

E se falássemos de casas? — Uma Arquitetónica Diarística

***A casa enquanto eixo da problemática da arte como terapia: Uma
investigação-ação***

Adriana Neves

Relatório de Projeto para obtenção do grau de Mestre em Artes Plásticas- Intermedia

Orientador

Prof.º Nuno Moreira

Coorientadora

Prof.ª Cristina Mateus

Porto, 2023

Agradecimentos

Ao Professor Nuno Moreira por ser tão louco quanto eu e embarcar sempre comigo nestas aventuras, à Professora Cristina Mateus por ter uma mente tão aberta (também embarcando na aventura), aos meus pais por não ficarem (muito) tristes de eu não ir a casa durante muito tempo por estar a escrever este relatório, ao Roma por ser o meu maior apoio e ter-se tornado uma dona de casa extraordinária, ao Pedro por me deixar roubar-lhe livros para a investigação, ao M por passar tanto tempo comigo na biblioteca a ouvir-me a suspirar e ao meu querido Lápis, por me comer os marcadores dos livros, fazendo-me não ser capaz de encontrar as páginas das referências.

Resumo

Este estudo procura desenvolver a temática da casa, tentando defender que pode funcionar como eixo da problemática da arte como terapia. Interpenetram-se três planos que se contaminam sem apriorismos ou hierarquias.

Numa primeira parte são abordados e relacionados os seguintes núcleos temáticos: o espaço (e, dentro deste, a casa), as imagens e os objectos (numa sociedade saturada pela acumulação de ambos), os escritos sobre o eu (mais propriamente a elaboração de um diário), e as ligações entre arte e autismo.

Segue-se uma segunda parte desenvolvida a partir de estudos de caso sobre a artista japonesa Yayoi Kusama e a canadiana Moyra Davey, enfatizando o modo como trabalham alguns dos temas enunciados anteriormente, destacando a forma como o processo criativo e as obras de ambas se relacionam ou se distanciam, bem como a maneira como se entrelaçam e sustentam as bases da criação artística da autora do relatório.

Finalmente, na terceira parte, é desenvolvido um diário de fragmentos, com base no arquivo de memórias da autora do relatório, que fundamenta o trabalho prático que culmina numa exposição.

Do ponto de vista metodológico, este trabalho inscreve-se no âmbito da Intermedialidade. Materializa-se uma investigação-acção, de natureza relacional e matriz comparatística, estruturada de acordo com uma lógica dedutiva e inferencial do espaço físico, social e psicológico da casa enquanto corpo, concretizando-se um exercício potencialmente terapêutico, entre a autobiografia e autoficção. Como resultado, esta investigação procura criar objetos artísticos, a partir da construção de um diário que registre todo o percurso prático, vivencial e criativo até à realização da exposição.

Palavras-Chave: Casa, Corpo, Auto-representação, Autobiografia, Autismo

Abstract

This study aims to develop the theme of the home, attempting to argue that it can serve as the axis of the issue of art as therapy. Three interrelated planes are intertwined without preconceptions or hierarchies.

In the first part, the following thematic nuclei are addressed and related: space (and within it, the home), images and objects (in a society saturated with the accumulation of both), writings about the self (specifically the elaboration of a diary), and the connections between art and autism.

Following that, a second part is developed based on case studies of the Japanese artist Yayoi Kusama and the Canadian artist Moyra Davey, emphasizing how they work with some of the aforementioned themes, highlighting how their creative process and works relate to or distance themselves from one another, as well as how they intertwine and support the foundations of the author's artistic creation.

Finally, in the third part, a diary of fragments is developed, based on the author's memory archive, which substantiates the practical work culminating in an exhibition.

From a methodological perspective, this work falls within the scope of Intermediality. It materializes as a research-action, of relational and comparative nature, structured according to a deductive and inferential logic of the physical, social, and psychological space of the home as a body, realizing a potentially therapeutic exercise, between autobiography and autofiction. As a result, this research seeks to create artistic objects, based on the construction of a diary that records the entire practical, experiential, and creative journey leading to the realization of the exhibition.

Keywords: Home, Body, Self-representation, Autobiography, Autism

Índice

Índice	7
Introdução	8
Capítulo I - Configurações do espaço. A casa num mundo cheio de imagens: Dispositivo diarístico, arte e terapia	16
1.1- Formas de organização do Espaço à procura de um Lugar: Do topos exterior à figuração da subjectividade	17
1.2- No mundo das imagens	24
1.2.1- A casa como locus de interioridade	24
1.2.2- Saturação, excesso e desproporção	29
1.2.3- Recolhimento e introspecção	36
1.3- Identidade e Autobiografia: a escolha do diário	38
1.3.1- Os problemas do género: um pacto autobiográfico?	38
1.3.2- O diário como registo íntimo do quotidiano	40
1.4-Arte, perturbação, patologia, terapia	42
1.4.1-Entre a norma e o desvio. Centro e Margens. Problemática de conceitos e tipologias.	42
1.4.2- Caracterização de perturbações e patologias. Depressão, autismo.	43
1.4.3- O Lugar da arte. Reflexão e Catarse	45
Capítulo II - Estudos de Caso. As casas das vizinhas.Expressionismos, impressionismos, apropriações.	47
2.1-Yayoi Kusama	48
2.1.1- Análise de esculturas e instalações	50
Figura 2.4	55
2.1.2- Relação da arte à patologia	56
2.2- Moyra Davey	59
2.2.1- A Importância do arquivo	62
2.2.2- Análise de diversos filmes e ensaios	66
Capítulo III - Corrosão das paredes Erupção da pele	70
3.1- Khaos	73
3.1.1- Suicide Notes (2016- 20XX)	74
3.1.2- Eles (2018- 20XX)	74
3.1.3- Nota da Criatura	74
3.1.4- Nono Andar	75
3.1.5- Coraline	75
3.2- Echo	76
3.2.1- Criaturas da Floresta	77
3.3-Amigos	78
3.3.1- Olamide Oliveira (2020-20XX)	78
3.4-O inaudito diagnóstico	80
Conclusões	82
Referências Bibliográficas	85
Bibliografia	87
Índice de Figuras	89
Anexos	91

Introdução

O *corpo* e a *casa* são dois elementos aparentemente distintos, mas pilares fundamentais na construção da experiência humana.

O *corpo*, a nossa morada biológica, é uma fonte enigmática de sensações, emoções e memórias, enquanto a *casa*, a nossa morada física, é um *lugar que não* só nos abriga, como também acomoda as nossas experiências e histórias.

A relação entre os dois transcende a mera existência física, estendendo-se para o âmbito simbólico, onde o *corpo* se torna uma metáfora da casa, e a casa, uma extensão do *corpo*.

A escolha da temática da investigação fez com que estivesse quase determinado previamente que iria existir um aprofundamento e trabalho de compreensão à volta do *eu*, sendo que sempre que se fala de uma casa que é um corpo, ou de um corpo que é uma casa, fala-se diretamente de algo íntimo e pessoal, obrigatoriamente relacionado com as noções de identidade e auto-representação. As casas que carregamos connosco têm fendas e falhas. Algumas até não têm porta, sendo essas muitas vezes aquelas que carregam mais receio de entrar. É a existência dessas casas fora do vulgar, bem como o facto de a minha se encontrar entre elas, que me incentivou e inspirou a investigar e tentar responder a uma questão que, embora não seja tipicamente de grande relevância para a sociedade neurotípica¹, tem pertinência no mundo de quem é neurodivergente².

A perspetiva da investigação-acção na qual este trabalho se inscreve privilegia uma articulação entre os termos que a compõem e um diálogo sem subalternizações entre eles, de modo a consubstanciar um projeto no sentido dinâmico que lhe confere Manuel Botelho, citado de imediato:

“Para se ser artista, hoje, não basta apreender o que foi a arte e o pensamento artístico do passado e os seus desenvolvimentos recentes; não basta conhecer a superfície do que se expõe em galerias e museus ou ter consciência das normas e vias fixadas pela tradição; tal como não basta o domínio das técnicas ou meios de expressão plástica. Tudo isto é necessário, mas não suficiente. Ser artista, hoje, exige auto-conhecimento e capacidade para definir um programa de ação ou, dito por outras palavras um projeto onde todos estes elementos interagem com as motivações e objetivos pessoais”.

(Botelho, M. 2021, p.35)

¹ O termo "neurotípico" refere-se a indivíduos que apresentam um desenvolvimento neurocognitivo considerado dentro dos padrões típicos ou normais na sociedade. Noutras palavras, uma pessoa neurotípica possui um funcionamento cerebral e comportamental que está alinhado com as expectativas e normas predominantes em relação ao desenvolvimento cognitivo e social.

² Uma pessoa neurodivergente é alguém cujo funcionamento neurocognitivo difere significativamente das normas ou padrões considerados típicos na sociedade. A neurodivergência abrange uma variedade de transtornos e patologias que afetam o desenvolvimento neurológico e o processamento de informações, tais como: o Transtorno do Espectro Autista, Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade, Bipolaridade, etc.

Mais do que a preocupação em ser artista ou questionar a natureza ontológica desta atividade, é fundamental destacar a importância da existência de um projeto que se alimenta de objetivos e motivações pessoais. Neste caso, este projeto envolve a reflexão intelectual e a prática artística relacionadas ao autismo e às conexões entre arte e patologia, não se limitando a elas. Também se entrelaça com temas de natureza geográfica, antropológica e sociológica, como o conceito de lugar e o significado da casa. Além disso, aborda questões estético-filosóficas e literárias, como a autobiografia e a autoficção, num constante deslocamento entre as dimensões de identidade e gênero, sem negligenciar a importância dos arquivos pessoais.

Nesse contexto, embora Manuel Botelho tenha o foco principalmente centrado na experiência prática e no ensino da pintura, reconhece a limitação do pensamento artístico do passado e das suas evoluções mais recentes, bem como da compreensão do que é exposto em museus e galerias. No entanto, enfatiza a importância desse conhecimento como base essencial para projetos e programas de ação, como o que está a ser apresentado aqui, que procuram abordar questões de forma interdisciplinar.

Daí a importância crucial de apresentar estudos de caso envolvendo duas autoras, que adotam uma perspectiva autobiográfica e intermedial, combinando a escrita com outras formas de expressão artística, Moyra Davey e Yayoi Kusama. Isto permite-nos entender os métodos e técnicas exercidos pelas mesmas, e integrá-los em objetivos mais amplos que se relacionam com todo o conjunto de elementos evidenciados na criação de um diário arquitetónico. Esse diário, por sua vez, pavimentará o caminho para a realização de uma exposição. Conforme sublinha Manuel Botelho, e em sintonia com as suas palavras:

”Partimos, assim, de um quadro identitário plurifacetado, de regras auto- impostas, de uma vontade interior. Mas partimos também, em sentido contrário, de fora de nós. Porque o que nos é exterior é enorme e decisivo. Encontraremos razões para trabalhar na vivência do dia a dia, nas partilhas com os que nos estão próximos, na literatura, no cinema, nas notícias de jornal, na desinformação das redes sociais, nas obras dos nossos antepassados, na brisa da manhã. Não devemos acreditar no mito de que o artista fechado sobre si próprio é o símbolo da criação pura e genuína. É mentira. Isolados ficaremos reduzidos a muito pouco, quase nada, e na esterilidade desse vazio estamos condenados à impotência.”

(Botelho, M., 2021, p. 52-53)

Nesta introdução não há tempo nem espaço para uma apresentação detalhada, uma descrição minuciosa ou uma explicação densa de teorias epistemológicas, que normalmente seriam mais apropriadas num contexto de um possível Doutoramento. Todavia, parece

importante enquadrar minimamente este relatório a esse nível, de forma indicativa, meramente indiciária, assumidamente lacunar, mas ainda assim necessária, apenas para dar a ver a dimensão epistemológica, sem outras pretensões de exaustividade ou de concretização de um exercício crítico neste domínio enunciado nas primeiras linhas deste parágrafo.

Desde logo, é importante reafirmar algo que se encontra evidente na estrutura institucional deste mestrado, que se move no domínio da intermedialidade e dos estudos inter-artísticos, sendo que ambas as designações não são forçosamente sinónimas, mas podem implicar-se mutuamente, ainda que sejam passíveis de sobreviver separadamente. No entanto, no caso concreto deste trabalho, a aproximação é claramente requerida. Trata-se de uma tarefa muito complexa, ambígua e de grande magnitude, uma vez que João Maria Mendes considera a intermedialidade como um “conceito guarda-chuva” (*umbrella concept*), termo que passou por sucessivas reformulações definitórias nas áreas de investigação provenientes da história da arte, dos estudos em comunicação (*media studies* ou *communication studies*), dos estudos interartes (*interarts studies*), das literaturas comparadas e dos estudos em cultura. O conceito de intermedialidade é compreendido de diversas maneiras: como um eixo relevante para análises práticas (segundo Jürgen Müller), como uma nova abordagem que reformula a teoria dos meios de comunicação ou até como uma nova área de conhecimento inspirada na intertextualidade (como proposto por Julia Kristeva).

A intermedialidade surge, assim, como área de estudos onde convergem diversas interdisciplinaridades. Entender a extensão e as aplicações do conceito no universo artístico e comunicacional contemporâneo implica o mapeamento da geografia onde ele é operativo, a identificação da sua génese e a do grupo a que pertence, com as suas materialidades e os seus habitus, onde a intermedialidade surgiu e se afirmou. O presente texto esboça uma primeira introdução a este conjunto de temas, atento à relativa disseminação semântica que tem marcado o conceito (*Introdução às Intermedialidades*, Mendes, J., 2011, p.5)

Neste relatório, a intermedialidade não será encarada apenas ou centralmente em função da incorporação de análises aplicadas e, muito menos como reformulação da Teoria dos Media, dado que esta se foca genericamente na comunicação, mas em primeira instância distante de preocupações artísticas, fundamentais e permanentemente presentes neste trabalho. Nessa medida, este estudo solidariza-se com uma nova abordagem, inspirada na intertextualidade de Kristeva, ocupando-se dos media em geral e dos audiovisuais em particular (interessando-se igualmente pela fotografia, bem como as artes da cena e do ecrã), longe dos estudos literários e da teoria do texto.

Cada um destes meios será utilizado como objeto de análise e como médium escolhido para o trabalho prático e para a exposição, que terá uma assumida vertente performativa. O *Centre de RECHERCHES sur l'intermedialité*, fundado por André Gaudreault, é um dos precursores institucionais nesta área de estudos. Tem uma revista desde 2003 (*Intermedialités*), onde apresenta este conceito de Intermedialidade, citado e defendido por João Maria Mendes, cuja opinião é útil nesta investigação:

“O que está em jogo na intermedialidade é (...) proceder ao estudo dos diferentes níveis de materialidade implicados na constituição de objectos, sujeitos, instituições, comunidades, que só uma análise das relações pode evidenciar. Tal empresa exige a convergência de competências transdisciplinares, visto implicar o estudo dos corpus teóricos (sob o escalpelo de um novo aparelho conceptual necessário à passagem de uma lógica do ser a uma lógica da relação), uma perspectiva histórica (problema da constituição dos meios) e um enfoque experimental (problema da identificação das relações). A intermedialidade afirma-se, assim, não só como posição epistemológica (visando a instalação de realidades, mais do que as realidades já instaladas), mas também como plano de colaboração, por excelência, entre as disciplinas que os membros do CRI representam (história da arte, literatura comparada, comunicação, estudos literários, cinematográficos, audiovisuais, teatrais).”

(Mendes, J., 2011, p.7)

Assim, no primeiro capítulo deste relatório, procura-se uma análise essencialmente panorâmica e, na medida do possível, comparativa de um corpus teórico, mesmo que tal dimensão se cumpra apenas tangencialmente, conferindo importância decisiva à relação entre núcleos temáticos. Não se materializa tecnicamente a intertextualidade defendida por Kristeva, até porque esta se cinge muito a análises linguísticas e literárias. A perspetiva histórica que este relatório privilegia encontra-se patente na segunda parte e é parcialmente histórica, mais sincrónica do que diacrónica, em torno de Yayoi Kusama e Moyra Davey, sem esquecer os modos como encaram a constituição dos respetivos meios, mas centrando atenções nos conteúdos destes. Finalmente, esta investigação desenvolve um trabalho experimental, assente numa arquitectónica diarística e numa exposição, tentando identificar e desenvolver relações.

Este relatório procura destacar a importância da temática da casa. São muito abundantes os estudos sobre este objeto de estudo em diversas áreas do saber, da Arquitetura à Antropologia, passando pela Arqueologia. No entanto, nos estudos de Artes Plásticas, mormente no domínio da Intermedialidade, a investigação ainda não é muito abundante. Este trabalho procura contribuir modestamente para diminuir esta lacuna, tendo em consideração duas dissertações de mestrado pioneiras, apresentadas à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, que abordam a casa de modos muito diferentes entre si e também relativamente ao foco escolhido neste relatório, sendo elas a *Transferência do Lugar do Hábito -Discursos da Pintura* (2015) por Georgina Milhazes e *Aquilo que falta - a quase-presença do caminho para casa* (2021) por Maria Carolina Oliveira Batalha.

Do ponto de vista teórico-metodológico, a abordagem intermedial deste relatório não irá discutir as ambiguidades, as debilidades, nem tão pouco as vicissitudes positivas deste tipo de perspectiva. Todavia, a ligação que se promove entre pintura, fotografia, vídeo, concita uma dimensão interdisciplinar, que aflora, sem aprofundamento, a arquitectura, (mormente na linha de Zumthor e discutindo de modo breve e insuficiente as suas desconstruções), a psicologia e as terapias, mas também a literatura, a escrita e as experiências autobiográficas, sempre com a estética como alicerce.

Este relatório intenta, correndo o risco de não o conseguir, demonstrar que os conceitos podem constituir cimento da interdisciplinaridade e das experiências ou dos estudos inter-artísticos, como realça Rosa Maria Martelo (no artigo “Conceitos Nómadas e Interdisciplinaridade”) , na linha de Mieke Bal, ao retomar os *travelling concepts*, analisados por esta última, chamando-lhes conceitos nómadas. No entender da professora e ensaísta portuguesa:

“O domínio das Humanidades, e no campo dos estudos inter-artísticos, a interdisciplinaridade encontra uma grande produtividade ao nível do que tem sido designado por conceitos nómadas, ou *travelling concepts* se usarmos a formulação de Mieke Bal, presente logo no título da obra de referência que é *Travelling Concepts in Humanities – A Rough Guide* (2002). Na introdução, Bal defende que a interdisciplinaridade a valorizar nas Humanidades, aquela que se torna necessária, desafiante e feita com seriedade, é a que procura as suas bases heurísticas e metodológicas em conceitos, mais do que em métodos (2002: 5); e fundamenta-se na sua então já longa experiência de ensino e investigação, citando mesmo o papel fulcral do conceito de “Narrativa” para a elaboração de um dos seus trabalhos mais marcantes. Vinda do campo dos estudos literários, Mieke Bal designa como “análise cultural” a transversalidade que defende e sublinha a condição dinâmica, partilhada, não unívoca dos conceitos que visita no seu livro, entre os quais é central o de imagem.”

(Martelo, R., 2016, p.2)

Será uma ousadia pensar, neste relatório, que a casa, presente na arquitectura, na arqueologia, na antropologia, na poesia, como a de Herberto Helder, pode funcionar como conceito nómada? Convém não esquecer a sua capacidade de migração ou transmutação, concitando os de casa-corpo e corpo-casa. O nomadismo do conceito talvez não deva, por precaução, ser assertivamente afirmado, mas configura uma oportunidade a ter em conta em aprofundamentos futuros. Passando de imediato à apresentação breve de debates em torno da crítica de arte, desde finais dos anos 80, acentuou-se na crítica de arte norte-americana uma discussão que vinha das décadas anteriores, e se repercutia com veemência naquele momento. De forma algo simplista, buscando evitar uma representação excessivamente simplista das complexidades envolvidas, surgiu uma discussão intensa entre Clement Greenberg, Michael

Fried (*Art and objecthood essays and reviews*, 1998, p. 148-172) Rosalind Krauss e Hal Foster. Essa discussão envolveu temas relacionados ao retorno ao real após o período vanguardista, e essas ideias continuam a influenciar em certa medida o discurso contemporâneo, embora com nuances distintas. Foster, em particular, defendeu a importância da corrente pós-vanguardista, uma abordagem que persiste em alguns aspectos até os dias de hoje, como discutido na sua obra *The Return of the Reel: Avant-Garde At The End Of The Century*, (1996, pp. 127-169).

Discutindo as artes dos anos 50 e 60, Greenberg (*Collected Essays, vol. 4, Modernism as a vengeance*, 1992, pp. 117-143) defendeu apaixonadamente o expressionismo abstrato como uma continuação das vanguardas com inclinações geométricas e tendências para a geometrização, das décadas de 1910 e 1920. Rejeitou a emergente arte conceitual das segundas vanguardas, mas reconheceu afinidade destas com o dadaísmo e Marcel Duchamp, contemporâneo da primeira. Michael Fried, autor de *Art and Objecthood* (1998), apoiou a perspectiva de Greenberg, destacando a sua oposição à teatralidade na arte. Por sua vez, Rosalind Krauss, também inicialmente continuadora de Greenberg teve, num primeiro momento, um percurso denso e complexo, passando por vários formalismos ao longo do tempo. Conforme ressalta a tese de doutoramento recente de Manoel Alexandre Silvestre Friques de Sousa, intitulada *Visões do Modernismo: os formalismos de Rosalind Krauss* (2017, pp.14-132) é densa a natureza do pensamento da autora norte-americana, que tem acentuado, nas décadas recentes, a relevância do médium na arte. Krauss sempre esteve em busca de um espaço de exibição neutro, conhecido como “*white cube*”, mostrando relutância em relação a muitas das práticas de instalação que ainda estão em vigor.

Neste relatório, não entraremos nesta discussão nem na sua complexidade. Limitamo-nos a enunciar algumas linhas de pensamento, sem qualquer outra pretensão. Defendemos o neofigurativo e o retorno ao real, sem recusar ou refutar a importância dos abstracionismos e de algumas formas de arte conceptual, de expressão e extracção fortemente semiótica ou linguística, como Kosuth em alguns dos trabalhos. No entanto, alinhamos pela perspectiva de Didi-Huberman, avessa a panfletarismos de natureza dualista e expressão dicotómica (2011).

O projeto de estética relacional preconizado por Nicolas Bourriaud, interessa de modo lateral e algo periférico a este trabalho. O autor estudou as vanguardas e a ligação por elas promovida entre arte e vida. (*A Estética Relacional*, 2009, pp. 15-19). No entanto, as afinidades ficam por aqui.

Bourriaud, crítico da sociedade do espetáculo alegadamente dominante nos dias de hoje, resolve enfatizar formas de arte participativas, de teor comunitário, para através delas influenciar o rumo das sociedades. Este relatório não tem a pretensão de ter uma influência semelhante.

Baseando-se numa experiência pessoal e nas discussões do primeiro capítulo sobre a autobiografia, o capítulo final delinea uma estrutura de diário e fornece um resumo de uma exposição que, como é ideal em todo o relatório, busca estabelecer os fundamentos para um programa de intervenção social voltado para grupos que utilizam a arte como terapia, com a casa como ponto central de ação. Espera-se não cair na subalternização da arte em favor de dimensões de natureza social e política, secundarização da qual Bourriaud é muitas vezes acusado. Jacques Rancière, na obra *Partilha do sensível* (2009, pp. 15-26) discute este tema aprofundadamente, mas essa proposta só poderá ser analisada em ocasiões futuras, pois merece uma leitura autónoma impossível nesta circunstância, por razões de economia textual.

Este relatório tenta não subalternizar o primeiro capítulo face aos dois seguintes, nem secundarizar estes em favor daquele. Procura, pelo contrário, estabelecer relações entre todos, avessas a instrumentalizações. Este relatório procede à defesa da casa enquanto eixo da arte como terapia, tentando testar duas hipóteses.

A primeira propõe que a casa é um conceito e um conjunto de realidades diversas, que possui uma dupla natureza. Material e simbólica, denotativa e conotativa, implicando a construção como mote de um trabalho teórico-prático que concita todas as dimensões citadas. Nessa medida, a casa implica construção, desconstrução ou até destruição de edifícios (e seres humanos), servindo neste trabalho apenas como eixo positivo, enquanto alicerce da arte como terapia. A natureza construtiva da casa permite que em torno dela se elaborem projetos de intervenção social, abertos e não dogmáticos, que auxiliem nos tratamentos e no processo de cura dos pacientes, incentivados nestas linhas mas que nelas não serão concretizados, dado que requerem uma atenção especial, impossível nesta investigação, mas desejável no futuro. Nesta primeira hipótese de trabalho a casa pode e deve relacionar-se com a casa-corpo e com o corpo-casa, abordados de forma circunstanciada ao longo deste relatório, constatando-se que o cuidado de si pode ser colocado ao serviço dos outros

A segunda hipótese de abordagem da casa enquanto eixo da arte como terapia privilegia um receituário simples e pretensamente eficaz, mais próximo do pragmatismo dos livros de auto-ajuda, mais catártico do que reflexivo. Ambas as hipóteses enunciadas constituem concretizações da importância da casa no contexto da arte como terapia.

Capítulo I -

Configurações do espaço. A
casa num mundo cheio de
imagens: Dispositivo
diarístico, arte e terapia

1.1- Formas de organização do Espaço à procura de um Lugar: Do topos exterior à figuração da subjectividade

“... já hesitamos em chamar coisa ao número cinco. Não podemos agarrar o número, nem vê-lo, nem ouvi-lo. Do mesmo modo, a expressão “o tempo está mau” não pode considerar-se uma coisa, tal como a palavra isolada “casa”. Distinguimos, precisamente, entre a coisa “casa” e a palavra que nomeia essa coisa. Também a uma atitude e a um modo de pensar que, conforme a ocasião, conservamos ou esquecemos, não chamamos uma coisa.”

(Heidegger, 1992, p.16)

Desde que nascemos procuramos incessantemente algo a que possamos chamar “casa”. Esta inquirição pode levar a uma extenuação física e emocional; logo, muitos preferem demandar por um lugar. Se a procura deste também for em vão, limitam-se a existir num espaço. Mas o que difere nos três aspetos mencionados, unificando-os paralelamente?

O lugar e o espaço estão ligados de diversas formas, não podendo existir um sem o outro. Um lugar pode ser um espaço, mas um espaço nem sempre é considerado um lugar.

Yi-Fu Tuan, geógrafo sino-americano, no seu livro *Espaço e lugar:: A perspectiva da experiência* (2013), pretende interpretar o espaço e lugar como imagens de sentimentos complexos. Defende na obra citada que embora tenhamos uma relação de intimidade com o lugar, nunca deixaremos de desejar a vastidão do espaço, sendo que é a partir de um que podemos ter a consciência da existência e das características do outro.

Ainda que se presuma que Leucipo de Mileto tenha sido o criador da filosofia atômica, foi o seu discípulo, Demócrito de Abdera (c. 460-370 a.C) que se tornou uma figura indispensável para a criação da Teoria Atômica³. Na teoria o espaço era apenas o vazio que se encontrava entre os átomos. Esta visão concordava com a definição do espaço em diferentes ramos da matemática, como na geometria, em que o espaço servia apenas como um instrumento negativo de medição de objectos. Ou seja, era através do espaço que os elementos a ser medidos não ocupavam que conseguiam medir o tamanho dos mesmos.

Já os filósofos Aristóteles (c. 384-322 a.C) e Platão (c. 428-347 a.C) viam o espaço como uma dimensão real. Em “Organon IV- Analíticos Posteriores” (1985) [Na obra *The Complete Works of Aristotle (the revised Oxford translation)*], Aristóteles defende que o espaço é separado das coisas que se encontram nele, e que “o lugar primário de uma coisa não é nem menor nem maior do que a coisa; de novo, o lugar pode ser deixado para trás e é separável” (p. 211a, 1). No

³ A Teoria defende que os átomos eram uniformes, sólidos e indestrutíveis. Estes movimentavam-se em números infinitos através do espaço vazio. As características e tamanhos dos átomos iriam determinar as propriedades da matéria em que se encontravam. Para além das características físicas dos elementos, o filósofo também defendia que os átomos eram essenciais para a nossa percepção sensorial, e até para a nossa alma.

entanto, o filósofo alega que o espaço é uma superfície bidimensional, sendo que, para si, a tridimensionalidade era uma característica apenas dos corpos.

Segundo Ana Margarida Brito Alves, para Euclides (matemático grego, c.360-925 aC) o espaço era planar e infinito. Era homogêneo e definido por dimensões limitadas, o que permitia a localização de todos os pontos desde que se tivesse as coordenadas dimensionais para tal. As dimensões necessárias para a descoberta dos pontos eram apenas três. Altura, largura e profundidade.

Neste seguimento, Ana Margarida Brito Alves expõe que os filósofos italianos Bernardino Telesio (1509- 1588) e Franciscus Patritius (1529- 1597) revolucionaram o conceito de espaço com as suas teorias.

“Telesio eliminou uma noção de espaço vazio, definido o espaço como uma realidade que pode ser ocupada por matéria mas que é independente dessa matéria. (...) Patritius definiu o espaço como uma condição necessária a tudo o que existe- uma noção que o igualmente italiano Tommaso Campanella (1568- 1639) desenvolveu, defendendo uma ideia de espaço infinito, homogêneo e indiferenciado como base imóvel de toda a existência.”

(Alves, 2011, p.23)

Ainda que não o tornando o foco das suas investigações, Émile Durkheim, Marcel Mauss e Maurice Halbwachs também abordaram nos seus textos o conceito de espaço como um objecto físico e complexo. Marcel Mauss, no seu livro *As Civilizações- Elementos e Formas* (1929), defende que o espaço era a superfície física e localizável ocupada por uma civilização. Isto significa que para o antropólogo francês a definição de espaço não estava só vinculada à sua dimensão física, mas também ao respetivo carácter habitável.

“Com o seu estudo sobre as variações sazonais, dedicado à etnografia esquimó, Mauss (1904/5) exemplifica a sua proposta de trabalho: os esquimós vivem em dois espaços com uma organização material completamente diferente, correspondendo cada um deles a uma estação do ano. A essa dupla organização correspondem também dois tipos de organização da economia, da vida social e das crianças e práticas religiosas.”

(Silvano, 2001, p.11)

Para além dessa categorização, o referido trio de sociólogos, começou a explorar o conceito de espaço social (os primeiros estudos acerca do espaço do ponto de vista das ciências sociais). Para Durkheim, o espaço era colocado na mesma categoria que o tempo, sendo que considerava ambos coisas sociais, produtos do pensamento colectivo. A ideia do pensamento está fortemente ligada ao espaço, destacando-se nela as categorias de memória e arquivo. Maurice Halbwachs defende que é o espaço que nos rodeia que agarra e arquiva as nossas memórias, tanto singulares como colectivas (*La Mémoire Collective*, 1950).

“Somos as nossas memórias. É tudo o que somos. É o que nos torna a pessoa que somos. A soma de todas as nossas memórias desde o dia em que nascemos. Se pegasses numa pessoa e substituísse as suas memórias por outras, tornava-se uma pessoa diferente. Pensaria, agiria e sentiria as coisas de maneira diferente.”

(Falkner, 2009, n.p.)

O espaço arquiva as memórias, mas sendo que essas memórias definem a nossa identidade, acabamos por possuir o espaço onde nos encontramos. É nesta fase de reconhecimento, habituação e exploração que começa a haver uma transfiguração da superfície em que nos situamos e movemos.

Esta metamorfose de espaço para lugar ocorre à medida que conhecemos melhor o primeiro mencionado e lhe atribuímos valor.

O espaço é onde vemos a vida⁴ acontecer, enquanto é no lugar que a nossa vida⁵ acontece. Ao longo do tempo podemos encontrar alguns lugares em muitos espaços, mas é em escassos lugares que encontramos uma casa.

“Qualquer coisa para nós é também, enquanto coisa, uma coisa em si, quer dizer, torna-se conhecida de modo absoluto no conhecimento divino absoluto; mas nem toda a coisa em si é uma coisa para nós.”

(Heidegger, 1992, p.17)

Ainda que uma casa⁶ esteja habitualmente num espaço físico e territorial, este tem a habilidade de se tornar num lugar pela relação de proximidade que vamos criando com ele. Após passar o “estatuto” de lugar, poderá transfigurar-se numa casa. Exemplificando a metamorfose acima mencionada de uma forma concreta e tangível, imaginemos que uma pessoa se muda para uma nova cidade (espaço amplo, desconhecido), e para um novo apartamento (espaço seguro da amplitude da cidade, um lugar só dela). Ao mobilar, decorar, e passar mais tempo nesse apartamento, ele torna-se lentamente numa casa.

"Logicamente, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas, e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. A eles regressamos durante toda a vida, em nossos devaneios. Neste teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Nos seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço."

(Bachelard, 1957, p.21)

Esta casa pode ser mais do que este espaço físico? Pode mover-se? Pode seguir-nos? Se não estamos fisicamente presentes num lugar, significa que já não temos casa? Ou ela pode acompanhar-nos?

⁴ Vida com o significado de período de existência entre o nascimento e a morte. Período de tempo. Movimento.

⁵ Vida com um significado pessoal e interno, incluindo habitar, trabalhar e lazer.

⁶ Em inglês, *home* (lar) e *house* (casa) tem significados distintos, sendo que *house* referênciase apenas à casa arquitectónica e espacial, enquanto *home* é utilizado de uma forma íntima e acolhedora. Neste relatório de projeto, usarei a palavra casa de forma espacial, mas também como sinónimo de lar.

Na verdade, a nossa casa principal não se encontra sempre num lugar físico, mas sim num metafórico. Embora o *edifício* mencionado seja físico, não é sempre nem incondicionalmente moldável, dado que se trata do nosso corpo.

“Entre os mamíferos, o corpo humano é ímpar, porque se mantém com facilidade na posição ereta. Na posição ereta, o homem está pronto para agir. O espaço se abre diante dele e imediatamente pode diferenciá-lo nos eixos frente-atrás e direita-esquerda de acordo com a estrutura do seu corpo. (...) No sono profundo, o homem continua a ser influenciado pelo seu meio ambiente, mas perde o seu mundo; é um corpo a ocupar um espaço.”

(Tuan, 2013, p.5)

Voltando ao exemplo físico dado, substituindo a vertente estritamente material por uma especificamente corporal, quando um indivíduo se sente desconfortável e posto de parte pela sociedade (espaço), ao conhecer-se melhor e aceitar as suas qualidades e defeitos, bem como as das outras pessoas, torna a sua presença possível na mesma (um lugar criado pela afinidade e relação criada com o espaço), e o seu corpo torna-se lentamente a sua casa.

No artigo “Espaço feliz, estética escondida – casa & sujeito” (Lambert, 2004), Fátima Lambert fala das casas como seres suscetíveis e mutáveis. Para além de mencionar que estão fortemente ligadas a exercícios do imaginário e da divagação psíquica, também confirma que “(...) são aquilo que permite ser possuído (ou antes, a casa nos possui)” (p.1). Considero que o verbo possuir é importante ao falar desta temática, tão arquitetónica de uma forma pouco convencional para a palavra. As casas possuem-nos da mesma forma que nós as invadimos. Não levamos a casa às costas como os caracóis, mas levamo-la no nosso corpo.

Aludindo ao trabalho contínuo do artista norte-americano Bruce Nauman, diria que a obra *House Divided* (1983), que inclui quatro paredes físicas, é aquela que se assemelha menos a uma casa. É em outros trabalhos, como *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-68) e *Wall floor positions*, (1968), que Bruce Nauman mostra a construção e destruição constantes do seu “corpo-casa”.



Figura 1.1

House Divided, Bruce Nauman, 1983

Fotografia: Larry Wolf, 2022

Figura 1.2

Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square, Bruce Nauman, 1967-1968



Figura 1.3

Wall floor positions, Bruce Nauman, 1968

Na primeira obra mencionada, para além de uma óbvia construção de alicerces, exercida pelo caminhar exagerado sobre o quadrado, opta por expor o “corpo-como-objecto” de uma forma que, em certos momentos, a fragilidade e vulnerabilidade humana transpareça. Quando sai de plano remete para a parte de todas as casas que nunca vemos. O íntimo, o doméstico e o interior. Nauman fecha-nos a porta para o seu corpo através do posicionamento fixo da câmara, deixando-nos sozinhos no espaço.

No segundo exercício, para além de medir o espaço usando o seu corpo como objeto, transforma-se no seu próprio chão e paredes, sendo difícil identificar quem é o que. Sempre que muda de posição, contorce-se arduamente no espaço, batendo tanto no chão como nas paredes. O som assemelha-se a barulhos de construção.

Nauman usa o seu corpo como suporte de si mesmo, e, ao longo dos anos, ao acompanhar as suas criações artísticas, conseguimos observar a solidificação do seu corpo como casa. Sendo assim, concluo que inúmeros dos seus trabalhos com uma dimensão corpórea serviram também como auto-representação e auto-conhecimento do artista, dois temas que irão ser desenvolvidos posteriormente neste Relatório de Projecto.

Outras obras, como *From Hand to Mouth* (1967) e *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten Inch Intervals* (1966) exploram o corpo no espaço e a ligação que tem com outros corpos no mesmo espaço. Estes corpos tornam-se objectos íntimos e complexos.

“As casas resguardam as idades das pessoas cujas vidas são deixadas a seu cuidado. Nas casas as angústias desenvolvem-se, os conflitos acentuam-se, os hábitos entranham-se mais, os objectos adquirem os afectos sublimados, as paixões ou os amores comedidos usam todas as salas para se fazerem ou esgotam-se à janela.”

(Lambert, 2004, p.2)

Para além das mencionadas, sinto que é também importante referir uma obra do mesmo autor, cuja relação com o corpo é diferente das anteriores. Na instalação de som *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968) deparamo-nos com uma divisão aparentemente vazia. As paredes estão pintadas de branco, e, no centro da sala, existe uma lâmpada suspensa. Uma voz, presumivelmente separada de um corpo, exorta assustadoramente o público da exposição a fazer o que o nome da obra indica; “Sai da minha mente, sai desta sala”. Está implícita a relação que a divisão tem com o corpo de Nauman, juntos são um só. A repetição e eco da frase fazem com que as palavras se misturem e desvançam no espaço vazio.



Figura 1.4

(Figura do Lado Esquerdo) *From Hand to Mouth*, Bruce Nauman, 1967

Figura 1.5

(Figura do Lado Direito) *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten Inch Intervals*, Bruce Nauman, 1966



É importante referir que a casa de Nauman não corresponde a uma “casa-lar”, mas sim a uma “casa” no sentido arquitetónico, ortogonal e *carcerário* da palavra, em busca de despersonalização. É uma casa de carne e ossos. As suas obras mostram a incerteza e inquietação perante o que existe dentro do seu corpo. Nauman desloca-se, contorce-se e molda um lugar ao qual ainda não pode chamar casa. São apenas alicerces, paredes, chãos e corredores vazios. Nauman cria o suporte, a estrutura, a casca de algo que poderá tornar-se num “eu”.

O local principal onde vivemos é dentro de nós mesmos. Carregamos a nossa idade, as nossas paixões e medos. Sabemos que todas as casas são diferentes. No entanto, todas as cidades

têm uma heterogeneidade característica, tal como a nossa sociedade. Há muitos prédios, cinzentos, altos e imponentes, mas também muitas casas singulares, de cores claras,quentes e de um só andar. Por vezes passamos por todas estas casas sem fitá-las uma segunda vez, mais detidamente, de tão habituados que estamos a passar por elas e por outras semelhantes. E aceitá-las é fácil. São apenas edifícios por onde passamos, tal como são só corpos que passam por nós.

No entanto, há sempre aquelas casas “estranhas”. Algumas mais afastadas das ruas principais. Outras a cair aos pedaços. Algumas muito altas e estreitas. Outras parecem abandonadas, com vidros partidos e musgo a crescer nas paredes. Essas casas fazem-nos parar, fazem-nos olhar para elas, questioná-las, e por vezes entrar dentro delas sem pedir autorização. Esse tipo de atenção é por vezes cruel e inconveniente para os donos desses *corpos* e torna a aceitação da habitação permanente uma atividade delicada e lenta.

Por vezes certas patologias invadem a nossa casa, e não conseguimos deixar de as ver nas paredes, nas imagens e nos objectos. Pelas nossas janelas observamos o mundo através das cores e padrões existentes no vidro.

Algumas casas até parecem “normais” por fora, mas se entrarmos nelas são totalmente cor-de-laranja, ou têm, por exemplo, muitas pinturas de gatos penduradas.

Construídas pelos alicerces, ou por vezes pelo teto, por mais impossível que pareça, não são apenas coisas, mas são coisas que vemos, e coisas que nos olham. Objetos cobertos de imagens. Imagens cobertas de objetos. Falemos de casas.

“Falemos de casas como quem fala da sua alma,
Entre um incêndio,
Junto ao modelo das searas,
na aprendizagem da paciência de vê-las erguer
e morrer com um pouco, um pouco
de beleza.”

(Helder, 1961, n.p)

1.2- No mundo das imagens

1.2.1- A casa como locus de interioridade

“É difícil descrever os sentimentos que tomaram conta de mim ao entrar novamente no meu eremitério. Estava tudo na mesma ordem, ou seja, na mesma desordem em que eu o havia deixado: os móveis empilhados contra as paredes tinham sido protegidos do pó pela altitude do apartamento; as minhas penas ainda estavam no tinteiro seco, e sobre a mesa encontrei uma carta inacabada.

Ainda me sinto em casa aqui, disse a mim mesmo com genuína satisfação. Cada objeto lembrava-me de algum acontecimento da minha vida. O meu quarto era uma tapeçaria de memórias.”
(Maistre, 2004, p. 167)

A casa é um lugar fundamental para a construção e aceitação do ser. É um espaço privado, pessoal e íntimo que nos possibilita sentirmo-nos a salvo e nos oferece um lugar para refletirmos sobre nós mesmos. Também é nela que criamos um lugar que reflete todas as nossas necessidades, personalidade e interesses.

A casa pode ser vista como uma extensão de nós mesmos, um espaço onde nos sentimos confortáveis e seguros para sermos quem somos, sem julgamentos externos. Além disso, é onde arquivamos todas as nossas memórias e histórias. É onde compartilhamos momentos com as pessoas que amamos e onde guardamos os nossos objetos pessoais e lembranças importantes. É um lugar de acolhimento e pertença, onde podemos expressar a nossa identidade e conectarmo-nos com as nossas raízes. Para além do mencionado, também pode ser um espaço de criação e transformação. É um reflexo do nosso processo de auto-descoberta e crescimento pessoal, à medida que mudamos e evoluímos ao longo do tempo.

São abundantes os elos de ligação entre o corpo e a casa, o que faz com que ambos convirjam e divirjam numa amálgama do ser, viver e habitar.

Do Ho Suh, um escultor coreano, criou inúmeras instalações que exploram os conceitos de casa e espaço. O artista explica que, para si, qualquer lugar não é apenas um lugar. As casas tornam-se parte de quem as habita, sendo que as memórias lá vividas tornam-se tão reais quanto o próprio espaço físico e arquitetónico.

No entanto, o estudo e as instalações do artista estão intrinsecamente ligados à ideia de um lugar material e palpável. Numa entrevista para a revista CR Fashion Book, afirma que:

“Essencialmente, acho que não há nada fixo na ideia de lar. Evolui continuamente ao longo da vida. É uma questão que está a tornar ainda mais relevante dada a nossa situação atual: o que acontece se não tivermos um lugar para chamar de lar? Como lidamos com os desafios nas fronteiras das nossas casas e os desafios dentro dessas paredes ou fronteiras?”

(Do, 2020, n.p)

O artista contorna a ideia de lar como lugar estático, mas não pondera a capacidade intrínseca que temos de transporte do mesmo. O seu trabalho foca-se essencialmente na

transmutação da casa ao longo da vida a partir da passagem das nossas memórias de um espaço para outro, tornando-o o nosso lar. A leitura e análise das suas obras poderá focar-se na desmaterialização do espaço físico e doméstico, deixando apenas uma casca⁷, ou um “fantasma”.

Figura 1.6

Hub-1, Entrance, 296-8, Sungbook-Dong, Sungboo-Ku, Seoul, Korea, Do Ho Suh, 2018



Ainda que os seus trabalhos sejam uma representação material de uma ideia de deslocamento e da hipotética possessão da matéria na carne, existe uma dupla distanciação entre a casa e o corpo. Primeiramente, as suas instalações são apenas recipientes que sugerem a presença de uma pessoa, não sendo especificamente projetadas para um indivíduo em particular. Por exemplo, uma cama poderá ser um recipiente para um corpo, mas não é projetada para um corpo específico, e qualquer pessoa poderá dormir nela.

⁷ A metáfora da “casca”, neste caso específico, alude à casca de um ovo. Esta camada fina que protege o interior do ovo contra desidratação, pequenos impactos e contaminação por diversas bactérias e microorganismos, é apenas uma capa fina de minerais. O embrião também respira através da casca, tal como Do Ho Suh nas suas obras.

Nos momentos em que vivemos numa casa, torna-se parte de nós, respiramos através das suas paredes. A fragilidade do abrigo do embrião é reproduzida através da tela que flutua nas salas de exposição.

No ovo evoluímos e crescemos. Saímos do ovo além novo. Eventualmente, por vezes contra o nosso desejo, temos de deixar a casca, ficando apenas com a memória de um lugar quente e acolhedor, e procurar um novo abrigo.

Como segunda forma de distância, estes “fantasmas” de tela são pouco mais do que esboços ou sugestões de abrigo. Isto significa que oferecem pouco em termos de proteção e conforto, sendo frágeis e etéreos.

Conforme salientado por Janet Kraynak, crítica de arte e Professora no Departamento de História da Arte e Arqueologia na Universidade de Columbia, num ensaio no catálogo da Bienal de Veneza de 2001, Do Ho Suh aborda uma técnica de criação artística semelhante às utilizadas por escultores minimalistas. Através do tamanho, transparência e disposição das suas obras, obriga o observador a alternar entre a experiência de contemplar um espaço amplo e um objecto específico.

O artista projeta nas suas obras o seu medo da perda ou dispersão do “eu”, não considerando a possibilidade da casa existir sempre na máquina que transporta as memórias de lugar em lugar, transformando-as todas em ramificações de nós mesmos.

Já o artista americano Robert Gober cria trabalhos escultóricos que demonstram a relação intrínseca existente entre a casa e o corpo. Uma das formas pelas quais Gober trabalhou a relação entre os dois conceitos mencionados acima foi através da criação de objetos domésticos distorcidos ou modificados para sugerir uma presença humana. Ao criar várias esculturas de pias e/ou banheiras, nas quais um (ou vários) par de pernas emergem do ralo ou mãos saem do sabão, Robert Gober evoca a ideia de que os objetos domésticos estão intimamente conectados ao corpo humano, sugerindo que a casa é uma extensão do corpo.



Figura 1.7

Untitled, Robert Gober, 1999

Para além disto, Gober utiliza frequentemente a imagem da cama nas suas esculturas, sugerindo um espaço íntimo e pessoal. Em muitas de suas obras, as camas são deformadas ou

distorcidas que sugerem uma presença humana invisível. Essas obras transmitem a ideia de que a casa é um lugar onde as pessoas podem ser vulneráveis e expostas. A escolha dos materiais para a criação também não é feita ao sabor do vento, visto que o artista utiliza majoritariamente gesso, madeira e tecido de forma a criar uma sensação de familiaridade e calor humano.

Os corpos materializados por Gober carregam *a casa às costas*, de forma literal, e podemos observar uma funcionalidade diferente da “casca”⁸ antes mencionada.

De um modo geral, o artista remete para um espaço íntimo e pessoal onde o corpo humano pode manifestar-se e demonstra a capacidade de mutação da identidade no lar.

Muitos defendem que é a casa que nos cria, no sentido de que o ambiente em que vivemos influencia profundamente a nossa personalidade e comportamento. A casa poderá ser um espaço de proteção e conforto, que nos ajuda a desenvolver a nossa autoestima e confiança. Por outro lado, se é uma casa desorganizada, suja ou mal cuidada poderá gerar sentimentos de ansiedade e insegurança. Exemplificando, Eugene O’Neill escolhe desvendar a sua perspectiva sobre a casa nas suas peças. Nelas, a habitação tem um poder catártico e uterino, mas também existe como lugar de irresolúveis tensões e conflitos, entre a memória, melancolia e o ressentimento, onde crescem musas como *flores tenebrosas*. Em "Longa Jornada Para a Noite" a casa é um elemento central no enredo e desempenha um papel fundamental na dinâmica familiar das personagens. O local onde residem não é apenas um cenário físico, mas é também utilizado como um símbolo emocional e psicológico, que acaba por influenciar o desenrolar da peça. Desta forma, a casa muitas vezes funciona como uma extensão do corpo de cada uma das personagens, uma representação física e visual de suas experiências e dos respectivos estados mentais.

Também são exploradas as relações complexas entre os membros da família e o próprio ambiente doméstico que, inevitavelmente, molda as interações dos personagens. O edifício em si serve como um espaço onde as emoções, traumas e conflitos do passado são revividos e confrontados. Atua como um microcosmos da família, trazendo conflitos pendentes e memórias reprimidas que moldaram os destinos individuais dos personagens.

Para além de tudo isto, a casa pode ser tanto um refúgio quanto um local de conflito. Exatamente da mesma forma, o corpo pode construir uma fonte de conforto ou de dor para as personagens. O modo como as mesmas interagem com a casa, seja através da sua movimentação

⁸ A casca de Gober é uma casca de caracol. Demasiado exposta, fina e íntima para ser algo mais do que uma camada de pele que impede a carne de ser exposta. É o esqueleto calcário que dá mobilidade ao frágil molusco que reside com ele, ou nele.

pelo espaço ou através do confronto com memórias passadas, pode ecoar as suas próprias interações internas com os respectivos corpos e as suas histórias individuais.

A dinâmica familiar é amplamente influenciada pela casa, à medida que as personagens reagem a seus espaços compartilhados e privados. O espaço torna-se um espelho das relações entre os membros da família, refletindo as suas alegrias, decepções e complexidades.

EDMUND- Foi um grande erro ter eu nascido homem! Teria sido muito mais feliz como... um peixe, ou uma gaivota!! Assim, serei sempre um estranho, que nunca se sente em casa, que não quer realmente a ninguém — e a quem, em troca, ninguém quer! — que nunca está onde deveria estar, e que vive continuamente um tanto quanto enamorado da morte!..

(O'Neill, 1941, p.161)

Também na peça *A Casa de Bernarda Alba* (1945), de Federico García Lorca, a casa é um elemento crucial no enredo. Tanto como representação de aprisionamento ou liberdade, sendo que as personagens experienciam diversas sensações vindas do espaço em que residem, que se relacionam diretamente com os seus próprios corpos. Esta casa, sendo um espaço de restrição, tanto proibitiva de movimento como de expressão, torna-se um motor para a liberdade e procura da felicidade.

À medida que a casa também envelhece e passa por mudanças, reflete a passagem do tempo. Da mesma maneira, os corpos das personagens sofrem transformações ao longo das suas vidas e são altamente influenciadas por essas mudanças, a um nível físico e psicológico. A peça, através da casa, também explora a forma como as personagens confrontam o envelhecimento, a fragilidade e a mortalidade.

Em outras palavras, a casa da personagem Bernarda Alba é um espaço de restrição e opressão, semelhante ao modo como as normas sociais da época restringiam as vidas das mulheres. Atua também como uma representação do corpo das personagens, aprisionando as suas emoções, desejos e liberdades individuais e incorporando a forma como as normas sociais podem restringir e limitar a autonomia das mulheres na sociedade.

“Digamos que dormimos nas casas, e vemos as musas
um pouco inclinadas para nós como estreitas e erguidas flores
tenebrosas, e temos memória
e absorvente melancolia
e atenção às portas sobre a extinção dos dias altos.”

(Helder, 1961, n.p)

1.2.2- Saturação, excesso e desproporção

“O pitoresco excessivo de uma moradia pode esconder sua intimidade. É verdadeiro na vida. Mais verdadeiro ainda no devaneio. As verdadeiras casas da lembrança, as casas onde os nossos nos levam, as casas ricas de um onirismo fiel, são avessas a qualquer descrição.”

(Bachelard, 1957, p.23)

As imagens podem destruir e deturpar aquilo que consideramos casa. Por vezes a dificuldade da separação entre o conhecido e visível e o íntimo e disfarçado faz-nos acreditar que conhecemos todos os corredores da casa de alguém.

As imagens cegam e distraem, fazendo com que quem as vê possa não se interessar pelo que se encontra no sótão, ou até na cave, desconhecendo, eventualmente, a sua existência.

O trabalho de Andreas Gursky, fotógrafo alemão, é um bom exemplo para o mencionado anteriormente. Através de fotos cujo foco é a saturação de imagens e cor, causa inquietação e desconforto naqueles que observam os seus trabalhos. O autor escolhe imprimir as suas fotografias em grande escala, convidando a apreciar os detalhes, sabendo a dificuldade que o observador pode ter em não se perder neles. Tal como numa casa, usa pequenos componentes para criar um todo, construindo também um paralelismo, difícil de ignorar, entre corpos, casas e objectos.

A obra *99 Cent* (1999) é uma fotografia a cores que regista múltiplos corredores de uma loja de 99 centavos, ou dos trezentos⁹. A técnica meticulosa utilizada na captura da imagem permite ao observador desfrutar do ângulo de observação que agrega o maior número de objectos possível. O espaço capturado é mundano e familiar, sendo que é habitual a esporádica passagem por lojas da mesma natureza.

É precisamente na falta de questionamento perante a aparente realidade em que se apoia a crítica escondida no trabalho do fotógrafo, sendo que muitas das suas obras baseiam-se na edição das fotografias previamente registadas. Ainda que no caso de *99 Cent* (1999) e *99 Cent II Diptychon* (2011) Gursky tenha fisicamente modificado a posição de alguns objectos, de forma a reproduzir simetria entre os diferentes planos da imagem, é através da composição digital que altera a maior parte das suas obras. No caso daquelas a ser analisadas, o artista mexeu na paleta de cores de forma a torná-la mais complexa, e também adicionou ou removeu objectos que não queria que aparecessem na composição final. A saturação excessiva nas obras provoca interesse e confusão. Com o desgaste constante provocado pela acumulação e sobreposição de detalhes e através do impacto causado pela recolha interminável de informação, o observador nem tem tempo para questionar a realidade do que vê.

Também as obras *99 Cent* (1999) e *May Day V* (2007) exibem mais semelhanças do que seria de esperar. As similitudes mencionadas não se referem meramente às composições complexas e pormenorizadas, cheias de elementos visuais intrigantes nem à utilização de cores vibrantes e intensas nas obras. Claro que é importante a abordagem meticulosa de Gursky na captura de detalhes, que oferece ao espectador uma riqueza de informação e um mundo para explorar, mas neste relatório o foco é desviado para a analogia entre os corpos, os objetos e o espaço onde se encontram.

⁹ Lojas tipicamente americanas, onde são vendidos produtos existentes nas mais diversas categorias, normalmente com uma grande quantidade de descontos, fazendo os preços acessíveis a todos.



Figura 1.8
99 Cent, Andreas Gursky, 1999



Figura 1.9
May Day V, Andreas Gursky, 2007

Platão defendia que o nosso mundo físico, composto por imagens, era enganoso, mutável e imperfeito. Para o filósofo, o mundo das ideias era considerado o único verdadeiro, formado pelas essências ou formas primordiais criadoras daquilo que vemos no mundo físico.

O filósofo descreve as imagens como algo poderoso e ameaçador. Exemplifica que a distorção visual de uma ideia pode tornar-nos loucos e ignorantes. No entanto, mesmo ao tentar criticar a imaginação e as imagens, não consegue evitar usá-las. O melhor exemplo é a Alegoria da Caverna. Através de imagens cria uma ideia, uma ideia que rebate a própria imagem.

Já Walter Benjamin apresenta uma visão crítica e divergente do filósofo grego. Aquele afirma que o mundo das imagens é tão real quanto o mundo das Ideias. Para Benjamin, a experiência do mundo sensível é fundamental para a compreensão da realidade, da história e da cultura. Argumenta que as imagens têm uma importância fundamental na nossa experiência do mundo, e que a produção e a utilização das imagens são formas de conhecimento e de compreensão do mundo. Também defende que as imagens podem ser formas de resistência à opressão e à dominação, e que o conhecimento destas é um aspecto importante para a emancipação humana (*A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*, 1955)

A sua visão converge de acordo com a Arqueologia da Imagem, uma teoria desenvolvida pelo filósofo Michel Foucault, que procurava analisar como as imagens circulam e adquirem múltiplos significados em diferentes contextos históricos e sociais. Segundo Foucault, as imagens não possuem um significado único, mas são produzidas em determinados contextos históricos e sociais que influenciam na sua construção e interpretação. Sendo assim, a análise das imagens deve levar em consideração o seu contexto de produção e análise em diferentes épocas.

“De um lado, encontra-se a análise que explica a reversão da série de representações num quadro inatural mas simultâneo de comparações: análise da impressão, da reminiscência, da imaginação, da memória, de todo esse fundo involuntário que é como que a mecânica da imagem no tempo.”

(Foucault, 1966, p.86)

Para o filósofo francês, o mundo das imagens possui uma realidade própria, ao invés de construir um subproduto das ideias.

Podemos começar por analisar qual é a ideia por detrás da imagem. A idealização de que existiria uma forma única para a imagem é impensável. Da mesma forma que são muitas imagens da imagem (Calado, 2003), também o são muitas ideias.¹⁰ A amplitude e pluralidade do conceito são tão importantes e vastas como o de casa.

Tal como a imagem pode ser mental ou artificial (por natureza), artesanal ou mecânica (por produção), também a casa o pode.

Falemos de Gordon Matta-Clark, um artista americano conhecido por diversas instalações montadas durante os anos setenta. Os seus trabalhos desafiam a noção convencional de imagem como representação mimética da realidade e geram novas perspectivas sobre a arquitetura e o espaço construído. Em maio de 1972, criou uma instalação num contentor industrial na área de SoHo em Nova York. Utilizando portas e pedaços de madeira que haviam sido colocados no lixo,

¹⁰ Para além disto, segundo Foucault, no seu livro *As Palavras e as Coisas* uma representação espacial e gráfica (como a imagem, o desenho, etc.) “só tem por conteúdo aquilo que representa e, no entanto, esse conteúdo só aparece representado por uma representação (pp.118-119)”. Assim sendo, a representação representada na imagem já agrupa um conjunto de ideias e formas.

dividiu o interior do espaço em três partes. No dia da inauguração da instalação, houve uma *performance* realizada por Tina Girouard, Keith Sonnier e outros artistas dentro e em redor da instalação. Após Matta-Clark embelezar o gigante de metal com elementos com os quais nos deparamos regularmente, os performers não tardaram em tornar o contentor uma casa. A criação de uma imagem mental remetente para o lugar de habitação era tão forte, que ainda que fosse uma “anticasa”¹¹, os artistas intervenientes no processo e seus agentes correram para lhe *dar teto*. Abriram múltiplos chapéus-de-chuva para o espaço se tornar um abrigo, criando um telhado artesanal. A imagem mental da casa criada pela instalação acaba por transcender a ideia do abrigo físico, tornando-se também um espaço que abriga. Naquele momento, para aqueles performers deu guarida às memórias, experiências e emoções. Ao visualizar os registos gravados em vídeo da performance realizada, apercebemo-nos que o grupo presente torna-se mais próximo e, de certa forma, familiar, apenas pela partilha de um espaço que alude à imagem de casa.

Matta-Clark também não é alheio à imagem artificial¹². No mesmo ano da instalação referida previamente, documentou em vídeo o exercício *Automation House*. Nas gravações acompanhamos diversos corpos que se deslocam e contorcem num espaço habitacional. Através de ângulos não convencionais, o artista brinca com a profundidade do espaço, bem como com o recorte da paisagem através das janelas. Acompanhando os planos arquitetónicos, há a presença de pessoas. Por vezes, vemos os seus corpos nas paredes, sendo cortados através do plano, pela cintura ou pelo pescoço. Ainda que a matéria viva seja carnal, curvada, efémera e os seus movimentos não sejam retilíneos, encontramos menos contraste com a geometria do espaço do que esperávamos. Os corpos estão presentes em diferentes níveis de altitude, profundidade e realidade; vivem nas escadas, no chão, nas janelas e espelhos. Dão vida ao espaço arquitetónico em que se movimentam, tornando-no numa extensão do seu corpo. Todos aqueles que habitam aquele espaço partilham as suas casas de pele com paredes de gesso e pedra.



Figura 1.10

Automation House, Gordon Matta-Clark, 1971

¹¹ Matta-Clark era conhecido por trabalhar com edifícios abandonados e em ruínas, transformando-os em obras de arte. A sua abordagem arquitetónica questionava a noção convencional de que as casas devem ser espaços limpos e ordenados, e mostrava a beleza encontrada em estruturas abandonadas e negligenciadas. Curiosamente, ainda que o termo seja aparentemente um antónimo do que se fala neste relatório de projeto, não contraria o defendido. A ideia de “anticasa” defendida pelo artista propõe uma nova abordagem para a arquitetura e a habitação, que valoriza a transitoriedade e a imperfeição. Neste caso, também os corpos se tornariam “anticorpos” com o passar do tempo. A utilização da expressão não é em vão, sendo que não são só físicas as imunoglobulinas que a extensão da vida nos oferece.

Sendo assim, o prefixo que aqui se anexa parasitariamente à casa, apenas o faz a nível arquitetónico. A diferenciação é importante pois no universo da casa-corpo todas elas/eles são imprescindíveis.

¹² De acordo com Jorge Santiago Barnés (*Qué son las imágenes? Interpretaciones y aplicaciones*, 2006), a imagem artificial é aquela criada e manipulada por meio de tecnologias e técnicas de representação. Difere da imagem natural, que é interpretada diretamente pela nossa percepção sensorial do mundo. A imagem artificial é criada por meio de processos de mediação, como a fotografia, o cinema, a televisão e a internet. Esses processos transformam a realidade numa representação, que pode ser manipulada e modificada de acordo com os interesses e intenções do criador da imagem.

“Versões existem também em que as imagens são sobretudo magias (eikon, mimesis), transportando-nos para o mundo dos duplos, das sombras, dos reflexos e dos simulacros. Nela se buscam, ainda, lugares privilegiados de vivência do tempo, para se encontrarem, com frequência, dilúvios e excessos que obrigam a repensar as relações com as tradicionais coordenadas da existência.”

(Calado, 2003, p.102)

Na dissertação de mestrado de Maribel Sobreira, intitulada *Para uma ideia de arquitetura- A pertinência da Filosofia* (2014) a imagem de casa é destacada pelo seu valor arquitetônico. A autora defende que a preocupação com o rigor, a razão e os códigos simbólicos durante a construção da casa, apenas poderá ser reconhecida por um arquiteto profissional (alguém com formação superior na área). Também acredita que, para um ser humano isento de conhecimentos estruturais da arquitetura, a casa é construída a partir dos intuitos e das sensações.

A partir do momento em que se usa a casa-corpo como prisma preferencial de análise, não tarda a surgir a inocente questão de alguns arquitetos poderem ser totalmente insensíveis ou críticos perante o ponto de vista que se está a perfilar neste relatório. A linha entre sentir e saber é muito mais tênue e imperceptível quando se trata da *nostra habitação sangrenta*, expressão que será explicada e aprofundada no quarto ponto deste primeiro capítulo.

Segundo Heidegger, a casa tem de ser construída por quem a habita. No entanto, no seu livro *Construir, Habitar, Pensar*, refere-se também à construção que podemos habitar, mas que não são casas, visto que não são construídas por quem as habita. Dá o exemplo de um camionista, que vive no seu camião, mas que o camião não é considerado a sua casa, pois não foi construído por si. O filósofo fala na totalidade do corpo como casa, ainda que não se aperceba. Na obra mencionada, há sempre uma correlação entre a casa e a estrutura feita de argamassa que suporta a casa, enquanto a carne é aparentemente esquecida e posta em suspensão, ficando, todavia, implícita, do nosso ponto de vista. Numa obra, em nosso entender tão corporal, Heidegger escolhe falar do corpo como algo à parte. Ainda que defenda que o homem e o espaço não sejam conceitos separados, considera que a relação entre ambos seja construída na base de que o homem habita no espaço, logo torna-se parte do mesmo. Desta forma, o autor defende a ideia de casa-corpo, sobrepondo-a ao corpo-casa.

Na verdade, do ponto de vista patente neste relatório, antes de habitar o espaço, o homem habita-se, logo o espaço, lugar ou casa faz parte de si, antes de ele mesmo fazer parte do espaço.

E este *corpo-casa* também só poderá ser habitat, como dito anteriormente, se for construído. De que forma é gerado o nosso corpo? De uma forma uterina e visceral, através dos nossos pais, mas nesse caso, o corpo seria algo ligado a teorias ancestrais, nunca cortando o cordão umbilical que o liga aos seus antepassados. Nesta investigação, o corpo é *construído* pelo portador do mesmo, e ainda que as paredes e chão não sejam mais do que pele e músculo, as colunas e estacas que formam os alicerces são as nossas memórias. Esta parte da casa é invisível, mas é a que mantém o edifício... *melhor dito*, um edifício. O telhado é a última coisa a ser construída¹³(daquilo que é essencial para a definição arquitetónica de casa). Ainda que por vezes seja comum o seu esquecimento, é o telhado que protege tudo aquilo que é interno, de tudo o que é externo. Como resultado do seu desgaste, por vezes voam telhas ou abrem-se buracos, mas tentamos repará-lo o mais rápido que conseguirmos, para evitarmos quaisquer danos que possam

¹³ O acabamento da casa não foi esquecido. Os pisos, revestimentos e pinturas são adquiridos ao longo da vida, alguns para sempre, outros serão restaurados ou substituídos. Como cortes e pinturas de cabelo, mudanças de estilo, cicatrizes. Por vezes a tinta das paredes fica descascada, ou com camadas a mais. Por vezes adiciona-se cabides ou estantes. Tudo isto é físico, e agrupa-se na parte visual constante da construção de uma casa.

ser feitos no interior da cobertura. Este telhado poderá simbolizar a moralidade e confiança e as nossas crenças. Se for um telhado sólido, ninguém conseguirá fazer chover dentro de nossa casa.

Também o arquiteto suíço Peter Zumthor faz questão de mencionar, em todos os seus artigos, a vertente corporal da arquitetura. A arquitetura é afetada pela vida que a atravessa. É um receptáculo sensível, influenciado pelas atividades e energia das pessoas que interagem com qualquer espaço arquitetônico. Sendo assim, ainda que o estudioso defenda que estes sejam corpos à parte dos nossos, as habitações são vistas como um espaço mutável e carnal.

A relação entre o corpo e a arquitetura na abordagem de Peter Zumthor é fundamentada na criação de espaços que ressoam com os sentidos e percepção humana. Todos os seus projetos são construídos considerando como o corpo interage, responde e se conecta com os espaços. O arquiteto possui alta sensibilidade sensorial, até ao ponto de se preocupar com as relações criadas entre os materiais usados e os corpos que ocupam os espaços que constrói.

“Acredito que, no contexto de um objeto arquitetônico, os materiais podem adquirir qualidades poéticas se as relações formais e de significado apropriadas forem geradas no próprio objeto, já que os materiais não são, por si só, poéticos.”

(Zumthor, 2003, p.4)



Figura 1.11

Therme Vals, Peter Zumthor, 1996

Fotografia: Dominik Gehl, 2019

Ainda que esta investigação pretenda explorar maioritariamente o corpo como casa, a idealização do arquiteto suíço do conceito de casa como corpo vale a pena ser considerada e utilizada, aguardando aprofundamentos futuros.

Zumthor, no seu livro *Pensar a Arquitetura* refere-se aos planos de construção como tendo o caráter de desenhos anatómicos. Faz a comparação essencialmente para demonstrar de uma forma mais interna e crua o que o *corpo* arquitetónico final não consegue fazer, nomeadamente a arte da montagem, as geometrias ocultas, o atrito dos materiais, as forças internas dos suportes e apoios, ou seja, o “trabalho humano” incorporado nas coisas.

Estas casas, ao serem construídas, misturam-se com quem as constrói, tornando-se casas-corpo, seguindo também a visão de Heidegger mencionada anteriormente.

Sendo assim, de que forma é que o corpo-casa está escondido na arquitetura viva de Zumthor? Curiosamente, no próprio artista. Ainda no mesmo livro explica como todos os aspetos estéticos e funcionais da arquitetura passam para segundo plano quando esta se foca no que cada um sente. Mesmo com as provas físicas da passagem do tempo nos edifícios, como o desgaste, a ferrugem e a degradação, o autor afirma que não precisaria delas para sentir a passagem do tempo, que a sofre no corpo, que alberga a sensação de que a vida humana se desenrola nos espaços e lugares, conferindo-lhes uma qualidade distintiva.

“Estes são os arquitectos, aqueles que vão morrer,
sorrindo com ironia e doçura no fundo
de um alto segredo que os restitui à lama.
De doces mãos irreprimíveis.”

(Helder, 1961, n.p)

1.2.3- Recolhimento e introspecção

“Para que serviria, por exemplo, dar a planta do aposento que foi realmente o *meu* quarto, descrever o pequeno quarto no fundo de um sótão, dizer que da janela, através de um buraco no teto, via-se a colina? Só eu, nas minhas lembranças do outro século, posso abrir o armário que guarda ainda, só para mim, o cheiro único, o cheiro das uvas que secam sobre a sebe. O cheiro das uvas! Cheiro limite, é preciso muita imaginação para senti-lo. Mas já falei demais sobre ele. Se eu dissesse mais, o leitor não abriria, em seu quarto de novo revelado, o armário único, o armário com cheiro único, que assinala uma intimidade”.

(Bachelard, 1957, p.206)

A investigação que forneceu o tema a este relatório também contempla uma vertente alargada à travessia da vida de todos nós, sendo esta a componente de recolha e autoconhecimento, duas ações que são exercidas por todos nós durante o *curto* espaço de tempo em que habitamos a Terra.

No chão e nas paredes de nossa casa há mais do que cabelo quebrado e pele morta; há fotos que vamos pendurando, livros dos que gostamos, objectos dados e objectos por oferecer. Ao viver, a casa não vai necessariamente acumulando tudo aquilo em que tocamos (ou que nos toca) por vezes até não nos conseguirmos mover, porque selecionamos e eliminamos materiais e objectos que não chegam a casa ou nela não permanecem. Esta atividade de recolha é minuciosa e refinada, e é através da introspecção que a podemos realizar. A construção ininterrupta da nossa casa envolve a reflexão e análise interna das nossas experiências, pensamentos, emoções e comportamentos.

Tomoko Takahashi, artista japonesa, constrói instalações a partir de combinações de objetos do quotidiano. Ao trazer elementos da casa para suas obras, Takahashi estabelece uma relação entre o espaço físico do ambiente doméstico e a experiência interna do corpo. A artista comenta sobre a construção das instalações para a revista *World Sculpture News* (1998):

"Sinto que a obra é altamente organizada e espero que seja facilmente perceptível para o espectador. Claro, está camuflada porque quero me aproximar dessa relação. A obra tem uma face que parece caótica, mas foi propositadamente projetada para ser desorganizada"

(Takahashi, 1998, pp.7-24)

A artista convida os espectadores a considerar como os objetos e os espaços que nos rodeiam, moldam as nossas experiências e a percepção, sendo que estão intrinsecamente ligados à nossa própria identidade e corporeidade.

Na sua instalação “My Playstation” (2004), a artista cria uma composição de 7600 objetos por ela colecionados e agrupados. No último dia de exposição, o público foi convidado a levar um dos objetos expostos para casa consigo, dando-lhe uma segunda vida. Esta transferência torna-se uma forma de libertação para a artista, sendo que todos estes artefactos oferecidos podem ser considerados extensões do seu corpo, que passam a pertencer a outras casas, e outros corpos. Esta ação poderá simbolizar também uma partilha de memórias com o próximo, pois todos os objetos na nossa posse têm diferentes lembranças associadas.

Os exercícios de memória, o recolhimento e introspecção são próprios do corpo-casa, podendo materializar-se também em escritos sobre o *eu*. Estes abarcam, por ordem crescente de envolvimento introspectivo e íntimo, dos mais objetivos para os mais subjetivos, embora objetividade e subjetividade se impliquem mutuamente, com graus diferentes de compromisso

entre ambas: biografias, memórias, autobiografias e diários, os dois últimos eventualmente no mesmo plano no que toca à intensidade de exposição do *eu*. A investigação escolheu focar-se nos diários porque são inevitavelmente autobiográficos, ainda que nem sempre a autobiografia compareça sob forma diarística.

“Descobrimos corpos de gente que se protege e sorve, e o silêncio
admirável das fontes –
pensamentos nas pedras de alguma coisa celeste
como fogo exemplar.”

(Helder, 1961, n.p)



Figura 1.12

My Playstation, Tomoko Takahashi, 2004

Fotografia: Stephen White, 2005

1.3- Identidade e Autobiografia: a escolha do diário

1.3.1- Os problemas do gênero: um pacto autobiográfico?

“Uma característica fundamental do gênero [autobiográfico] é, como o nome indica, o papel nele desempenhado pela memória. Os acontecimentos são passados pelo crivo da lembrança. Lembrança que é caprichosa e que por vezes necessita de ajudas: os memorialistas socorrem-se frequentemente de documentação diversa, como o diário íntimo cultivado paralelamente, (...) as cartas, os jornais, etc.”

(Rocha, 1992, p.39)

A ideia de contar a própria história relaciona-se com a antiguidade, mas o termo autobiografia é relativamente mais recente. Sobre a natureza dos escritos sobre o eu e a complexidade ou amplitude dos registos e dos escritos autobiográficos, importa ter em consideração o esforço epistemológico denso e pioneiro em Portugal de Paula Morão, demonstrado em várias obras, nomeadamente *O Secreto e o real Ensaio sobre literatura portuguesa* (2011) e na coordenação de um volume colectivo, intitulado *Autobiografia, Auto-representação* (2003).

Philippe Lejeune, crítico literário e teórico literário francês, é conhecido maioritariamente pelas suas contribuições para o estudo da autobiografia e da escrita pessoal. Lejeune também é reconhecido como uma figura fundamental no desenvolvimento do campo dos estudos autobiográficos. Além disto, explora outros temas relacionados com a autobiografia, como o diário pessoal e as reflexões sobre o ato de escrever acerca da própria vida.

Na sua dissertação de Mestrado, intitulada “Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune”, Ana Pace comenta a forma como o estudo de Lejeune muda gradualmente de foco. Ainda que Lejeune escolhesse inicialmente analisar e estudar a autobiografia como algo distante de si, tornando-a apenas um objeto de investigação, foi sendo absorvido pouco a pouco pelo gênero literário, até a sua própria escrita se tornar também parte do objeto de estudo. A autora explica como o crítico utiliza o pacto autobiográfico e a leitura e análise de autobiografias como uma forma de ir escrevendo a sua.

Na sua obra intitulada *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*, Lejeune reúne ensaios e reflexões sobre o tema, escritos ao longo de mais de trinta anos, sobre a definição e questões que rodeiam a autobiografia, gênero outrora banido do cânone, que ainda hoje causa discussões no mundo literário. Um dos debates mais discutidos deu-se entre Lejeune e Georges Gusdorf, sendo que o primeiro introduziu o conceito de “Pacto Autobiográfico”, contrato que envolve uma expectativa implícita de que o autor está a partilhar informações verdadeiras e pessoais sobre sua própria vida, enquanto o leitor se dispõe a acreditar na sinceridade do autor e em sua representação dos eventos. Este pacto foi criado pois Lejeune questionou a autenticidade na autobiografia. Enfatizou que a verdade objetiva dos eventos não é necessariamente o ponto central. Em vez disso, o foco está na verdade subjetiva do autor. A autobiografia é vista como uma representação pessoal e interpretativa da vida do autor, moldada por suas memórias, perspectivas e emoções. Lejeune, no seu estudo, focou-se mais na vertente estrutural dos textos e nas convenções literárias subjacentes, enquanto Gusdorf concebia a autobiografia como um processo vital na construção da identidade (*Conditions et limites de l'autobiographie*, Georges Gusdorf, 1956). Para além disto, sustentava a ideia de que, ao narrar a trajetória pessoal, o autor

empreende uma jornada em busca de auto-compreensão, reflexão interna e entendimento da própria existência. Gusdorf via a autobiografia como uma ferramenta para atingir uma intensa "consciência de si", permitindo uma compreensão mais profunda da relação entre a história pessoal do autor e a história coletiva da humanidade. A sua visão fenomenológica nutre-se de aspetos que tendem para a objetivação, de natureza histórica e social, fortemente ligados ao elemento intermédio da tríade que ressalta etimologicamente a autobiografia. O aspeto biológico comanda o existencial e é influenciado decisivamente por ele. Pode dizer-se, de modo simplista, fazendo apelo a perigosa generalização, importante num plano instrumental, que Gusdorf se afasta liminarmente da autobiografia como ficção e da análise interna, semiótica ou outra, da respetiva escrita, enquadrando o eu num conspecto mais vasto que privilegia a panorâmica histórica e a diacronia, sem perder de vista a sincronia e a expressão fenomenológica da subjetividade, concretizando uma leitura mais próxima do memorialismo do que do diário.

Por seu turno, Lejeune privilegia a relação com o receptor e confere mais importância à grafia, à escrita, se comparado com Gusdorf, tentando equilibrar a relevância que lhe reconhece com a que atribui ao *auto* e ao *bios*.

Na sua obra *Culturas do Eu – Configurações da subjectividade* (2019), Maria Augusta Babo, investigadora do Instituto de Comunicação da NOVA, aborda a forma como o "eu" e o "sujeito" são compreendidos. Propõe uma abordagem de análise que envolve a autorreferência e as diversas manifestações de identidade individual, entendendo-as como enunciações e enunciados. Ou seja, explora a forma como os indivíduos se referem a *si*, e como esse modo de referência influencia a maneira como percebemos o "eu" e o "sujeito".

Para além disto, Babo também aborda a complexidade do vasto campo autobiográfico ao discutir como é possível falar sobre o "sujeito" sem haver a obrigatoriedade de se mencionar um nome próprio. Examina também como as pessoas podem discutir a natureza do indivíduo e da identidade sem recorrer a referências específicas a nomes ou identidades concretas.

Portanto, Maria Augusta Babo visualiza o "eu" e o "sujeito" como construções complexas e multifacetadas, geradas e influenciadas pela linguagem, pelas formas de autorreferência e pelas maneiras pelas quais as pessoas se expressam e se relacionam com o mundo ao seu redor. Sendo que este relatório trata maioritariamente da vertente da identidade, ao invés da sua relação e interação com a linguagem e a filosofia do sujeito, não pode deixar de ser mencionado o possível “deslocamento do sujeito” que a autora referencia na sua investigação. Babo defende que um indivíduo que se refere a si mesmo numa afirmação (ou seja, quando o "sujeito se auto-refere"), provoca uma transformação imaterial que envolve uma mudança de foco, ou deslocamento. Esse deslocamento exige uma recentralização do próprio sujeito, ou seja, uma reafirmação ou redefinição da própria identidade.

Sendo que esta investigação é feita de dentro para fora, da casa para a rua, a identidade (o *eu*) sofre uma abertura ao invés de um deslocamento, sendo que é através da profundidade, da compreensão e consciência do íntimo e particular que o sujeito pode construir a estrutura de argamassa que o vai proteger.

A autobiografia rapidamente se desdobrou noutros ramos, de forma a permitir aos críticos a categorização do máximo de géneros literários. Assim foram surgindo o romance autobiográfico, auto-retrato, a auto-representação, autobiografia fictícia, autoficção, etc, variedades que voltarão a ser discutidas em relação à Exposição apresentada.

“Falemos de casas. É verão, outono,
nome profuso entre as paisagens inclinadas
Traziam o sal, os construtores
da alma, comportavam em si
restituidores deslumbramentos em presença da suspensão”

(Helder, 1961, n.p.)

1.3.2- O diário como registo íntimo do quotidiano

“Num documento intitulado "Cuts", encontro: "Rossi cita Benjamin: 'Portanto, sou deformado pelas ligações com tudo o que aqui me rodeia'" (p. 19).

Percebo que escrevo sobre ser deformada e refeita pelas coisas que leio. Enquanto estou a tentar escrever nas formas das coisas que quero ler: diários, fragmentos, listas.

"Sem sentido e, portanto, verdadeiro." (Gene Youngblood)"

(Davey, 2020, p.97)

Na obra *The Diary: The Epic of Everyday Life*, Batsheva Ben-Amos e Dan Ben-Amos realçam o diário como um género narrativo autobiográfico único, linguisticamente designado com o seu próprio termo. Destacam também a necessidade da transformação da vida em palavras por parte de todos aqueles que vivem¹⁴. Explicam como por vezes, mesmo que se encontrem em situações de perigo, de pânico ou que se encontrem perdidos em acontecimentos cujo registo não poderia ser feito, esses indivíduos têm a necessidade esmagadora de escrever sobre os mesmos. Assim, sob a capa de algo aparentemente comum do cotidiano, registam mudanças e conflitos internos e externos das suas próprias vidas e da sua sociedade, protegendo todos esses momentos das vagas destrutivas da memória.

Um diário não é apenas, maioritariamente ou essencialmente, um registo dispensável e supérfluo de pensamentos e experiências. Está intrinsecamente ligado à experiência do nosso corpo e à forma como percebemos, vivenciamos e expressamos a nossa identidade física. Quem escreve um diário escreve-o para preservar o passado e para enriquecer o futuro. Um diarista escreve sobretudo para si mesmo, sabendo que muitos dos assuntos e acontecimentos mencionados apenas serão relevantes para si, sendo que os consegue sentir na pele, podendo revivê-los. Ainda que o autor do diário não volte a reler o que foi outrora escrito, temos o conhecimento de que pode ser relido, e isso basta. Mesmo que aconteça o diário ser fisicamente “abandonado”, a obra mencionada anteriormente também refere o próprio ato de escrever como uma forma de fortalecer a memória.

“Mantemos diários para ancorar o passado, que desaparece atrás de nós, mas também na antecipação do nosso próprio desaparecimento futuro. Mesmo que seja mantido em segredo, a menos que encontremos a coragem para destruí-lo ou levá-lo para o túmulo, um diário clama por ser lido em algum momento posterior: uma transmissão para algum "alter ego" perdido no futuro ou uma modesta contribuição para a memória coletiva. Uma mensagem numa garrafa.”

(Ben-Amos, B.; Ben-Amos, D., 2020, p.30)

¹⁴ Este “viver” não se refere à condição de estar vivo, ter funções biológicas ativas e estar envolvido nos processos básicos de sobrevivência, como respirar, comer, dormir e reproduzir. Ou seja, viver apenas como atividade biológica. Ao invés disso, trata-se de viver como experiência existencial, transcendendo a mera atividade biológica, referindo-se à experiência mais profunda e significativa da existência humana. Isto engloba as emoções, os relacionamentos, os propósitos, as alegrias e as dificuldades que fazem parte da jornada humana. Nesta interpretação, “viver” está relacionado às experiências que enriquecem a vida e dão significado à existência.

A transcrição acima realça o diário como uma parte de nós, ainda que inconsciente. Mesmo após a morte, acaba por ficar presente como uma representação da mente e do corpo. Um *fantasma* que se pode ler.

Os diários têm diversas semelhanças com as casas e com os corpos, sendo uma das principais a sua composição através de lacunas da descontinuidade, de metáforas e fragmentos, ao contrário da autobiografia, que resulta de uma escrita contínua e consecutiva.

Os autores literários escrevem, reveem, corrigem e alteram longe dos olhos do leitor, enquanto um diarista se joga na revisão, correção e alteração. Tal como um corpo que se movimenta e não pode esconder as suas falhas apenas porque existe, assim o faz o diário, e são essas características que o tornam numa arte, para além de uma importante forma de escrita.

Na obra *Máscaras de Narciso - Estudos Sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal* (1992), Clara Rocha afirma que “O estatuto do diário é o da *confidência*: extroversão da vida íntima para um ‘amigo’, o caderno de notas (...), a relação entre o eu e o diário define-se pela contradição entre a vontade de falar e a de guardar segredo.” (p. 28)

Sendo assim, quem mantém um diário poderá fazê-lo por diversas razões. Por auto-reflexão e autoconhecimento, para poder ter um interlocutor entre o *eu* e o mundo ou/e para a preservação de memórias. O conhecimento que possuímos de certos períodos da História deve-se precisamente a essa proteção e registo da memória.

“Nascendo de uma situação unilateral de comunicação, em que o destinador e destinatário são uma e a mesma pessoa, ele pode transformar essa situação em partilha com os outros. A prática diarística é, assim, o lugar dum duplo movimento, de interiorização e de exteriorização”

(Rocha, 1992, p.29)

Christian Boltanski, pintor, artista plástico, escultor e fotógrafo francês, focou muitas das suas obras nas temáticas da memória, identidade e individualidade. Através de instalações como “Storage Memory”¹⁵ enaltece a importância do diário e da recolha, através da utilização de objetos do quotidiano, mostrando que as memórias individuais, ainda que frágeis, tornam-se os alicerces da existência humana.

“Alguém trouxera cavalos, descendo os caminhos da montanha.
Alguém viera do mar.
Alguém chegara do estrangeiro, coberto de pó.
Alguém lera livros, poemas, profecias, mandamentos,
inspirações.
— Estas casas serão destruídas.”

(Helder, 1961, n.p.)

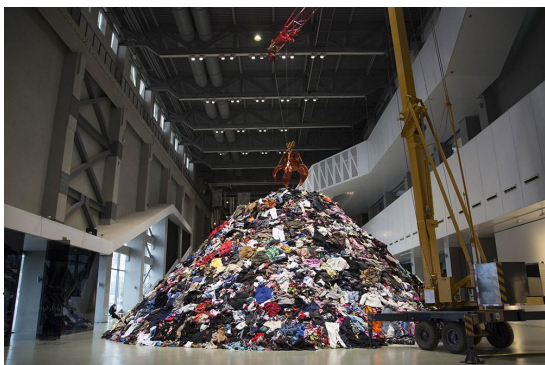


Figura 1.13

Storage Memory, Christian Boltanski, 2018

Fotografia: Courtesy Power Station of Art Archive

1.4-Arte, perturbação, patologia, terapia

1.4.1-Entre a norma e o desvio. Centro e Margens. Problematização de conceitos e tipologias.

Nesta dissertação defende-se a perspetiva segundo a qual há uma impossibilidade de uma casa se tornar uma *casa-corpo* sem se ter um *corpo-casa*. Esta diferenciação de concepções é de grande importância. Nesta investigação os dois conceitos previamente mencionados no ponto 1.2.2, diferenciam-se da seguinte forma:

A casa-corpo é uma habitação considerada um lar por aquele que a habita. Está repleta de memórias, desgaste e provas da passagem do tempo. É também um termo interpretado como uma imagem ou uma ideia, que investiga a ligação profunda entre um indivíduo e o ambiente onde este habita, estabelecendo uma comparação e conexão entre o corpo humano e o espaço físico que o rodeia. Esta noção demonstra que a conexão pessoal próxima entre a pessoa e o lugar pode espelhar características da identidade e vivências pessoais. Se a casa não for corpo (tratando-se assim de um espaço, não de um lugar), não há segurança, proteção nem uma conexão com o espaço, sendo fácil abandoná-lo.

Já o corpo-casa é um corpo aceite pelo *eu*. Um corpo que sobrevive sem uma casa, pois já é a sua própria casa. Desta forma, nenhum espaço se tornará um lugar se o indivíduo tiver um corpo ao qual não chame casa, nem o reconheça como tal.

A problematização deste tema ocorre na dificuldade do acolhimento da carne como habitação. Esta recusa ou dificuldade em aceitar a *identidade* assim entendida (dado que é demasiado complexa e alberga diversas formas e entendimentos, sendo plural e não uma essência) pode ser influenciada por uma variedade de fatores psicológicos, sociais e culturais. Neste caso, o foco serão os fatores psicológicos, variando entre diferentes patologias, que, por si só, trazem outras dimensões que favorecem a rejeição do *eu*, tal como baixa autoestima, autoconceito distorcido, traumas e experiências passadas, medo do julgamento e a inevitável comparação com o *outro*.

Qual será a melhor forma de lidar com este espaço físico, desprezado pelo *próprio indivíduo*, de modo a torná-lo em algo que tenha a habilidade de transformar qualquer lugar numa casa?

“Casas são rios diurnos, nocturnos rios
Celestes que fulguram lentamente
Até uma baía fria – que talvez não exista,
como uma secreta eternidade.”

(Helder, 1961, n.p.)

1.4.2- Caracterização de perturbações e patologias. Depressão, autismo.

Existem inúmeras condições e transtornos psicológicos que podem estar associados à diminuição da autoestima. Quando se fala em tristeza, isolamento, pensamentos suicidas e perda de interesse, a primeira palavra que ocorre à maioria é “depressão”. No entanto, ainda que a depressão seja um estado clínico, também é um sintoma de muitos outros distúrbios e patologias, tal como o Transtorno Bipolar, Transtorno de Personalidade Borderline, Transtorno de Stress Pós Traumático, Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade, Transtorno Obsessivo-Compulsivo e Autismo, entre outros.

A escolha do Autismo como um dos focos centrais da investigação, propulsor de toda a outra pesquisa, entretanto consumada e estribada teoricamente, não foi acidental. Sendo que este *eu* narrativo, personagem principal neste diário de auto-reflexão, outrora foi diagnosticado com Síndrome de Asperger¹⁶, há um maior conforto e transparência na exploração do tema, bem como um pretexto para a aceitação e compreensão do *eu*, tendo consciência que o que se escreve altera a experiência vivida (e é transformado por ela), tornando-a potencialmente ainda mais forte e presente, mas reconfigurando inconscientemente alguns fluxos.

O corpo que carrega o Autismo é um corpo como qualquer outro. Pedro Cabral, na sua obra *O Paradoxo do Cérebro- Memória, Autismo, Identidade*, sustenta que “com ou sem autismo, não há duas pessoas iguais” (p. 152-153).

Ainda que o Autismo se distinga por um determinado número de critérios e “quadrados para riscar”, o balanço de cada um desses critérios na vida do indivíduo é diferente. Tal como qualquer neurotípico poderá ser mais ou menos falador, um neurodivergente poderá ser mais ou menos sensível a determinados sons. A verdadeira dificuldade na aceitação do corpo, da patologia e do *eu*, no caso do autismo, é explicada muitas vezes através de fatores externos, tal como o estigma e desconhecimento sobre o transtorno, mitos sobre o mesmo, dificuldades em comunicar e, uma vez mais, a comparação com o que se considera a “normalidade”.

O corpo-casa de um autista pode queixar-se de que o corpo-casa dos vizinhos tem a música demasiado alta, ou que a varanda está a pingar na sua, e é facilmente repudiado por tais

¹⁶ Esta é a única vez neste relatório em que é utilizada esta terminologia. Apenas é usada pois foi especificamente mencionada no diagnóstico realizado. Entretanto, o DSM-5 (Manual de Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais 5.ª edição) unificou os diferentes subtipos do espectro autista numa única categoria, nomeada "Transtorno do Espectro Autista" (TEA). Isto foi feito para reconhecer que as diferenças entre os subtipos anteriores eram frequentemente menos claras na prática clínica e para refletir melhor a diversidade das experiências no espectro autista. O termo "Síndrome de Asperger" deixou de ser oficialmente usado como um diagnóstico distinto.

Para além disto, foi Johann Friedrich Karl Asperger que inspirou o nome do síndrome. O psiquiatra foi pioneiro dos estudos sobre o Autismo, principalmente em crianças. No entanto, anteriormente utilizava o termo "psicopatia autística" para o diagnóstico, gerando contestação. Ainda mais oposição surgiu no final de 2010 devido a alegações de que Asperger encaminhou crianças para uma clínica alemã nazi responsável pelo assassinato de pacientes com deficiências (para além de ter participado na seleção de crianças enviadas para a clínica Am Spiegelgrund, onde muitas foram assassinadas).

factos o incomodarem, o que faz com que deixe a casa, e passe a ser apenas um corpo em desconforto.

Sigmund Freud, na sua obra *Para Além do Princípio do Prazer* (1920), defende a teoria da “Pulsão de Morte”, onde sugere que, para além do instinto da vida (Eros), que impulsiona as pessoas a procurar satisfação e sobrevivência, existe também um impulso inato em direção à morte e à destruição. Esse instinto de morte pode ser interpretado como uma fonte de agressão e destrutividade, que pode estar potencialmente presente em diferentes graus em todos os indivíduos.

Ao contrário do neurologista e psiquiatra austríaco, que defende o mencionado acima, isto é, o fato de o homem nascer com uma tendência inata para a destruição e violência, o psicanalista Arno Gruen, psicólogo e psicanalista alemão, na sua obra, *A loucura da normalidade: o realismo como doença: uma teoria fundamental da destrutividade humana* (1995) discorda com o autor mencionado anteriormente, argumentando que a raiz do mal está no ódio do *eu*, uma raiva com origem na infância, no momento em que se troca a autonomia pelo afeto e “amor” daqueles que são superiores ou exercem uma posição sobre o sujeito. Para agradar ao *outro*, é criado um falso *eu*, um alter ego concebido através do medo. Sendo assim, a obra explora as raízes da agressão e da destrutividade humana, argumentando que tais tendências estão enraizadas na busca de conformidade com uma sociedade “normal”, bem como na negação das verdadeiras necessidades emocionais.

Concluindo, a análise de Gruen vai ao encontro desta investigação, sendo que a “normalidade” social pode tornar-se uma forma de negação da autenticidade individual e das emoções verdadeiras. A pressão idealizada para um indivíduo conseguir encaixar-se nos padrões sociais criados gera um ciclo de desumanização, no qual as pessoas vão lentamente perdendo a empatia e a capacidade de conexão emocional com o *outro* e com o próprio *eu*. Sendo que esta teoria se reflete numa sociedade maioritariamente neurotípica, a dificuldade é ampliada na comunidade neurodivergente e em grupos com outros transtornos e patologias sendo que, devido a um desenvolvimento neurológico específico, entendem o mundo e dialogam com ele de forma diferente do esperado na norma social.

Estas são as casas. E se vamos morrer nós mesmos,
espantamo-nos um pouco, e muito, com tais arquitectos
que não viram as torrentes infindáveis
das rosas, ou as águas permanentes,
ou um sinal de eternidade espalhado nos corações
rápidos.

(Helder, 1961, n.p)

1.4.3- O Lugar da arte. Reflexão e Catarse

“Mais concretamente, a tendência geral das psicoterapias contemporâneas é cada vez mais a de uma despatologização da condição humana, a de uma concretização terapêutica focada em práticas que visam não tanto o escrutínio de um “eu” pré-existente, mas o trabalho no “eu” como um processo eternamente inacabado e em permanente construção, e a de uma inclusão cada vez mais acentuada de exercícios que não se relacionam exclusivamente com práticas confessionais, mas que incluem também outro tipo de expressões e comunicações não orais, como a dança, a representação, a arte, a música e a escrita criativa.”

(Faustino, 2019, p.96)

Na obra *Rostos do Si- Autobiografia, Confissão, Terapia* (2019), no seu Ensaio intitulado “Confissão e terapia? Uma abordagem genealógica”, Marta Faustino concentra-se na investigação da conexão entre a confissão e a terapia, traçando as origens e o desenvolvimento histórico do conceito e da prática de forma entender a sua relação nos dias de hoje (utilizando uma abordagem metodológica que segue a genealogia de Michel Foucault sobre o tema).

A autora mergulha na forma como a prática da confissão estava presente nas configurações terapêuticas fundamentais da filosofia antiga, sendo que os antigos filósofos, bem como os sistemas de pensamento da altura, abordavam frequentemente a relação entre revelar informações pessoais e o processo de cura. Também examina a confissão no contexto do cristianismo, referindo-se à prática religiosa de confessar pecados e buscar perdão.

No entanto, o ensaio acompanha também a prática da “confissão” nas ciências psiquiátricas modernas. Assim, aborda a forma como a terapia psiquiátrica e psicológica se afastou da ideia de confissão de forma a tornar-se uma prática por si, independente.

Foram notáveis as mudanças de interpelação nas psicoterapias contemporâneas em relação à compreensão da natureza humana e à forma como a terapia é conduzida. A abordagem moderna agora vê o *eu* como um processo em constante evolução, ao invés de algo fixo e imutável. Sendo assim, a terapia pode concentrar-se em ajudar um indivíduo no seu desenvolvimento e crescimento.

Para além disto, nos dias de hoje a terapia não se limita apenas à comunicação verbal. Está também a abrir espaço para formas não verbais de expressão, como as artes plásticas, a música e a dança, para ajudar as pessoas a poder explorar e comunicar os seus sentimentos e pensamentos.

No entanto, em qualquer dos ramos referidos, até que ponto se tornarão terapêuticos inconsciente e espontaneamente, ao invés de haver um direcionamento terapêutico até os alcançar?

No final deste capítulo é importante tornar cada vez mais explícitas algumas hipóteses de resposta à pergunta de partida incorporada no título desta investigação.

Esta reflexão, que aponta para uma *constelação* agregadora de várias temáticas, parece direccionar-se para a casa como um dos eixos possíveis, mas em meu entender, central da arte como terapia. Essa terapia é simultaneamente teórico-prática e pode, do meu ponto de vista, activar e incorporar como dimensão decisiva para a sua existência e dela constituinte e constitutiva; a constelação temática, a que se ergue neste trabalho ou outra, tomando, neste

caso, o espaço e o lugar, as imagens e o autobiográfico, mormente, o diarístico que nele não se extingue mas dele depende, como alicerces.

A casa é encarada como um lugar que pode existir num espaço mais amplo, mas que ergue como critério de análise algo que integra e subsume o espacial entendido como algo mais exclusivamente físico e material e com ele partilha estas dimensões, não as renegando, mas conciliando-as com outras, de natureza simbólica e psicológica, a caminho da intimidade e da expressão do eu, através do corpo que sente e pensa, sem hierarquizações apriorísticas, sobretudo se estas forem tomadas como necessárias e determinadas.

Bem pelo contrário, a casa-corpo e o corpo-casa foram ganhando uma importância cada vez mais decisiva, tornando-se evidente que se podem interpenetrar sem fundir ou perder as respectivas identidades, de tal modo que a corpo- casa se tornou cada vez mais fulcral à medida que a investigação se foi aprofundando.

Assim, o corpo-casa constitui, em meu entender, uma entidade performativa com elevada amplitude semântica, dado que abre literalmente a porta à conjugação do conhecimento de si com o cuidado de si, trabalhados por Foucault a partir da abordagem Antiguidade Clássica, sem esquecer o presente. O cuidado de si pressupõe o conhece-te a *ti* mesmo, mas não o encara com essência, algo imutável ou acabado, aprofundando outras vias que são tecnologias do sujeito e do *eu* e que comportam avanços e recuos, hesitações e aporias, reforçando a relevância da relação íntima entre identidade como processo e construção contínuos, incompletos e movediços, e a alteridade (*Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Foucault, Paris, Gallimard, 1997; *Le Récit de soi*, Isabelle Galichon Paris, L'Harmattan, 2017, pp.19-53).

A alteridade, neste capítulo é favorecida, tal como a identidade, pela configuração da casa como entidade performativa, nomeadamente enquanto corpo e portadora de imagens e de metáforas (que não se esgotam num plano retórico, mas que nele conjugam o pathos, com o logos e o ethos) As imagens são matéria e pensamento, corpos, portanto, assim como as metáforas albergam dimensões simbólicas, literárias e emocionais, que não dispensam uma forte vertente cognitiva, no entender de Lakoff e Johnson Johnson (Lakoff, G. ; Johnson, M. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo, EDUC- Mercado das Letras, 2002, pp. 45-69), constituindo também corpos, se entendidas num plano existencial e ontológico, enquanto *metáforas vivas*, o modo como as tematiza Paul Ricoeur (Ricoeur, P. *A Metáfora Viva*, S. Paulo, Loyola, 2000, pp. 331, 394).

O corpo-casa, que também engloba a casa-corpo, pode ser considerado um ponto central na arte como terapia, abrangendo pelo menos três dimensões interligadas que estimulam a autorreflexão e o autoconhecimento, com base numa perspectiva ética e orientada para a emancipação. Isto nutre-se de aspectos cognitivos e teóricos, mas, ao mesmo tempo, incentiva a práticas de autocuidado. Uma dessas dimensões é a constelação temática, que é vista como desejavelmente poiética e é abordada neste primeiro capítulo.

Os estudos de caso irão reforçar o diálogo com a alteridade de projetos artísticos de Moyra Davey e Yayoi Kusama, neles discutindo sobretudo a questão da casa e a dimensão autobiográfica e o plano experiencial e experimental da exposição, no duplo sentido, enquanto dispositivo e ontologia. A exposição da exposição, sobretudo na descrição e problematização da sua concepção, e, passe o jogo de palavras, será objeto da última parte deste relatório.

Por agora expõem-se as artistas convidadas se, e na medida em que, elas autorizarem.

Capítulo II - Estudos

de Caso. As casas das
vizinhas. Expressionismos,
impressionismos,
apropriações.

Captar e cativar o mundo
através de imagens e objectos.

2.1-Yayoi Kusama

“Luto contra a dor, a ansiedade e o medo todos os dias, e o único método que descobri para aliviar minha doença é continuar criando arte. Segui o fio da arte e de alguma forma descobri um caminho que me permitiria viver.”

(Kusama, 2012, n.p)

Vinda de tão longe, do Continente asiático, parece quase um desplante ou desaforo considerar Yayoi Kusama uma vizinha uma vez que, do ponto de vista estritamente geográfico, o não é, o mesmo se passando com Moyra Davey.

A escolha da obra desta artista nipônica como objeto de estudo prende-se com fatores subjetivos, já explicados na introdução, os quais não são alheios ao universo onírico e cósmico da sua obra visual e plástica que funciona, a nível pictórico, como uma narração autobiográfica de caráter terapêutico. Por seu turno, também a sua autobiografia confere centralidade ao aspecto artístico, dele nunca se desligando a trajetória existencial, confundindo-se ambos, Ao escrever a Autobiografia a autora pensa por imagens e vive nelas.

Nascida a 22 de março de 1929, em Matsumoto, Japão, Yayoi Kusama é artista plástica e escritora, agora famosa pelas suas obras envolvendo uma ampla variedade de formatos, técnicas e materiais, incluindo pintura, escultura, instalação, performance e arte pública. Esta conjugação indissociável da artista com a escritora também foi decisiva para a vizinhança que lhe é atribuída neste relatório. Esta, por seu turno, também deriva do facto de *eu* também ter sido diagnosticada com uma patologia, bem diferente desta, o autismo.

A artista possui o diagnóstico de “Tendência Esquizofrénica”, bem como “Comportamento Obsessivo Compulsivo”. Na sua autobiografia *A Rede Infinita*, Kusama desvenda os mistérios da sua infância e o historial com a doença mental, explicitando que começou a ter alucinações aos sete anos de idade ao se aperceber, num campo de violetas (que fazia parte do antigo negócio da sua família), que todas elas tinham cara com expressões humanas e falavam para si.

Oriunda de uma família conservadora, a prática artística era-lhe negada, não só por não ser considerada uma boa fonte de rendimento, mas também por ser mulher. A mãe, mais tradicionalista que o pai, retirava-lhe os materiais de pintura e as telas, muitas vezes queimando-os. Afirmava que Kusama se casaria com um homem de uma família japonesa abastada e passaria a sua vida a ser uma dona de casa tradicional. A partir do trauma familiar a artista adquiriu um método de trabalho frenético e ágil, provavelmente por medo que os materiais lhe fossem retirados, uma preocupação que a persegue há décadas.

Com uma mala cheia de arte partiu para Nova Iorque, em 1957, mal sabendo falar inglês, com pouco mais do que “esperança” do seu lado. Durante anos lutou para ser reconhecida e alcançar a fama, criando arte inovadora. No entanto, com facilidade, outros artistas, do sexo masculino, que *reinavam* no mundo da arte nos anos sessenta terão, alegadamente, plagiado diversos dos seus trabalhos, exibindo-os em galerias de renome e alcançando muito mais fama que a original criadora (estando entre eles Andy Warhol, Claes Oldenberg e Lucas Samaras).

A artista, ao reconhecer as obras e as técnicas tão semelhantes às suas, entrou numa depressão profunda, refugiou-se no seu estúdio, isolando portas e janelas para não poder ser copiada e, passado algum tempo, tentou suicidar-se.

Tornou-se finalmente conhecida e reconhecida, já com uma idade avançada, pelas suas criações únicas, muitas vezes caracterizadas por padrões repetitivos, bolinhas, círculos, semicírculos e formas abstratas.

2.1.1- Análise de esculturas e instalações

Infinity Nets (1959- 2023)

As obras que intitularam a autobiografia de Kusama parecem prenunciar o movimento Minimalista e até, mais tarde, o Pós-Minimalismo durante os anos 60 e 70. No entanto, a artista sempre ignorou o mundo da arte que a cercava, tendo todas as suas obras a girar à *sua* volta, como fulcro das suas atenções.

Com tinta de óleo, a artista usava pinceladas meticulosas e repetitivas (ao contrário das pinturas carregadas de ação de Jackson Pollock ou das linhas e formas dançantes de Willem de Kooning, outros dois contemporâneos da época) para criar padrões, através de semi-círculos e círculos, que se encaixavam de modo a gerar uma rede com uma extensão infinitamente superior às bordas da tela em que a pintura se encontrava. Essa técnica provoca uma sensação de profundidade e expansão, dando a ideia de que a rede se estende além do campo visual. Estas obras apresentam duas obsessões concorrentes e aparentemente contrárias: o confinamento e prisão da repetição desmesurada e a aceitação da inevitável perda do controlo, tanto sobre si como sobre a sua mente.

Bruce Nauman, personalidades da qual foram analisadas algumas obras no primeiro ponto deste Relatório, pode ser um bom ponto de comparação e análise com o trabalho contínuo da artista japonesa. Podemos começar pela diferença de percepção do corpo e da casa. Ainda que os dois conceitos sejam explorados mais detalhadamente em relação ao trabalho de Kusama posteriormente, podemos fazer uma pequena introdução à sua relação com os mesmos. Muito resumidamente, Yayoi Kusama transforma o espaço no *seu* corpo. Enquanto isso, Bruce Nauman, principalmente no seu trabalho performativo, transforma o corpo numa casa. Embora os trabalhos envolvam técnicas e media diferentes, há uma vertente obsessiva e compulsiva (fazendo o trocadilho, ainda que Bruce Nauman não tenha o diagnóstico de OCD) que se repete. Podemos concluir, pelos dois exemplos dados, que esta repetição acaba por ser necessária tanto para o autoconhecimento (Nauman) como para a autoaceitação (Kusama).

Como ponto de diferenciação, na sua tese de licenciatura, intitulada *Representação da obsessão e compulsão na arte* (2020), Annika Korhonen considera que, enquanto o processo artístico de Kusama é altamente físico, exigente e trabalhoso, a obra finalizada permite-nos esquecer a existência tanto do corpo que a criou, como do corpo que observa. O trabalho de Nauman faz exatamente o oposto. Mostrando o processo de forma performativa, como em *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-68) e *Wall floor positions* (1968), previamente analisados, o observador tem a prova visual física da exaustão e esforço do artista, podendo sentir o desconforto inevitavelmente oferecido pela empatia com aquilo que está a ver e ter e uma consciência avassaladora do corpo.

Também é importante mencionar, como outro ponto de divergência, a destruição e construção da casa por parte de ambos. O artista norte-americano obtém um entendimento sobre a condição humana, bem como uma percepção amplificada do corpo, através da destruição do corpo-casa, para além da inicial construção necessária à desconstrução¹⁷. É através da chegada ao

¹⁷ Ainda que não seja tão relevante para a exploração do tema do Relatório, mas como um ligeiro aprofundamento da ideia da “desconstrução”, sinto que é relevante mencionar que Nauman também desconstrói a linguagem, expondo sua natureza arbitrária e evocando questionamentos sobre a comunicação. Fragmenta palavras e frases, levando-nos a questionar como atribuímos significado às palavras.

limite, da quebra, do extremo, tanto psicológico como físico, que questiona o significado por trás de ações quotidianas, desestabilizando a nossa compreensão, e até a própria, habitual do mundo.

Enquanto isto, Kusama nunca chega ao extremo, sendo a criação o seu motor primordial. A aceitação do corpo faz parte da aceitação de que fazemos parte de algo muito maior do que nós. Nesse aspecto, a artista, aos 94 anos de idade, possui um corpo-casa perto do intocável, enquanto Nauman ainda questiona a existência e o porquê do *eu*, vivendo num estado de desassossego que o afasta de *si*.

Accumulation series (1960-1970)

Nas obras da série "Accumulation", iniciada nos anos sessenta e com duração até aos dias de hoje, Kusama escolhia objetos do cotidiano, como sapatos, chapéus, guarda-chuvas e poltronas, e cobria as suas superfícies com "esculturas moles". Estas eram fabricadas com tecido pintado e enchimento de algodão em forma de falo. Colava os objetos fálicos repetidamente nas superfícies, criando uma acumulação que transformava a forma original das peças em algo quase irreconhecível.

Esta série combina e exhibe algumas das características das obras de Robert Gober com as de Andreas Gursky, dois artistas também analisados (Gober no ponto 1.2.1 e Gursky no ponto 1.2.2), cujas técnicas não parecem encaixar-se ou funcionar juntas, para quem as analisa superficialmente. Kusama, tal como Gober, escolhe criar uma amálgama de elementos corporais e objetos íntimos e pessoais. No entanto, ao invés de colocar apenas um falo num sofá, pega na saturação, usada por Gursky, enchendo o objeto de esculturas feitas de tecido. Mais uma vez, como no trabalho do fotógrafo, a repetição (ainda que não perfeita ou simétrica), bem como a complexidade, fazem o observador ser absorvido pelos detalhes, não sabendo ao certo o que está a observar.

Segundo Didi-Huberman (*O que nós vemos- O que nos olha*, 2011), a relação entre imagem e objeto obtém-se através de um processo complexo, que envolve tanto o olhar, como a interpretação e "jogo de memórias" daquele que observa. A imagem, segundo o filósofo, não é sempre um reflexo fiel do objeto, sendo algo que é moldado pelas experiências, emoções e até o contexto cultural em que o observador se encontra. Esta diferenciação entre os dois conceitos, também abordada no ponto 1.2, está muito presente nas obras da artista. Conseguimos observar que Kusama trata os objetos como imagens, isto é, a "visão" (aqui como imagem criada) que tem do objeto de estudo (o falo), foi adulterada pelas suas experiências e traumas. Tal como um teatro de sombras, ou como as projeções de Fantasmagoria do século XVIII, em que eram projetadas, normalmente sobre tela, sombras assustadoras e sobrenaturais através de lanternas e efeitos luminosos. Enquanto projetavam a imagem de um monstro assustador, o objeto responsável pela imagem não era monstro nenhum.

Da mesma forma, a artista usa a imagem deturpada como forma de criação da réplica escultórica dos objetos, tornando-os irreais e quase alienígenas, frutos do medo misturado com a coragem de o ultrapassar.

A escolha do falo como objeto de estudo foi questionada pelo público e críticos, não só pela década em que se encontravam, mas maioritariamente por Kusama ser mulher. Não foi surpresa o choque que causou a transformação sexualizada de um objeto doméstico comum, por uma artista feminina, em 1960.

Explica na sua autobiografia que não é por ser fascinada e atraída por sexo que escolhe trabalhar sobre (no duplo sentido da palavra, visto que também escolhia atender chamadas e relaxar nos seus sofás fálcos) o pênis, mas sim pelo medo que tem, desde a infância, do órgão sexual masculino.

Este desconforto e pavor teve como origem o ambiente onde cresceu, que a fez acreditar que o sexo era “algo sujo e vergonhoso, algo que teria sempre que esconder” (p.54, *Infinity Net*, 2011). Para além disto, na sociedade tradicionalista e conservadora japonesa era defendido o matrimónio por interesse, bens e nome, em detrimento do amor. Kusama também conta ter testemunhado relações sexuais violentas quando “ainda não tinha idade para andar” (p.54, *Infinity Net*, 2011) e que tal a traumatizou para a vida.

Da mesma forma representa a sua má relação com a comida, especialmente com o macarrão. No mundo de Kusama, a massa tem a capacidade de se espalhar até o infinito. Dessa forma cobre diversos objetos e peças de roupa com a mesma. Na Galeria Richard Castellane, em Nova York, cobre o chão e as paredes com massa, bem como um solitário manequim. Sendo assim, imagens de sexo e comida, responsáveis por gerarem extrema repulsa na artista, são exatamente aquilo em que escolhe trabalhar, consubstanciando uma atitude contra fóbica, plasmada no enfrentar dos medos.



Figura 2.1

No. F, Yayoi Kusama, 1959

Infinity Rooms

Por vezes fazendo parte da *Accumulation Series*, como “Infinity Mirror Room- Phalli’s Field” (1965), ou existindo por si só, como “Fireflies on Water” (2002) (as duas obras escolhidas para análise neste projeto), as *Infinity Rooms* são instalações imersivas que transportam os espectadores para uma experiência visual e sensorial única, deixando-os perdidos num espaço infinito repleto de luzes, cores e reflexos.

Na primeira instalação, Kusama revestiu uma pequena sala de vinte e cinco metros quadrados em espelho. Cobriu o chão seguindo o conceito do resto das obras da *Accumulation Series*, com uma tapete feita de centenas de protuberâncias fálicas de tecido, com diferentes formas e feitios, desta vez às bolinhas vermelhas de diversos tamanhos. Esta Infinity Room é de todas a que mais se aproxima à materialização das suas obras da série *Infinity Nets*, essencialmente pelo aspeto alucinatório e abstrato existente nas pinturas das redes, que é agora tornado literal e material com as centenas de formas manchadas de vermelho a ocupar, tão predominantemente, o mesmo espaço que os visitantes. Estes falos eram divertidos e excêntricos, e Kusama fez questão de coser as bolinhas vermelhas em tecidos distintos, tornando os objetos tão diferentes uns dos outros que conseguiam surpreendentemente manter uma vertente corporal, ainda que parecessem tudo menos saídos de corpos. Os espectadores tinham que entrar descalços e andar pelo campo fállico, pois o movimento gerado fazia-os tornar-se parte da instalação e desaparecer nela, algo que sempre fora um dos objetivos de Kusama com a sua arte, e que irei aprofundar mais tarde. No seu artigo intitulado “Yayoi Kusama’s Infinity Mirror Room- Phalli’s Field” (Jo Applin, para além de analisar a obra, mostra também o seu itinerário. Segundo a Professora, ao invés de ser vendida após a exposição, a instalação foi utilizada posteriormente por Kusama nas suas *performances* e *happenings*. Um dos mais relevantes decorreu em Nova Iorque em 1966, intitulado “14th Street Happening”, onde a artista posicionou numa rua da cidade, perto de casa, parte da sua “tapete” fállico e se deitou na mesma enquanto as pessoas passavam. A alteração do espaço claustrofóbico, ainda que nomeado “infinito” para a abertura da vida “real”, atenua uma vez mais as fronteiras entre a arte e o quotidiano.



Figura 2.3

Infinity Mirror Room (Phalli's Field),
Yayoi Kusama, 1965

Na segunda instalação mencionada, o espectador aproxima-se, inicialmente, de uma estrutura branca em forma de cubo. A única entrada é uma porta que se confunde e funde tanto com as respectivas paredes do cubo, como também com as próprias paredes do museu. Quando se atravessa para o outro lado da porta, e se transita para interior do cubo, somos confrontados por um espelho. Atravessar esse espelho é o equivalente a atravessar um portal para outro universo, sendo que a sala dentro do cubo faz o público esquecer rapidamente o mundo que reside do lado de fora. Dentro do cubo, o espectador depara-se com uma pequena plataforma, semelhante a um barco, rodeado por água e uma dúzia de espelhos. A porta fecha-se e é envolvido pela escuridão. Há reflexos seus espalhados por toda a parte, bem como reflexos de pequenas luzinhas semelhantes a luzes decorativas de Natal, coloridas e a piscar. Estas luzes refletem-se também na água, parecendo que não existe teto ou chão. É uma viagem ao vazio cósmico. O espaço materializa-se através da inevitável criação de um ciclo interminável. Essa ilusão que alude ao infinito é criada pela proximidade que os espelhos têm entre si. A escuridão faz com que não seja possível decifrar a verdadeira profundidade da água, mas o som da dança deste elemento da natureza torna-se a única companhia de quem se encontra na plataforma. É um espaço mágico de meditação e de ligação com o *eu*. Esta magia vem da possibilidade de observar brevemente algo que nos parece infinito. Observar o espaço, e as estrelas. Podermos sentir realmente a calma, ou para algumas pessoas a angústia, que nos traz o facto de sermos apenas mais um ponto no universo.

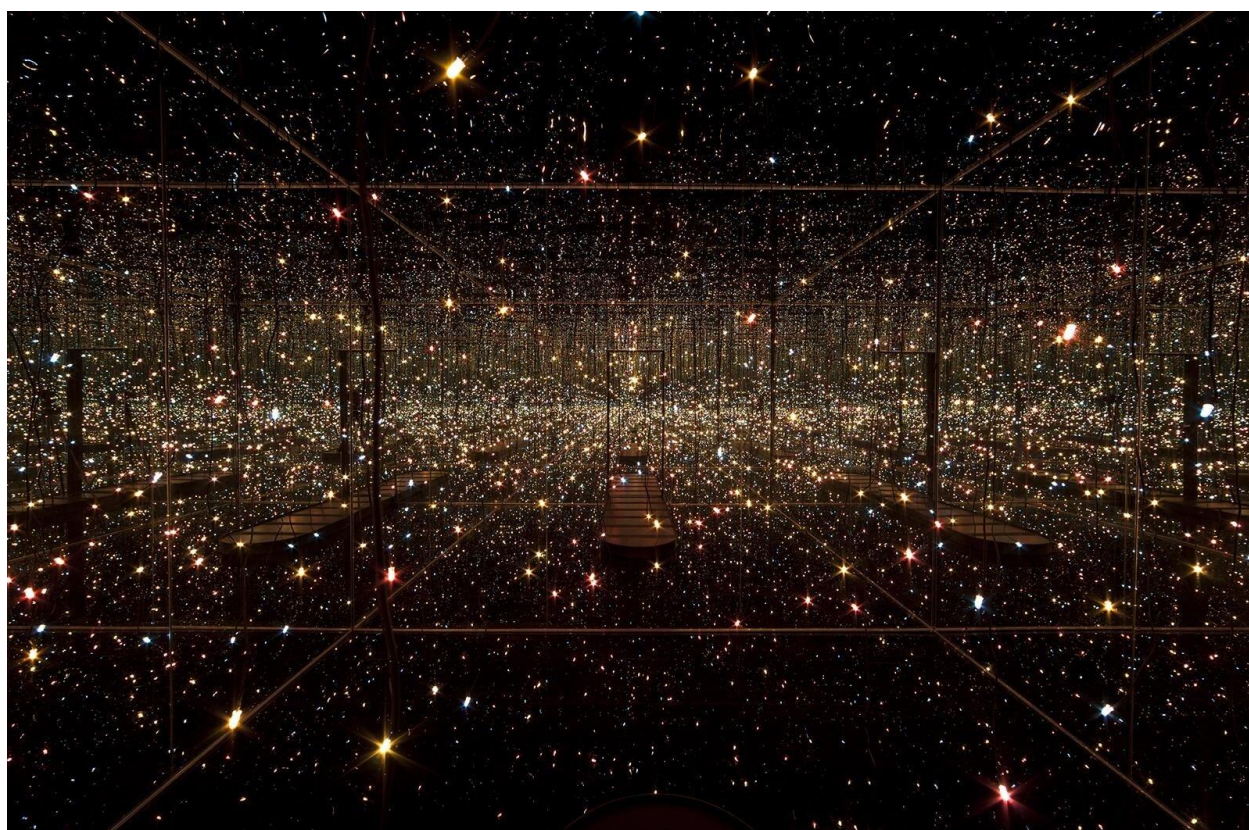


Figura 2.4
Fireflies on the Water, Yayoi Kusama, 2002

As experiências com a perspectiva não são estranhas ao mundo da arte. No entanto, Yayoi Kusama foi a primeira a quebrar a passividade existente ao olhar para uma pintura, trazendo o observador para o espaço, envolvendo-o num ambiente que este não pode controlar. Através de aberturas geralmente pequenas, da mesma forma que entraria inconscientemente numa caminhada sem fim pelo Anel de Möbius, o público penetra num espaço rodeado de espelhos, sentindo-se perdido num espaço infinito e confuso. Uma vez mais, a imagem criada por este objeto (ou conjunto de objetos) é diferente para todos os que a vêem, podendo metamorfosear-se ou transfigurar-se entre lugar e espaço. Pensando na instalação como um espaço onírico, ela tem a capacidade de se tornar um lugar de paz e autocompreensão. Tal como Bachelard defende, na *Poética do Espaço* (1957) que a casa é um espaço onírico, construído verticalmente para podermos sonhar sem limites, nos espaços de Kusama temos a oportunidade de nos tornarmos uma luz juntamente com todas as outras, apercebendo-nos que têm todas cores e tamanhos diferentes, e que isso não é necessariamente algo mau.

Se quem entra vê um espaço cósmico, provavelmente sente-se assustado pela solidão e medo do desconhecido, sendo um espaço tridimensional onde tudo o que existe no universo está localizado. Não só é um espaço, é um espaço frio, e vazio do quão cheio se encontra.

Por último, em minha análise, o observador que vê de facto o infinito, tanto pode sentir-se em casa como o mais longe dela possível. É a diferença básica entre pensar “Nada importa!” e “Nada importa.”. Sem limites podem não existir expectativas, e essa inexistência pode tornar-se reconfortante, ou então, desmotivante, sendo que a falta de expectativas não nos faz *mover*. Assim sendo, a força e significado dos espelhos vai depender apenas da imagem que carregamos connosco. “Quando vemos o que está diante de nós, por que razão uma outra coisa nos olha sempre, impondo um *em*, um *dentro*?” (Huberman, 2011, p.10)



Figura 2.4

Yayoi Kusama
dentro de
*Kusama's Peep
Show* ou *Endless
Love Show*, 1966

2.1.2- Relação da arte à patologia

Todas as obras de Yayoi Kusama se relacionavam com a doença mental com que vivia. Não só eram representações do que via, eram também tentativas desesperadas de ultrapassar o medo e a dor que vivenciava todos os dias.

As *Infinity Nets* eram terapêuticas para a autora japonesa, estando em controlo do que era pintado, e pintar bolinhas acalmava-a. A relação com as “bolinhas” sempre foi predominante na sua arte, e é o termo que deve ser utilizado ao falar-se no seu trabalho. Desde muito jovem que as alucinações mais recorrentes tinham que ver direta e centralmente com as bolinhas. Começavam a aparecer e a comer o espaço, e a comer a artista, até ser obliterada neste universo infinito de bolinhas.

“A Terra é apenas uma bolinha entre milhões de estrelas no cosmos. As bolinhas são o caminho para o infinito. Quando obliteramos a natureza e os nossos corpos com bolinhas, tornamos-nos parte da unidade pertencente ao nosso ambiente”

(Kusama, 1968, n.p)

Kusama produziu uma série de performances, mais tarde agrupadas num registo documental em formato de filme, nomeado "Yayoi Kusama's Self-Obliteration" (1967), que refletia muitos dos temas recorrentes em todas as obra da artista, tais como; a obsessão, a busca pelo infinito e a dissolução da barreiras entre o *eu* e o mundo exterior. Este tipo específico de *performance* também fazia parte do movimento artístico da Arte Corporal, que teve a sua origem nos anos sessenta, concentrada em explorar a interação entre o corpo e o ambiente, bem como a natureza efêmera da arte e da própria experiência humana. O ritmo do filme é frenético e confuso, para além de construir um aparente “ registo de um quotidiano por vezes trivial e repetitivo” (*Máscaras de Narciso- Estudos sobre a literatura Autobiográfica em Portugal*, Clara Rocha, 1992, p.30) tal como um diário. Este diário visual é uma viagem que acompanha Kusama no seu descobrimento do *eu* e da forma como se integra na sociedade, bem como uma metáfora para a sua relação com o *outro*. Neste vídeo, Kusama cobre-se e faz o mesmo a participantes, a animais e ao ambiente com bolinhas, por vezes pintadas, ou então coladas, com a intenção de criar uma experiência sensorial imersiva, na qual as fronteiras entre os corpos individuais, as roupas e o espaço ao redor desapareciam, tornando-se tudo parte de algo maior.

A fragmentação e o desarranjo temporal assemelham-se ao das memórias, sendo que “a compreensão do género memorialístico deve atender mais ao estrato semântico do que ao técnico-compositivo” (Clara Rocha, 1992, p.38), mas também nos faz entrar no estado de neurose e alucinação muitas vezes experienciado pela artista. Este filme documental não só é autobiográfico, pois Kusama é a própria obra, mas também uma experiência física de empatia por parte do observador. Este ambiente específico também é amplificado pelo som que acompanha a imagem, colocando o espectador numa bolha, em que o tempo só passa do lado de fora, com a sua melodia repetitiva e hipnotizante.

A artista conta na sua autobiografia que por vezes enquanto pintava as suas redes infinitas, frequentemente ao longo de um extenso número de horas, via as bolinhas dentro da sua pele, dentro das paredes e do chão, fazendo-a desaparecer por completo. Esse tornou-se um dos seus objetivos com as suas obras, fazer o público desvanecer-se e misturar-se com o espaço, totalmente fora do controlo do *eu*, algo que a artista também não tinha. Ironicamente, passou a ter controlo do *outro*, podendo causar a sua obliteração através das suas instalações.

O efeito camaleónico do *eu* com as bolinhas trazia-lhe (e ainda lhe traz diariamente, no estúdio onde trabalha, perto do instituto psiquiátrico onde reside desde 1977) paz e tranquilidade, acontecendo algo idêntico com a repetição obsessiva da pintura das mesmas.

O mesmo acontece com os falos da *Accumulation Series*, sendo que a ação de coser as esculturas moles, moldando-as e estudando-as repetidamente, faz com que a artista se desensibilizasse do medo que tanto a atormentava. Para além disto, também ajuda o facto de por vezes serem coloridos, como em “Infinity Mirror Room- Phalli’s Field”. A aglomeração de centenas de falos de todos os tamanhos e feitios convertia-os num cenário cómico e divertido, em vez de terem a conotação violenta e sexual masculina. Segundo Huberman, também na sua obra *O que nós vemos, o que nos olha*, trata-se de um “jogo do esvaziamento”, sendo que Kusama torna o símbolo sexual em algo que possa existir a seus olhos, com que pode brincar e dessensibilizar-se, algo que seja essencialmente aceite no seu subconsciente e que combata o seu medo, pois o receio está no que vê inicialmente, medo da simbologia da imagem que está intrinsecamente associada ao objeto que cria. Aqui, o poder de terapia contra as aversões trazidas pela patologia, é, sem sombra de dúvidas, o poder da alteridade que nos traz a imaginação.

“Acontece o mesmo com o carrinho de linhas: a criança vê-o, toma-o nas suas mãos e, ao tocá-lo, já não quer vê-lo. Atira-o para longe (...) Quando reaparece, subitamente puxado pelo fio- tal como um peixe surgindo do mar puxado pelo anzol- ele olha a criança. Abre nela algo como uma cisão ritmicamente repetida.”

(Huberman, 2011, p.59)



Figura 2.5
Compulsion Furniture
(Accumulation), Yayoi
Kusama, 1964
Fotografia: Ota Fine Arts

Ao partilhar abertamente as suas próprias dificuldades e constante luta interior, Kusama contribui também para um necessário diálogo aberto sobre a saúde mental. As suas experiências, em conjunto com a sua arte, desafiam e quebram o estigma que muitas vezes incide sobre as patologias e transtornos psicológicos e psiquiátricos, encorajando conversas mais abertas e compreensivas sobre o assunto.

Para além disto, Kusama, através de tudo o que foi capaz de realizar devido à sua atitude resiliente, consegue empoderar e dar esperança a *outros* que também vivenciam, ou vivenciaram doenças mentais, mostrando que é possível ter uma vida significativa e produtiva, apesar dos desafios complexos a enfrentar e ultrapassar. As patologias não são definidoras do nosso futuro, embora possam estar presentes.

É aqui que abordamos com mais detalhe um dos tópicos mais importantes nesta investigação. A questão da casa no trabalho de Kusama é muito singular. Contra todas as adversidades, surpreendentemente, a artista possui um *corpo-casa* fortíssimo, tendo uma vasta

compreensão e aceitação do *eu* que carrega. Sabe o que a atormenta, o que a acalma, o que a relaxa e, naquilo em que pode ter mão, está completamente sob controle. Desta forma, através da sua arte pode não só criar diversas casas-corpo, mas também espalhá-las pelo mundo.

Kusama não foi escolhida aleatoriamente. É um dos casos em que a fronteira que separa o corpo-casa e a casa-corpo torna-se difusa e quase incompreensível, sendo que ela mesma se esforça para que tal aconteça.

As suas obras não são nada mais do que uma extensão do seu corpo, mas ao mesmo tempo são também as paredes da casa onde reside mais feliz. Enquanto a patologia criou uma prisão à sua volta, Kusama pintou todo o interior da cela e do exterior com bolinhas, podendo deixar o espaço com facilidade, sendo que os seus olhos não criavam distinção entre as grades e a liberdade. Desta forma atravessa qualquer barreira que o corpo lhe impõe através da arte, sentindo-se confortável dentro das suas limitações, pois sabe perfeitamente como ultrapassá-las.

Há muitos outros artistas cuja saúde mental não conseguimos separar das obras criadas, mas por que deveríamos? Artistas como Kusama fazem-nos questionar o nosso nível de compreensão e conhecimento sobre diversas patologias, e considerar finalmente vê-las não só como uma dificuldade ou obstáculo, mas também enquanto uma dimensão inerente à condição humana.

Lembro-me de me cruzar com uma fotografia da série *Infinity Nets* há alguns anos atrás, num livro cujo nome não me lembro, que continha compilações de arte ao longo das décadas. Lembro-me de olhar para a obra de Kusama e pensar: "há alguma coisa que ela vê que mais ninguém consegue." Talvez tenha sido apenas sorte, um pressentimento no meio de milhares que não são de confiar. No entanto, a curiosidade venceu - me e fui pesquisar mais sobre a artista. Coincidência ou não, eu estava certa. Havia nas suas obras algo que eu sentia que gritava contra a incompreensão, e penso que foi isso que chamou por mim.

Começou por uma ligação de identificação e compreensão, manteve-se por surpresa e admiração que por ela tenho. Foi com espanto que fui-me apercebendo que a incompreensão de Kusama era confortável, era cómoda e despreocupada, era casa. Casa era algo que *eu* não tinha, que nunca tivera. Ainda que ambas trabalhemos sobre a respectiva patologia, Kusama trabalha com leveza e certeza, enquanto eu trabalho enterrada até aos joelhos, sem corpo e incerta. No entanto ainda sinto que somos vizinhas, sendo que acredito que um dia poderei bater à sua porta, não no sentido que irei até ao Japão (embora gostaria), mas sim que um dia chegarei à maturidade necessária para também me tornar uma bolinha, e ter a capacidade de existir a seu lado, fazendo parte de algo maior.

2.2- Moyra Davey

Talvez não seja fácil, à partida, e num primeiro momento, imaginar pontos de contacto ou pontes que tornem possível, ou até exijam, uma triangulação, sempre imperfeita, que desafie as regras e os limites da geometria mais convencional, entre Kusama, o meu trabalho e indagações pessoais e a terceira artista a ser alvo de um estudo de caso.

Talvez seja útil começar por mais uma diferença, que, em rigor, é apenas mais uma viagem. Desta vez iremos à América do Norte, mais concretamente ao Canadá. Apesar destas abissais distâncias geográficas, hoje em dia facilmente supríveis, Moyra Davey, a artista canadiana a quem me refiro e Kusama, possuem qualidades semelhantes e insuspeitas, que transportam indisfarçáveis afinidades, apesar das inúmeras, quase incontáveis, diferenças entre ambas.

Une-as uma pulsão autobiográfica, que também me fascina e compele a admirá-las, plasmada na paixão comum pela escrita, que partilho igualmente. Por outro lado, apesar do tratamento bem distinto, as duas artistas também conferem muita relevância ao corpo e à casa, de modos aparentemente quase antagónicos, mas que dialogam de forma frutífera para esta investigação.

Entre a exuberância que esconde a contenção introspectiva de Kusama e a reflexão filosófica de teor expositivo de Davey, existem abismos e vazios por preencher em ambos os casos, oscilando entre a catarse apaziguadora, no que concerne à artista nipónica, o catálogo manipuladamente caótico e o inventário falsamente desordenado, sob a ilusão de uma acumulação aparentemente simples, no que respeita a Moyra Davey. Por outro lado, a temática do Feminismo e os Estudos de Género poderiam ser convocados, conforme já se explicou na introdução, mas exigiriam um aprofundamento que lhes fizesse jus, mas que não cabe neste relatório, cuja arquitetura é outra. Falamos de casas.

É com surpresa que, quando chego à porta da minha segunda vizinha, reparo que a porta da frente está trancada pelo lado de fora. Causa alguma incerteza e a maior estranheza. Ainda que, em princípio, tenha a possibilidade de entrar, se para tal conseguir meios, nada me assegura que não haverá consequências ao fazê-lo.

Moyra Davey, nascida em 1958 em Toronto, é artista visual, fotógrafa e cineasta, conhecida maioritariamente pelos seus trabalhos com uma vertente altamente introspectiva e autobiográfica, que muitas vezes combinam elementos de fotografia, filme, escrita e instalação, de forma a criar obras que tenham uma relação direta com os seus ensaios escritos. Através da incorporação de elementos autobiográficos, como a utilização de objetos pessoais, fotografias antigas, cartas e outros componentes, a artista explora diversas questões universais recorrendo, literalmente, a uma lente pessoal.

Davey tem a habilidade de transformar temas aparentemente mundanos e passados num ambiente quotidiano em obras e instalações profundamente reflexivas e poéticas. A abordagem que utiliza pode ser descrita como uma combinação de diário visual e filosofia pessoal.

A conceção de que a leitura desempenha um papel fundamental, muitas vezes mencionada de forma ampla em diversas situações, sem critérios específicos ou restrições, parece ser aplicável com lógica e precisão ao trabalho de Moyra Davey. Isso pode ser feito sem cair no erro de fazer generalizações precipitadas, desde que se ajuste o uso do advérbio que denota a quantidade.

Efetivamente, antes das obras de Moyra Davey, no processo de criação e nas expectativas reveladas na receção, consideramos a leitura como um pressuposto fundamental, quase uma verdade indiscutível, uma condição que orienta a escrita e é alimentada por ela. Isto ocorre num ciclo interpretativo aberto ao aleatório e à desordem, tornando crucial abordar a temática da leitura como uma perspectiva sobre si mesma e o mundo, que funciona de maneira similar à escrita. Além disso, a afirmação de que a escrita constitui também um modo de leitura é igualmente verdadeira. O espaço preferencialmente convocado por Moyra Davey não esquece a

lição de Euclides e as coordenadas físicas e geográficas que pode implicar, mas parece centrar-se em algo aparente e enganadoramente mais intangível, mas igualmente concreto, o espaço mental, mas que concita o lugar da pesquisa como algo artístico, enquanto investigação-ação. O espaço mental de Davey apenas se torna lugar através da organização e, essencialmente, descoberta e/ou redescoberta, sendo que muitas vezes se esquece do que tem em sua posse, quer se trate de documentos, cartas, fotografias ou livros. Desta forma, quando volta a encontrar algo que já não se recordava que tinha, o espaço fecha-se e acolhe-a, dando-lhe conforto na sua criação. Esta descoberta pode assemelhar-se a quando cheiramos a nossa casa após chegarmos das férias, ou àquela curva na estrada que, quando crianças, reconhecemos como a rua que dá até casa, mesmo se estivermos a dormir.

Na sua obra *The Problem of Reading* (2003), também incluída em *Index Cards* (2020), a artista enfrenta a questão que alimenta a maior parte da sua produção artística. O conflito existe à volta da ansiedade derivada da própria criação das obras. Questiona se “A leitura tem de estar ligada diretamente à produtividade para obtermos satisfação, (...). Ou será o oposto, em que só poderá ser gratificante se é um escape para a vida?” (Davey, 2020, p.223).

Resumindo, Davey é confrontada diariamente com o isolamento inerente à leitura e à escrita. Mesmo enquanto está apenas confortavelmente no seu apartamento, procura incessantemente formas de converter as atividades quotidianas num ato público. Ainda no livro referido a artista questiona: “O que significa passar grande parte da vida sozinho diante de um livro? E se essa for a nossa escolha, como o devemos fazer?” (p.226) Filmar o seu processo de trabalho é a sua resposta. Os filmes desenrolam-se na mente através de uma interpretação verbalizada, muitas vezes sussurrada, como um murmúrio quase religioso. O ato de narrar já é, por si só, um processo de filmagem e edição a acontecer em simultâneo. Todo o trabalho de produção, que combina habilidades técnicas e criativas, começa como uma expressão fotográfica e cinematográfica inicial, revelando todos os elementos de forma explícita, semelhante à forma como os melhores filmes policiais expõem cada pista sem esconder mistérios. O mistério reside no que é revelado, disponível para ser descoberto, literalmente ao alcance das mãos.

Durante o questionamento da produtividade enquanto decorre a leitura, a ação de ler começa a misturar-se rapidamente com a ação de escrever, sendo que a artista as implica e interpenetra, respeitando a autonomia parcial e a singularidade de ambas e, por isso, não defende a fusão de ler e escrever como uma coisa só, da mesma maneira que o escritor francês Jean Paul Sartre, sendo que este fala na relação entre as ações da mesma forma que Huberman fala na das imagens e dos objectos, ou seja, a ler um livro (neste caso, o objeto), escrevemos no nosso subconsciente um novo texto, diferente do lido, baseado nas nossas experiências e leituras anteriores (este texto novo constitui a imagem gerada através da forma como o livro *olha para quem o olha*). Em vez disto, Davey acredita na interdependência e interação entre a escrita e a leitura. Tal como Virginia Woolf, é apaixonada pela materialização das mesmas através de objetos físicos associados a ambos os processos, tal como cartas, livros e fotografias. De outro modo, também os objetos e esculturas de Louise Bourgeois calcorreiam caminhos afins, conforme confirmam as reflexões de Moyra Davey sobre esta artista na Conferência “Artists on Artists Lecture Series”(2009), onde a artista canadiana demonstra a admiração que tem pela artista franco-americana, relacionando-se com o trabalho da mesma de uma forma inesperada. Ao olhar para a plasticidade e temas das obras de Bourgeois pensamos primeiramente na relação que poderá ter com Yayoi Kusama, ignorando a mente atormentada e desesperada existente no processo, muito semelhante à de Davey.

Bourgeois também trabalha através do medo e da raiva, sentindo que é uma “prisoneira” das suas memórias, sendo através da arte que se tenta livrar delas. As memórias, constituindo também um arquivo, são preservadas por Davey em documentos, notas e fotografias, mas não necessariamente para se relembrar das mesmas. Ao invés disso, guarda-as no meio de todas as outras, com esperança que as perca, mantendo o conforto de saber que estão lá, ainda que não

saiba *onde* nem *o quê*. No fundo, as obras de ambas, feitas a partir do que as aterroriza, colocam esses medos de forma objetiva, trazendo segurança e calma na sua observação, tratando-se apenas de *representações* que permitem uma habituação ao ritmo do observador. Nos últimos anos da sua vida, Bourgeois também adquiriu diferentes características típicas de uma personalidade “coleccionadora”, tal como Davey. Começou a guardar objetos próximos de si, por significarem algo na sua vida, ou apenas por terem as suas células, e fechava-os em quartos. Da mesma forma que podemos ver esses objetos através de estruturas metálicas que os separam do resto da sala de exposição, também observamos os livros e documentos de Davey através da sua *lente*.

Sendo que a escrita e a leitura tanto fascinam como *prendem* a artista nascida no Canadá, nas suas obras procura sempre criar um diálogo entre ambas. Desta forma, Davey usa a leitura como uma forma de absorver informações, aprender com as vivências dos outros e ampliar a compreensão do mundo e a escrita como modo de explorar as suas próprias experiências, pensamentos e memórias, mas a certa altura já os papéis se encontram invertidos, também na aceção teatral e lúdica do termo.

Consequentemente, pela análise dos elementos usados e temas explorados, os seus trabalhos têm sempre, como mencionado anteriormente, uma vertente íntima e autobiográfica. No entanto, é evidente que a artista só partilha aquilo que deseja, convidando-nos para sua casa, para um diálogo em que não nos podemos sentar.

Sendo assim, porque é que Davey partilha memórias e vivências? Pelo simples facto que essa partilha, limitada e planeada ao milímetro, torna-se produtiva e terapêutica.

Num jogo balanceado entre *mostrar e não mostrar*, *contar e não contar*, nunca deixa a porta da sua casa-corpo aberta, mas o observador tem à mão a escolha de a abrir ou não. Ou será que tem?

Em relação à escolha da artista baseada no tema contínuo na investigação relativamente à ligação das patologias com a criação artística, a decisão ter recaído sobre Davey deveu-se ao facto de poder sofrer de psiconeurose¹⁸, para além dos seus *exercícios e ensaios*, aqui entendidos também como périclos no sentido físico e material do termo, se encaixarem nas outras temáticas estudadas (por exemplo, a relação intrínseca que os seus trabalhos têm com a imagem, sendo que são imagens criadas a partir de imagens que geram, ou são geradas, por um texto escrito com imagens).

¹⁸ No passado, o termo “psiconeurose” era usado para englobar condições como a neurose de ansiedade, a histeria, a fobia e outros transtornos mentais que não se encaixavam nos critérios de psicose, que envolviam uma perda significativa de contato com a realidade. A psiconeurose era vista como uma categoria intermediária entre o funcionamento mental normal e a psicose. Em contextos contemporâneos, é mais comum usar termos como transtorno de ansiedade, transtorno de humor, transtorno obsessivo-compulsivo, transtorno de estresse pós-traumático, entre outros, para descrever condições específicas e melhor definidas. Ou seja, a psiconeurose era um termo amplo utilizado para descrever distúrbios mentais, mas sua utilização foi em grande parte substituída por diagnósticos mais específicos e criteriosos em psicologia e psiquiatria modernas. Moyra Davey poderá escolher continuar a utilizar o termo para não ter de especificar qualquer transtorno(s).

2.2.1- A Importância do arquivo

Armando Malheiro da Silva, um especialista em ciências da informação, destaca a ampla diversidade de significados e conceitos envolvidos na área da arquivística. Enfatiza a necessidade de reconhecer com clareza e cautela a polissemia das palavras e termos usados, com o foco principal na palavra "Arquivo" e nas complexidades que ela abrange. Este destaque é essencial, uma vez que, apesar de desafiadoras, essas articulações são cruciais.

Malheiro da Silva observa que o termo "Arquivo" é notável por sua variedade de interpretações, muitas vezes opostas umas às outras. Com apenas sete letras, ele abarca múltiplos sentidos:

Em primeiro lugar, "Arquivo" pode significar um conjunto de documentos produzidos, acumulados e preservados por uma entidade singular ou coletiva, seja pública ou privada, sendo essencialmente um sinónimo de "fundo". Refere-se também à função específica relacionada a processos de natureza jurídico-administrativa, como o ato de concluir um processo judicial ou político-administrativo, conhecido como "arquivamento do processo". Também representa o serviço e o local dentro de uma organização destinada a gerenciar documentos. Além disso, o termo também pode referir-se aos equipamentos usados para armazenar documentos, como pastas, caixas, armários e estantes.

Em alguns contextos, "Arquivo" é usado para descrever um edifício construído, ou adaptado, para acomodar documentos arquivados. Pode também ser associado a uma instituição moderna que surgiu após a Revolução Francesa em 1789, criada pelo Estado, para coletar e disponibilizar documentação de forma amplamente acessível e gratuita, como o Arquivo Nacional-Torre do Tombo, Arquivo Distrital e Arquivo Municipal.

Apesar da diversidade de interpretações, o aspecto comum em todas essas dimensões de arquivo é a conservação e organização de documentos, seja num conjunto específico de documentos, num edifício, numa instituição ou a nível pessoal, constituindo a base da prática de arquivar. (Malheiro, 2007)

Se atentarmos no paradigma custodial, paternalista e nacionalista, porventura dominante na Europa do Século XIX, o arquivo enquanto instituição surgiu como instrumento da demonstração e do reforço dos poderes públicos e não é sob a égide dessa instrumentalização, que Moyra Davey o aborda, e se o faz indiretamente, ao expor o espaço doméstico. É sob a égide de uma crítica demolidora desse paternalismo. No entanto, nos dias de hoje, o conceito clássico de arquivo ainda incorpora elementos técnicos que lhe são fundamentais e que Davey não despreza, bem pelo contrário. Os arquivos fazem parte daquilo que Pierre Nora denomina como Lugares de Memória. No caso da artista em apreço, ela própria, o seu corpo, a sua autobiografia e a sua casa constituem uma historicidade e identidade, muito próprias, que incitam o simbólico e a imaginação de modo muito mais livre do que o historiador francês, respeitando um lado documental desses lugares, em sentido estrito e amplo.

Ora, no caso de Moyra Davey estamos perante um arquivo pessoal, privado e doméstico, que tem a particularidade e corre o risco de poder não se encontrar num estado de conservação suficientemente imune ao pó, sendo que o caos ou a confusão parecem substituir qualquer forma de indexação ou classificação, por mais remotas que sejam. No entanto, os sortilégios da etimologia podem subitamente ajudar-nos, sendo que este auxílio que providenciam era, de todo, inesperado.

Armando Malheiro da Silva também explica que a palavra "Arquivo" tem suas raízes no latim "archivum" ou "archium", cujo significado deriva do termo grego "erkneîon", que se referia a uma casa, um domicílio ou a residência dos magistrados superiores, os "archontes", que detinham o poder político, bem como o direito de criar ou representar a lei. Esses "archontes" costumavam guardar nas suas casas, tanto pessoais quanto funcionais, os seus documentos oficiais, tornando-se assim tanto guardiões responsáveis pela segurança física desses registos,

como detentores da competência hermenêutica, ou seja, o poder de interpretar os arquivos. Nesse contexto, os documentos, que nem sempre eram escritos de forma discursiva, eram considerados arquivos devido à importância do local privilegiado (um lugar especial) e da autoridade que representavam.

Esta correspondência entre o arquivo e a casa torna-se intrigante. De uma perspectiva diferente da etimológica, pode-se dizer que a casa e, no caso de Moyra Davey, o espaço doméstico e o arquivo se sobrepõem parcialmente, com deslocamentos e desajustes. Davey desempenha um papel especial, pois não aplica regras estritas nem possui um poder político centralizado, mas sim um poder baseado na liberdade conferida pela própria criatividade, embora esta seja guiada por coordenadas mais ou menos (in)disciplinadas do rigor científico, que Davey não abdica. Age mais como uma cientista/*sacerdotisa* com poderes de investigação do que como uma arconte, por mais singular que este último possa ser. As dimensões do lugar (topos) e da lei (nomos) de Davey são constantemente entrelaçadas, abrangendo sua vivência, os seus objetos e despojos, bem como uma constante pesquisa em torno dos seus temas e trabalhos artísticos. Isto cria uma espécie de tempestade perfeita em que o caos e a ordem se interligam mutuamente.

Como explica Charles Merewether na sua obra *The Archive* (2006), o arquivo, normalmente apresentado de forma fragmentada, distinto de uma coleção ou biblioteca, é um repositório ou um sistema ordenado de documentos e registros, tanto verbais quanto visuais, que são a base a partir de que a história é escrita. No entanto são essa fragmentação e característica da descontinuidade que também lhe permitem desestabilizar a própria história que ajudou a escrever. O arquivo tem sempre a última palavra, e pode sempre provar que algo se passou de forma diferente daquilo registrado.

O aspeto da descontinuidade e do alargamento do conceito para além do que fica registrado fascina Davey, que segue Foucault nesta matéria permitindo-lhe explorar a intimidade através de detalhes aparentemente irrelevantes, mas profundamente significativos. Acredita que a fragmentação reflete e reproduz a complexidade humana, não ficando fora da equação, sendo que é através do arquivo que também explora a sua identidade. Reúne materiais que a representam, bem como ao caminho que percorreu ao longo dos anos, e incorpora-os nas suas diversas obras. Para Michel Foucault o arquivo não é apenas uma estrutura física, tangível e identificável. Também o é, e de modo decisivo, mas o filósofo francês vai mais longe, ao considerá-lo um dispositivo, que ativa e combina por vezes contraditórias lógicas do conhecimento, autoridade e veracidade como características, e não como entidades inalteráveis.

Por sua vez, Derrida foi profundamente influenciado pela teoria freudiana, concentrada na dimensão emocional e parcialmente inconsciente das lembranças e memórias, intrinsecamente ligadas ao corpo, que, ao recordá-las, expõe e questiona a história de vida do indivíduo. Procurou estabelecer conexões entre o conhecimento do psiquiatra austríaco, que viveu entre o final do século XIX e meados do século seguinte, e o peso dos traumas, dos segredos não revelados, dos silêncios e também das narrativas dos judeus que sobreviveram às atrocidades dos campos de concentração, bem como às dos que, não resistindo a tais violências macabras, deixaram os seus testemunhos em escritos sobre o mal radical, o que contribuiu para a criação de um arquivo do mal, que deixou marcas irreparáveis em todas as vítimas de tortura, sejam elas sobreviventes ou não.

“Não existe arquivo sem o espaçamento instituído de um local de impressão. Fora, no próprio suporte, seja ele qual for, atual ou virtual. O que acontece ao arquivo quando é inscrito no corpo completo chamado de próprio? Por exemplo, através de uma circuncisão, literal ou figurada? (...) Com Freud, sem Freud, por vezes contra ele, o Mal de arquivo certamente lembra um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal, mas também aquilo que arruína, deporta ou arrasta até o princípio do arquivo, ou seja, o mal radical. Ergue-se então infinito, desproporcional, sempre pendente, "possuído pelo (mal de) arquivo", a espera sem horizonte de espera, a impaciência absoluta de um desejo de memória..”

(Derrida, J. 2001, p.41)

No seu trabalho, Moyra Davey, no seu impaciente desejo de memória, (que comporta impressões que se relacionam com a procura de *inscrições* e *circuncisões* em sentido figurado, desenhadas pelos périclos incontáveis á volta da casa e do quarto), não se confronta com terrores semelhantes aos dos campos de extermínio, mas, a outra escala, sendo que a aparente desorganização dos seus livros mostra causar-lhe um desconforto permanente, para além de demonstrar uma inquietação assombrosa face à morte. No entanto, também possui um lado de descoberta, tanto de exame de si *própria* como daquilo que a rodeia, onde o fascínio por um acaso feliz ou o espanto por uma insondável coincidência a salvam da sua tormenta.

Davey exercita e ensaia, no sentido pleno deste termo, a memória, entre o prazer e a melancolia, a dor e a necessidade, sem fatalismo, de com ela lidar de modo estimulante e construtivo. O arquivo de notas, fragmentos de texto e objetos vários não é um arquivo do Mal no sentido maiúsculo e substantivo da tragédia da humanidade, mas sim por carregar as tragicomédias do viver diário, sem suplício, como um rito desordenado e dotado de uma gramática sem sintaxe estável, algo que assusta e diverte, mete medo, mas também entretém.

A ação de acumular é uma maneira de compreender tanto este mundo quanto outro, este “outro” cuja transcendência, desprovida de elementos externos, incorpora toda a transcendência dentro da imanência do processo contínuo de mudança, tornando impossível detê-lo, apesar da aparente vontade nesse sentido. Essa vontade está intrinsecamente ligada à relação constante entre acumulação e imprevisto. *A caixa de música é uma caixa de Pandora e vice-versa*. Daí que o mal de arquivo em Davey seja sobretudo algo que, sem iludir o sofrimento, enfrenta-o, comprazendo-se e contorcendo-se com o júbilo das pequenas coisas, que podem revelar-se demoníacas. Davey parece concentrar no espaço-tempo da sua casa e do seu quarto, zonas “sismológicas” ou de fratura, onde o aparente presente contínuo se deixa invadir e fertilizar pelo passado e pelo futuro.

Como mencionado noutro contexto, Francisco Azevedo Mendes aborda a importância da harmonia no arquivo físico entre o fundo e o sistema. No entanto, isso pode ser interpretado de maneira flexível e variada, permitindo um diálogo inesperado e produtivo com as ideias de Davey.

“A mobilidade do tempo curto-circuitado em linhas quebradas que se sobrepõem e são obrigadas a performances mais exigentes pode ser, afinal, a recriação dialética da profundidade perdida de Innerarity. Talvez seja útil repensar esta condição e apreender esse futuro escondido no interior de uma aparente falta de profundidade ou de excesso de presentismo. É aqui que nos reencontramos com a peculiar contemporaneidade dos vários arquivos e com a fascinante paisagem do seu futuro.”

(Mendes, F. 2015, p.41)

Para Moyra Davey, na esteira de Georges Perec, o espaço é uma dúvida, só que, ao contrário deste, a artista canadiana não parece querer ou gostar que houvesse lugares estáveis.

“Gostaria que houvesse lugares estáveis,
imóveis, intangíveis, intocados e quase intocáveis,
imutáveis, enraizados; lugares que
fossem referências, pontos de partida, princípios:
(...)
Tais lugares não existem, e como não existem
o espaço torna-se pergunta, deixa de ser evidência,
deixa de estar incorporado, deixa de estar apropriado.
O espaço é uma dúvida.”

(Perec, G. 1974, pág. 122)

Há uma característica deveras importante no seu processo de criação que não é normalmente abordada. Ao criar os filmes, Davey escreve um ensaio sobre o mesmo tema. No

entanto, enquanto as obras ensaísticas individuais estão cheias de imagens para as acompanhar, retiradas do respectivo filme, *Index Cards* (2020), um livro que compila todas as obras elaboradas anteriormente à data, apenas possui texto. Isto demonstra que a sua escrita e os seus filmes estão em pé de igualdade, em vez de a primeira ser um complemento da segunda. Dito isto, durante o estudo, análise e consulta contínua do arquivo, quase inconsciente de tão presente que é na vida de Davey, a artista também o expande através das suas criações, tanto documentais como plásticas.

2.2.2- Análise de diversos filmes e ensaios

50 Minutes (2006)

Se nos referirmos à obra em formato de vídeo (sendo que tema artista possui um ensaio escrito do mesmo), "50 Minutes" é uma obra filmica dona de um cenário simples. Davey está em frente à câmara, e a obra é filmada especificamente de forma a se assemelhar a uma conversa direta entre a artista e o espectador.

Durante precisamente cinquenta minutos, como o nome indica, Davey realiza uma *sessão* de terapia, onde partilha os seus pensamentos, memórias e reflexões pessoais. Através desta *sessão explora-se* intimamente, bem como reflete sobre temas e situações do passado. Por estas características a obra comporta uma grande vertente autobiográfica, servindo como auto-reflexão e auto-representação da artista, permitindo que o espectador entre na sua mente e viva consigo as suas memórias e emoções.

Ao longo da duração do filme, Davey interage com diversos objetos que residem no espaço, tal como cartas e fotografias. Esta interação torna-se particularmente importante pois remete para a passagem do tempo e contempla memórias. Para além dos outros elementos participantes no arquivo, a artista possui uma extensa biblioteca, cujos livros têm um papel essencial. Não apenas os livros, mas a fina e distinta camada que os envolve, o pó. Tal como Zumthor, Davey sente a passagem do tempo e a degradação no corpo¹⁹ e escolhe demonstrá-lo no desgaste dos objectos que a rodeiam. Sopra o pó das capas e lombadas dos livros, deixando o mesmo flutuar pela sala. Tal como nos trabalhos de Yayoi Kusama, há uma repetição e compulsão sempre presente, provavelmente fruto da sua psicose da artista canadiana.

A nível de movimento, deambula para trás e para a frente na divisão onde se encontra, sempre a dialogar, nunca sendo claro se *consigo* ou se com o espectador. Assopra o pó dos livros e repete diariamente o gesto de folhear e atravessar dezenas de elementos do seu arquivo pessoal.

Na obra menciona que é recorrente participar num jogo de "Perdidos e Achados", sendo que, para seu contentamento (visto que pode ser sempre surpreendida), não sabe, nem se lembra, de todos os elementos do seu arquivo. Assim sendo, compulsivamente procura algo no mesmo, ainda que não tenha a certeza se o que procura de facto existe ou não. Não se permite parar até encontrar o que procura, sentindo um alívio extremo quando chega ao seu objetivo. Esta ação de procura e apresentação exaustiva de documentos ou fotografias também é utilizada nos seus filmes, mostrando que a compulsão da psicose, que lhe causa um fascínio em perder as coisas apenas com a finalidade de depois as poder encontrar- Esta é uma característica vital para o seu método de criação artística. Da mesma forma, esta questão do "coleccionar" (sendo que a própria Davey se considera uma colecionadora, talvez nas esteiras das leituras de Benjamin) é terapêutica para si, tornando a própria criação numa forma de alívio para a patologia.

Neste filme podemos observar várias semelhanças aos trabalhos de Chantal Akerman, realizadora belga, que inspirou substancialmente as obras de Davey. Por exemplo, sendo que tanto Davey quanto Akerman têm uma grande afinidade com a representação do tempo e do ritmo nas suas obras, podemos observar que, da mesma forma que em *50 Minutes* a artista lida com a passagem do tempo, desacelerando-o para permitir a reflexão, Akerman, em filmes como "Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles", explora arduamente o tempo real, examinando como a monotonia do quotidiano pode influenciar a psicologia de uma pessoa.

No entanto, também há uma vertente satírica na escolha do tema da psicanálise no filme, sendo que Davey desprezava o seu psiquiatra pois este tinha pouca empatia, sendo que em todas as consultas fazia os mesmos movimentos e parecia que seguia um guião. Para poder evitar esse

¹⁹ Sabemos através de alguns dos seus trabalhos que a artista tem esclerose múltipla, e mesmo que nunca partilhe a sua vida na totalidade conseguimos observar nas suas obras a necessidade de demonstrar uma degradação e deterioração prematura dos objetos, provavelmente como reflexo do que sente em relação ao próprio corpo.

rigor e precisão, que considera absurdo e monótono, Davey escolhe incluir no filme finalizado diversas cenas em que se engana no texto, para tornar a obra o mais natural possível.

Segundo Marianna Pedrini, na sua Dissertação de Mestrado, intitulada *A Causalidade nas fotografias de Moyra Davey e a lógica do Índice* (2017) Davey parece fotografar enquanto filma, dado que demonstra atenção às falhas e aos detalhes, pormenores, traços, vestígios, concretizando uma revelação no sentido duplo do termo, que, no entanto, esconde mais do que revela.

Burn the Diaries e My Saints (2014)

A tendência de Moyra Davey para reflexões introspectivas sobre seu processo criativo é um elemento unificador em toda a sua obra, e as duas obras em seguida analisadas atuam como um ponto culminante dessas explorações.

Em 2014 a artista escreve um livro e realiza um filme, ambos tendo como base diversas obras do dramaturgo francês Jean Genet, tal como *Prisoner of Love* (1986) e *The Thief's Journal* (1964).

A escolha particular das obras deve-se grande parte às características autobiográficas das mesmas. Enquanto *Prisoner of Love* é uma combinação de memórias pessoais, diário de viagem e reflexões políticas, escrito durante a última fase da vida de Genet, a personagem principal em *The Thief's Journal* é, em grande parte, uma representação deste escritor. Ambas as obras também exploram a forma de interação do *eu* com a sociedade, também uma das questões principais nos trabalhos de Davey. Tanto em "Thief's Journal" quanto em "Prisoner of Love", Genet explora a marginalidade e a vida à margem da sociedade. No primeiro caso, descreve sua vida como um criminoso e vagabundo, enquanto no segundo narra suas experiências em zonas de conflito e com militares.

A obra escrita, intitulada *Burn the Diaries* (2014) está dividida claramente em duas partes²⁰, ambas focadas na exploração do processo criativo. A primeira parte abre-nos a porta diretamente para o interior da mente da artista, habilmente comprimindo memória e experiências pessoais disfarçadas nas entrelinhas de camadas de análise literária e autorreflexão, influenciadas pelas escritas de Jean Genet. A segunda parte é um ensaio escrito por Alison Strayer, outra amante da literatura igualmente contemplativa, que analisa o documento de Davey à luz de sua própria história pessoal.

A obra contém documentos que como objetos de estudo são os complexos atos de leitura, escrita, absorção e registo de informações de maneira visual, verbal e intelectual. O livro apresenta propositadamente uma *fisionomia* de desgaste, coberto com impressões digitais. O conteúdo inclui escrita sobre a escrita, fotografias sobre a fotografia, pensamentos sobre o pensamento, tudo enquanto explora cuidadosamente o desafio de definir a própria identidade através do processo.

O filme lançado no mesmo ano em conjunto com a obra escrita, intitulado *My Saints* (2014) é ligeiramente diferente. No artigo "The Thief's Diary. Moyra Davey in conversation" (2014), Davey explica que a sua intenção inicial era narrar o filme, exatamente como fizera em trabalhos anteriores. No entanto, no momento em que começou as gravações apercebeu-se que tinha uma impossibilidade em fazê-lo, sendo que havia partes do texto que estava a analisar que a deixavam com dúvidas. Tomou a decisão de quebrar o estilo e a forma que trabalhava diariamente. Desta forma, reuniu família e amigos de forma a os poder gravar enquanto falavam sobre os mesmos excertos das obras de Genet que Davey analisa em *Burn the Diaries*, oferecendo-lhe perspectivas completamente diferentes sobre os textos.

²⁰ Esta divisão refere-se à versão de *Burn the Diaries* de 2014, a primeira publicação, sendo que apenas a primeira parte está presente em *Index Cards*, pois a obra compila apenas os textos originais de Davey.

O processo de edição do filme é público e privado. Enquanto Davey realiza os cortes técnicos das gravações longe do olho do observador, em cena corta e cola páginas dos livros, fazendo uma edição em direto, uma fragmentação das obras originais que inspira e molda com mestria de forma a torná-las em parte suas.

Este conjunto escrito e visual de Davey é um dos múltiplos exemplos, que poderiam ser dados, do processo de um texto e de imagens que se tornam fontes para uma análise rigorosa do *eu*.

Index Cards (2020)

Como mencionado resumidamente no ponto 2.2.1, o livro *Index Cards (2020)* é uma compilação (e coleção) de textos de Moyra Davey, tanto de obras anteriores (normalmente acompanhadas pelos filmes), como de ensaios autónomos que apenas incluiu neste livro. Trata-se de um exercício de revisitar projetos e textos, por vezes atualizando-os, conforme a necessidade. Este livro requereu, por parte da autora, um exercício de abatimento da estrutura, visivelmente exercitado na coleção memorialística de ensaios, palestras e narrações.

Para além de abordar de forma direta o modo de adaptação os seus métodos de trabalho à sua condição clínica, não são raras as citações efectuadas pela artista canadiana que referem corpos na horizontal, com o objetivo de demonstrar o novo ponto de vista que Davey ganhou sobre o mundo devido à esclerose múltipla e psicose. Reflete na e sobre a horizontalidade durante os períodos de tempo em que está deitada com dor e medo, muitos dos quais usou para escrever passagens da obra. Davey faz constantemente conexões entre o seu processo com o de outros autores, que considera anfitriões das suas obras, não perdendo de vista o seu objetivo principal, “reacender o desejo de fazer imagens”, de criar, de *ser*. Desta forma, o medo, dor e depressão de Davey são canalizados para este projeto literário e fotográfico focado no *ser*, na doença, nos traumas e no processo de criação.

Davey considera o seu processo de trabalho uma *flânerie*²¹ benjaminiana, referindo-se maioritariamente a ler e escrever, sendo que, nos seus textos, tanto o passado (as citações que refere, os textos que leu que a influenciaram) como o presente (o texto que escreve, o *agora* fragmentado característico do diário) encontram-se, gerando a possibilidade de que a obra continue para alguém e para além tanto do próprio tempo como do espaço. No entanto, excluindo os raros momentos em que tem de se deslocar por metro, Davey é uma *flâneuse* na própria casa, lugar que se torna espaço urbano através de descrições minuciosas sobre os objetos, móveis, fotografias e cartas. Atribui significados e reflexões filosóficas a todos esses elementos aparentemente mundanos, tecendo observações sobre a vida, a existência, a morte, o tédio e a imaginação, tal como Xavier de Maistre na sua obra *A Viagem à Volta do Meu Quarto* (2004). Desta forma, a artista faz uma viagem à sociedade sem sair do interior de sua casa.

²¹ O termo “*flâneur*” é de origem francesa e descreve um tipo de observador urbano, alguém que gosta de passear pelas ruas da cidade, que observa a vida cotidiana e as pessoas que o rodeiam de uma forma maioritariamente contemplativa. A ideia do *flâneur* está associada ao poeta e crítico Charles Baudelaire, que explorou esse conceito nas suas obras. Também é muitas vezes retratado como um observador solitário, mas atento, que se move pelo espaço urbano com uma sensibilidade aguçada para a poesia do quotidiano. No entanto, enquanto Baudelaire enfatizava a estética e a experiência sensorial do *flâneur* especificamente em Paris no século XIX, foi Walter Benjamin que expandiu essa ideia para explorar questões sociais, culturais e históricas mais profundas num contexto mais amplo da modernidade. Benjamin argumenta que o *flâneur* ainda possui pedaços ou fragmentos da verdadeira experiência histórica. Isso significa que, enquanto a cidade e a sociedade ao seu redor estão a mudar rapidamente devido à modernização, o *flâneur* é capaz de capturar momentos autênticos da vida urbana, mesmo que esses momentos sejam efêmeros e fragmentados. Em resumo, Walter Benjamin argumenta que o *flâneur* é um observador que, apesar da crescente alienação e fragmentação na vida urbana moderna, mantém fragmentos da verdadeira experiência histórica.

Ambas as abordagens contribuíram para a compreensão do papel do indivíduo na cidade e das mudanças na experiência urbana ao longo do tempo.

Através desta análise podemos concluir que Davey alterna entre espaço em sentido mais lato e casa, dependendo se está no papel de observador ou não. Quando entra no papel de *flâneur*, afasta-se tanto de *si* e do lugar onde reside que este torna-se frio e povoado por todo o arquivo que possui, que ganha vida na sua mente. Quando a sua escrita é autobiográfica regressa apenas por tempo suficiente para o leitor achar que a conhece, quando não é o caso de todo, sendo que a artista partilha a artista partilha só o que quer, de forma meticulosa e calculada, para transparecer apenas o que deseja que transpareça.

Em relação ao corpo-casa, ao contrário de Yayoi Kusama, julgo que Davey ainda não o alcançou na totalidade. O medo da doença e de ficar presa sem conseguir produzir corta-lhe as asas, trazendo-lhe inseguranças e pressa no processo, essencialmente por receio de que o tempo lhe escape *por entre os dedos*. A dor quase constante que sente faz com que não consiga, compreensivelmente, aceitar na totalidade a estrutura física que a causa. É esta incapacidade de alcançar o corpo-casa que determina a instável casa-corpo, que, como mencionado anteriormente, só pode ser cabalmente obtida com um corpo-casa fortificado. Esta instabilidade também é demonstrada no próprio texto, fragmentado e frenético, voraz pela criação e sede de *existir*.

A relação do meu trabalho com o de Davey é centrada precisamente nesse ritmo apressado, bem como na instabilidade tanto da *casa* como do *corpo*, a ser discutida brevemente.

Capítulo III -

Corrosão das paredes

Erupção da pele

Já acabou? Esta parte já não é lida, certo? Já passei muito do limite de palavras.

Posso tirar a capa académica? Posso parar de provar que sei ler, e que *li*. Posso parar de analisar, sendo que já analiso o suficiente diariamente, tudo aquilo que me rodeia, incessantemente. Posso focar-me realmente na casa? Posso procurá-la? Posso parar de entrar nas casas de todos os outros e finalmente tentar endireitar a minha porta partida?

O jogo da procura que realizo faz o texto tornar-se prático, e tal como Davey, acho que a escrita, a leitura, a observação e a criação podem ser amalgamadas, fundidas, umas tornando-se nas outras ao longo do tempo. Como no trabalho da Máquina de Fazer Bolinhas, são uma necessidade, uma imposição.

Neste “capítulo”, como na vida, o processo não me importa. Posso atribuir-lhe uma classificação, posso fingir que está minimamente estruturado, quando sei que estou apenas a criar um diário, um gerado a partir de um arquivo de memórias queimadas, que tentei extinguir durante anos. Se há uma exposição? Há. Mas hoje, não importa como foi feita, apenas quem a fez, e quem nela *existe*.

Demorei algum tempo a aperceber-me do porquê de ser incapaz de encarar críticas construtivas relativamente ao que crio. Inicialmente pensava que era uma característica da minha personalidade ou uma reação inconsciente por ter medo de qualquer tipo de rejeição. Esta investigação fez-me compreender finalmente a razão de ser desta forma. Eu não crio *o que* crio nem *como* crio porque quero, mas sim porque tenho de o fazer dessa forma. As críticas ou reparos incomodam-me pois são equivalentes a um pontapé na minha porta ou uma pedrada na minha janela.

No filme *Perfect Blue* (1998), dirigido por Satoshi Kon, podemos observar uma representação desta dissociação do eu, muitas vezes presente naqueles que trabalham e vivem do mesmo. Sendo que a personagem principal, Mima, é atriz (o filme acompanha a sua mudança de carreira de *pop idol* para atriz de cinema), começa a ter dificuldade em diferenciar a sua vida real da vida real dos personagens que representa, chegando a um ponto em que se perde em si, já não sabendo quem *é*. Na própria imagem de capa do filme podemos observá-la a dissipar-se entre os seus objetos pessoais, simbolizando a sua perda de identidade. Isto ocorre quando o nosso trabalho está demasiado ligado a quem somos e à forma como criamos. Ao deixar o *outro* entrar na nossa casa, ainda que o mesmo pense que não o está a fazer, damos-lhe a possibilidade de a destruir ou remodelar, podendo chegar ao ponto de a alterar até que deixe de ser nossa.

Se dissessem à Máquina de fazer Bolinhas para fazer triângulos, poderia ter a capacidade de os fazer, mas não seria o que tinha a necessidade interior ou vontade de fazer, retirando-lhe a calma e o descanso mental de que carece.

Se dissessem ao Aspirador Invertido para não colecionar e arquivar mais, para criar a partir do agora, como se sentiria vivo?

Se me dissessem para não criar seres monstruosos que me amem e me protejam, se lhes tentarem alterar a personalidade ou a carne que os fortalece, de que serei feita?

Pergunto-me como é que este documento e o meu trabalho plástico se classificam. Se Lejeune e Doubrovsky (*Fils: roman*, 1977) não chegaram a uma conclusão durante décadas, é improvável que seja eu a fazê-lo. Aliás, prefiro juntar-me ao incêndio com dois baldes cheios de álcool. Numa diferenciação aparentemente tão clara para quem investiga, a autoficção e a autobiografia tornam-se difusas quando se trata de classificar tantas palavras e criaturas. Diria que o que é para outros uma autoficção é para mim uma autobiografia. Será que a questão do género literário apenas depende de quem lê? Será que a autoficção só existe por não acreditarem numa autobiografia? Se o autor quebrar o

Pacto Autobiográfico e escrever ficção entre factos, fazendo o leitor acreditar, não será na mesma considerada uma autobiografia?

Poderá ser inventado um novo género, que embarque desta indecisão e amálgama? Talvez poderemos criá-lo do zero, ou talvez não seja necessário, dada a distinção existente, mas nem sempre inquestionável, entre Autobiografia Ficcional e Ficção Autobiográfica. Classificaremos a primeira como obra sobretudo factual que joga o jogo da autoficção nos seus interstícios, sendo a segunda, pelo contrário, uma obra cheia de partes fictícias, mas com partes reais. Pode acontecer que os leitores não consigam fazer imediatamente estas distinções e julguem ser Autobiografia Ficcional o que parece Ficção autobiográfica, e vice-versa. O que fazer quando o cruzamento entre ambas é dominante, desfavorecendo taxonomias claras?

Poderei então, definir o meu trabalho como uma “Autobiografia Pseudo-Ficcional. Não tenho nada contra a ficção, aliás, concordo com Doubrovsky quando defende que a Autoficção permite que os autores explorem a complexidade da identidade e da narrativa pessoal, não vendo a necessidade de manter um compromisso rígido com a verdade factual. Por muito que gostasse de utilizar a ficcionalização como uma ferramenta literária (talvez o faça no futuro), as minhas criações e palavras são factuais, ainda que seja preciso olhá-las com a mente. Por outras palavras, um dia pacífico para uma aranha é um pesadelo para uma mosca, tudo dependendo da perspectiva em que nos colocamos. Desta forma, o que é para mim real parece muitas vezes fictício aos olhos de quem vê, sendo subtilmente chamada à discussão a obra *O Que Vemos, O Que Nos Olha* (2011) de Huberman.

O que veem? Factos.

O que os olha? Ficção.

3.1- Khaos

Tinha cerca de oito anos quando comecei a ser vítima de *bullying*. Quando terminou, tinha dezasseis. Sempre fui má a relacionar-me com os outros. Não os entendia, não entendia as dinâmicas de grupo nem a facilidade com que se expressavam e comunicavam, parecendo que não sentiam nada.

Eu sentia tudo e tinha que expressar-me abertamente, mostrar às pessoas que gostava delas, mostrar que queria e precisava de falar com elas. Os meus pais costumavam dizer que “todos os dias não podem ser o melhor dia do mundo” (frase que eu mencionava quase diariamente), mas para mim eram, até naquela altura. Sempre fui fácil de alegrar, de fazer rir. No entanto, o oposto também era uma realidade, sendo que meras palavras conseguiam fazer-me sentir que tinha mil agulhas espetadas na pele. Gostava das coisas de modo tão intenso que tinha que o partilhar com os outros, numa tentativa de eles poderem gostar delas também.

Não tardou a começarem a pôr-me de parte. Eu não reparava, insistia e forçosamente plantava-me nos grupos e tentava conversar, não percebendo que algo se passava. O que começou com interrupções e indiretas tornou-se rapidamente num conjunto de palavras cortantes e cruéis, cartas que expressavam o quanto o mundo se tornaria um sítio melhor se eu me matasse, risos que ecoam na minha mente até aos dias de hoje. Mudei de turma, algo que veio a piorar consideravelmente a minha vida. Ingénua e de coração cheio, tentei de novo. Não tinha perdido a coragem e a esperança de fazer amigos, algo que desesperadamente precisava, sendo que o amor que tinha no meu *corpo* não cabia dentro de mim. Uma nova tentativa de gostar dos outros transformou-se em meses de agressão física e psicológica, ameaças e uma vez mais, o ênfase no facto de o mundo sem mim ser um mundo melhor. Algo crescia dentro de mim, algo mais do que mágoa, algo que demorei anos a aperceber-me que estava lá. Eventualmente foi feito um contrato de turma que deliberava que ninguém poderia dirigir-me a palavra. Quem rompesse o acordo era castigado. É estranho explicar como preferia que me tivessem continuado a bater. Quase doentio. Ao menos na altura a dor permitia-me saber que existia, que era alguém físico que merecia pelo menos um toque, ainda que fosse frio. A tortura prolongou-se durante três meses, cessando quando mudei de escola. Sentia-me vazia de mim, mas cheia de algo mais. Era apenas um corpo, desprovido de casa, desprovido de vida. A *coisa* que vivia dentro da minha pele mantinha-se silenciosa e atenta, pronta para me poder atravessar.

No dia 21 de Novembro de 2016, alguém que considerava amigo tentou violar-me. Esse dia permanece como um dos mais marcantes na minha vida. Afinal de contas, foi o nascimento *dela*. Num momento em que me encontrava imobilizada, em que ele me segurava no chão com um joelho pressionando a minha cabeça e outro o meu pescoço, *ela* disse não. É daqueles momentos que uma pessoa pensa que só podem acontecer nos filmes. Uma criatura agarrou-me nas mãos por dentro, rompeu os meus músculos, e eu levantei-me. Lembro-me de pouco, sendo que não era eu que usava os meus olhos na altura. Lembro-me de lhe dar pontapés, de o arranhar, de pressionar os meus polegares no seu crânio. Naquele dia eu *venci*, ainda que apenas com alguém a usar o meu corpo vazio. A minha recordação mais clara, curiosamente, não foi a luta nem os estragos que causei, foi o riso. Ouvia um riso compulsivo, que me desesperava, que fazia a raiva acumulada sair com mais força. Foi apenas quando saí do *espaço* que me apercebi que o riso estava a sair da minha boca, não da dele.

Escusado será dizer que no dia seguinte mal me conseguia mexer. *Ela* era muito mais forte que eu e tinha deixado o meu corpo em cacos. Chamei-lhe Khaos pois era a representação física do meu desequilíbrio e desordem. Além disso inicialmente o Caos era interpretado como o “vazio” ou o “ar”

que preenchia o espaço entre a Terra e o Éter, e *ela* preenchia o meu corpo vazio, logo senti que fazia sentido.

Desde esse dia a Khaos está presente, embora me aterrorize. Por vezes quando me chateio ouço um grunhido rouco que me tenta influenciar a deixá-la sair, mas sei que as consequências seriam avassaladoras. Ela partiu espelhos, partiu mobília, partiu-me a mim. Por vezes os meus olhos apagavam e quando dava por mim, faltava-me pele na testa e nas bochechas. Sabia que tinha sido ela, pois a pele estava debaixo das minhas unhas. *Ela* come-me por dentro, então tive de arranjar uma forma de a poder deixar sair sem ser na totalidade.

3.1.1- *Suicide Notes* (2016- 20XX)

No dia seguinte a ter sofrido a tentativa de violação fiz um acordo com a Khaos. Se no dia 21 de Novembro de 2025 a minha vida não tivesse melhorado, se ainda me encontrasse num estado de infelicidade crónica, suicidava-me.

A partir daí Khaos começou a escrever cartas. Tornou-se uma forma terapêutica de a poder soltar e deixá-la exprimir-se, enquanto ao mesmo tempo deixo a minha voz de forma a que seja ouvida no futuro. Essas cartas estão presentes na exposição, fechadas. Se o acordo ficar de pé, na semana da data marcada irão ser distribuídas aos respectivos destinatários. Por agora apenas *permanecem*, cheias de palavras que nunca poderei dizer em vida. Tento nunca deitar nenhuma fora. Se os meus sentimentos perante alguém se alteram ao longo do tempo, acrescento páginas.

3.1.2- *Eles* (2018- 20XX)

Eles é um conjunto de obras em vários suportes artísticos, cujo ponto de ligação entre elas é a presença de criaturas amorfas e monstruosas que circulam em cenários mundanos, normalmente à noite. Vi-as uma vez, quando a Khaos usufruiu do meu corpo. Caminham entre as árvores camufladas, só os distinguindo pela luz que os seus olhos refletem. Penso que a Khaos as vê sempre. Eu sinto-as, apenas. Quando passam por mim há uma corrente de ar característica, que normalmente faz com que quem está comigo se arrepie de frio, ou pelo desconforto. A pintura ou representação destas criaturas é repetitiva e quase inconsciente. É algo que me acalma e tranquiliza. Saber que *elas* estão lá, e que eu não estou só.

3.1.3- Nota da Criatura

Muitas vezes odiava toda a gente.

Em espaços fechados, perante a luz presunçosa do sol, no meio de conversas ou quando se encontrava totalmente sozinho.

Sempre houvera mãos a sair das paredes, mas essas eram gélidas e impiedosas. Quando não tinha outra alternativa, lá se estendia e tocava numa delas, antes que ele mesmo se transformasse em gravilha.

Eram cruéis, finas e defeituosas. Agarravam-no com demasiada força, e não permaneciam numa forma perceptível durante mais do que alguns segundos. Rapidamente começavam a cair as unhas frágeis e a pele a romper, como se fossem tinta que não tinha acabado de secar.

Ainda que o sangue que corria nas veias destas garras fosse azul, a cena não deixava de ser repugnante. Era quente demais. Ficava arrepiado ao senti-lo a escorrer pelos seus braços. A textura, o calor, o cheiro.

Se se concentrasse conseguia imaginar aquele líquido asqueroso a entrar nos poros dos seus braços, a passar agilmente pela sua pele de galinha e a invadir o seu corpo.

Após a carne finalmente se despedaçar e cair no seu colo, podia finalmente abrir mão das falanges que sobravam, agora moles e gelatinosas na palma da sua mão.

Muitas vezes odiava toda a gente.

Não eram benevolentes ou fiéis. Falavam com ele, mas também falavam com outros. Mentirosos.

Em conversas não lhe diziam quando podia falar, então acabava por ficar em silêncio, e ia-se afastando lentamente. Nunca ninguém reparava.

Nunca ninguém perguntava como estava, ou o onde estivera. Nunca ninguém perguntava porque se tinha ido embora, ou porque nunca tinha chegado.

Nunca ninguém questionava as mãos que o puxavam para a parede, ou os seus gritos desesperados e pedidos de socorro.

De qualquer modo, ele também nunca seria mais do que isso.

3.1.4- Nono Andar

Questiono-me se foi uma boa ideia mudar-me para um nono andar. Quando estou a subir no elevador, penso sempre em prender a mão na porta que mexe e qual seria a sensação que sentiria ao ser esmagada.

Quando subo pelas escadas só consigo chegar ao quarto andar antes das luzes se apagarem. Ouço os seus gritos e passos desenfreados enquanto correm atrás de mim na escuridão.

Não me atiro do nono andar pois, se olhar pela janela, vejo que há uma estrutura cinzenta de cimento a dois metros do chão. Se saltasse, o meu corpo partia-se ao meio.

3.1.5- Coraline

No filme *Coraline* (2009), dirigido por Henry Selick, não falam do meu aspeto preferido do livro que inspirou o mesmo, com o título idêntico, escrito por Neil Gaiman. O palácio cor-de-rosa (casa onde vivem os personagens), é na verdade um monstro. Será que eu sou apenas uma casa monstro ao invés de uma casa-corpo?

3.2- Echo

Quando uma pessoa começa a ter uma percepção mais clara daquilo que vive dentro de si, parece que essa ramificação do *ser* se multiplica. Echo é precisamente o que o nome indica. O eco de diversas memórias, especificamente de memórias cuja veracidade é discutível. Echo não tem forma, mas seja o que for, é mais novo que eu. Puxa-me para o início do fim, para os meus oito anos de idade, quando julgo que conheci uma rapariga dois anos mais nova que eu, chamada Emília. Começo por dizer que até hoje não sei se Emília realmente existiu ou não. Não sei se foi uma espécie de amiga imaginária que criei por necessitar de alguém, sendo que não tinha ninguém na escola, ou se foi alguém verdadeiro a quem eu falhei. Ambas as hipóteses assustam-me.

Isto não é uma narrativa, são fragmentos. Não vai parecer uma história perfeita, pois é tudo menos isso. Conheci-a num dia depois da escola, estava sentada num campo de florzinhas no final de um carreiro de terra à frente de minha casa. Foi natural conversar com ela, talvez por ser mais nova do que eu. Começou a tratar-me por Adri, a primeira pessoa a fazê-lo. Em troca, eu chamava-lhe Emi. Havia características na Emília que não me esqueci até hoje. Era ruiva, muito pálida e magra. Quando falava, por vezes passava-lhe ar entre os dentes da frente e as sílabas saiam em apito. Os seus olhos eram estranhos, castanho amarelado, quase âmbar. Para além disto tudo, tinha sempre um cheiro doce e pegajoso, um cheiro típico dos xaropes da altura. Emi disse-me que não ia à escola porque estava doente. As suas frases eram crípticas e misteriosas. Falava muitas vezes dos ossos, dizia que eram velhos e partiam. Também dizia que via mal, mas nunca a tinha visto de óculos. Às vezes tinha ligaduras nos pulsos e nos cotovelos, pois tinha a pele irritada, seca e a cair em flocos.

Apesar de tudo isto eu gostava muito da Emília. Por vezes estava no campo, outras vezes não. Sentávamo-nos a criar o que inocentemente chamávamos de coroas de flores, que na verdade eram apenas plantas com muitos nós que, com jeitinho, se não nos mexessemos muito, ficavam a balançar no topo da nossa cabeça. Ela era muito leve e eu sentia-me forte quando a pegava ao colo. Apercebo-me agora o quão mais leve ela foi ficando nos curtos meses em que a conheci.

Um dia convidou-me a ir a casa dela, que dizia que era no topo do caminho de terra. Não me afastava muito de casa, mas conhecia relativamente bem os caminhos do início da floresta, então fui com ela. A casa era grande, mas não me surpreendeu na altura. Lembro-me vagamente da disposição dos corredores, mas tenho uma memória muito clara do seu quarto, visto que foi a divisão em que passei mais tempo. O quarto, tal como ela, cheirava a xarope. Muitas vezes estava lá um gato que tinha, chamado Rabisco. Era um gato siamês, com os olhos exatamente da cor dos de Emília. Em todas as minhas visitas nunca se aproximou de mim, coisa que não estranhei, sendo que nunca me dei muito bem com gatos. Nunca conheci os seus pais, mas havia um senhor simpático que nos levava bolachas; penso que seria um empregado da casa, pois Emília tratava-o pelo primeiro nome, que já não me recordo.

Com o passar dos dias acabei por passar mais tempo em casa dela do que no campo, onde Emi na altura raramente ia, pois dizia que lhe doíam os ossos. Lembro-me que roubara da caixa de jóias da sua mãe um conjunto de dois anéis pretos, dando-me um deles e afirmando que eram anéis mágicos da amizade. Eram grandes, então contentávamo-nos em usá-los nos nossos polegares.

Houve um dia específico em que Emi me implorou para voltar no dia seguinte. Lembro-me que costumava estar com ela cerca de duas vezes por semana, mas não me importava de estar mais. Fez-me

prometer que voltaria e eu consenti. Não acredito no destino, mas acho que o universo raramente é preguiçoso demais para criar coincidências. No dia seguinte estava a chover torrencialmente. Ainda perguntei aos meus pais se podia “ir lá fora ver a chuva”, ao que eles alegremente me responderam “podes ver da varanda”. Sentia-me mal de ter faltado à minha palavra, mas o que era uma promessa com oito anos de idade?

Não havia pressa, então só retornei após a escola do dia seguinte. A casa tinha ardido dos pés à cabeça. Não houve qualquer palavra de despedida, apenas um sorridente “até amanhã”. Não sei se saiu da casa a tempo, não sei se morreu, nem sei se era real. As únicas coisas que me fazem questionar a minha suposta loucura derivada da solidão são o anel que ainda tenho, bem como o gato siamês que ainda ronda por vezes perto da minha casa, sem se aproximar, com parte do corpo queimado e uns olhos que sinto que conheci.

Tudo isto para dizer que Echo está preso nessa altura, nostálgico e quase ausente, criando arte a partir de histórias que ainda não foram explicadas. Echo é a saudade e a culpa, é um sorriso fugidio de infância e carrega milhares de questões que nunca foram respondidas. Khaos é a raiva e a tristeza, a maldade e a necessidade de alcançar a perfeição. E eu? Sou apenas o recipiente que os contém.

3.2.1- Criaturas da Floresta

Quanto mais tempo se passa na floresta, menos quem a habita tem receio. Não é difícil começar a vê-los nas árvores a passar rapidamente de uns ramos para os outros, ou ver uma pedra a rolar no chão até que subitamente para. Facilmente confundíveis com insetos ou outros pequenos animais, as criaturas da floresta por vezes deixam coisas para trás. Armaduras, armas, roupas, utensílios de cozinha.

Como uma mosca atraída pela luz, não foi difícil começar a colecioná-las. Sempre adorei coisas minúsculas, bem como descobrir de que forma funcionam. Apesar de objetos serem a norma, nos cantos mais escondidos somos capazes de encontrar pequenos altares e refúgios.

Consegui colecionar alguns corpos de diversas criaturas, muitas vezes danificados, secos ou parecendo que sofreram algum tipo minucioso de mumificação. Nunca peguei em nenhuma viva, mas não tenho interesse em perturbar-lhes o dia-a-dia. Como sabem que sei que estão lá e não as incomodo aproximam-se mais, então vejo-as a esvoaçar e pousar em plantas. As rastejantes são mais afáveis e lembram-me pequenos roedores. Transportam pedras, paus e, surpreendentemente, chaves, muitas vezes partidas. Gostam de me dar essas chaves. Nunca questiono a oferenda.

3.3-Amigos

Claro que esta parte diarística não se trata de um todo, pois, tal como Davey, sei o que posso e devo mostrar. Estas pequenas crônicas servem de base para a justificação da minha criação. Como expliquei anteriormente, a minha necessidade de fazer amigos constituiu o gatilho para a desgraça, mas não foi por todas as tentativas falhadas que desisti.

A partir de uma certa altura, decidi começar a fazê-los, sabendo que nunca me poderiam deixar. O processo é totalmente ignorado por mim, sendo que não me interessa como os faço, não me interessa o material ou de quem é a carne. Eles vivem. Vivem por mim, essencialmente. Têm falhas e caprichos e por vezes deixam-me sozinha, mas não o quereria de outra forma, pois voltam sempre. Têm histórias e momentos vividos, alguns têm família, outros já a perderam. Não vou falar deles como se fossem objetos, pois não o são. Não vivem para estar pendurados numa parede ou presos em molduras, e, para mim, não são arte, são família. Tratá-los-ei como tal. Tirando uma exceção, que já me moeu o juízo imensas vezes para criar um capítulo inteiro sobre ele, desejo que não me poderei conceder, mas dar-lhe-ei a alegria de umas linhas em seu nome. As linhas da vida, e assim, deste modo, pego-lhe na mão (embora ele me esteja a tentar enfiar um dedo no olho) e leio, enquanto escrevo.

3.3.1- *Olamide Oliveira (2020-20XX)*

Se algum dia me dissessem que a minha vida iria ser assombrada²² por uma azeitona antropomórfica de dois metros e quarenta de altura eu riria, provavelmente com um pouco de receio. Vi-o pela primeira vez numa miserável folha de papel rasgada, rabiscado a lápis. Estava nu e parecia um pouco miserável²³, para ser honesta. A sua história é um pouco duvidosa, mas é o que sei.

Nasceu numa família honrosa. Tinha comida na mesa todos os dias, assim como uma cama onde se deitar. No entanto, não podia deixar de se sentir extremamente infeliz, independentemente do que fazia. Já viveu muitas vidas, e lembra-se de todas elas, mas não se lembra de sorrir uma única vez²⁴. Já foi casado com homens e mulheres, já ficou solteiro uma vida inteira. Teve filhos, viu-os crescer, viu alguns deles morrer. Viu alguns casarem-se e terem filhos também. No entanto, aquela tristeza constante assombrava-o. Olamide sabia que por norma as azeitonas não podiam ser felizes, acabavam em canapés ou em bacalhau-à-Brás. No caso dele, visto que era das azeitonas maiores, o destino dele seria acabar num garrafão de 50 litros de azeite, tal como as outras azeitonas, mesmo as de tamanho humano. Na sua primeira vida conseguiram, à força, fazer-lhe uma cavidade na parte superior da cabeça, recheando-a com pimento, mas Olamide logrou fugir na altura certa, evitando acabar numa salada qualquer. Entretanto já estive em muitas mais aventuras, já teve muitos títulos. Por ter tido muitas vidas, não faltaram nomes que lhe pertenceram. No entanto, a sua capacidade de reencarnação

²² Considero o termo “assombrada” um ultraje à minha pessoa. Preferiria “abençoada” ou “honrada pela presença de uma Excelentíssima Azei- Já te disse que não podes escrever no meu relatório, Olamide. Muito menos a verde. Eu comprei-te um caderno.

²³ Miserável? Basta alguma honestidade para te admitires inferior na presença majestosa do meu corpo nu. Deves querer dizer vaidosa. Grandiosa! Presunçosa. Sublime! Cala-te azeitona. Deixa-me escrever a história. Para a próxima não te dou acesso ao documento.

²⁴ É toda a gente péssima a contar piadas, não tenho culpa.

foi escondida de historiadores e cientistas de forma bem sucedida, por ter adotado sempre aparências e nomes próprios diversos, eliminando qualquer suspeita²⁵.

Desde que começou a viver comigo, tem de se colocar irritantemente em todas as minhas obras. Basta eu gastar dois minutos a ir à casa de banho, quando regresso já está a sua cara num canto resguardado do quadro ou da escultura. A este ponto habituei-me, e acho que tem o seu charme, então deixo-o fazê-lo²⁶.

Ainda que o tenha encontrado relativamente recentemente, o Olamide já me trouxe bastantes problemas a nível social²⁷. Era óbvio que a sua presença tão peculiar fazia com que eu tivesse vontade de partilhar a minha descoberta com os outros, mas ninguém acreditava em mim²⁸. Assim sendo, tomei a liberdade de juntar e expor o maior número de provas de que ele existe²⁹.

²⁵ Tens a certeza que podes escrever isto de forma segura num documento público? Descansa, esta parte já ninguém lê.

²⁶ Eu sabia que era uma mais valia... Nunca disse isso.

²⁷ Tu não tens um “nível social”.

²⁸ Ainda bem.

²⁹ O quê!?

3.4-O inaudito diagnóstico

Há uma coisa sobre o Autismo que sempre me fascinou. Curiosamente, as pessoas com o transtorno são tão raras como unicórnios. Sabe-se sempre de alguém que tem um primo autista, ouve-se os pais martirizados e infelizes pelo quão difícil é ter um filho autista ou médicos a falar sobre o Autismo, mas curiosamente, quem menos fala sobre os autistas são os mesmos. Hoje mudo isso.

Foram muitas as vezes que ouvi: “Mas não pareces autista.” Perdão, permitam-me “fazer” o autismo, seja lá o que isso quer dizer.

Olho nos olhos, mas aparentemente nem toda a gente está mentalmente a contar até sete para poder desviar o olhar outra vez. Participo em conversas de grupo, mas aparentemente nem toda a gente sabe os padrões de fala e o número de pausas do *outro*, de forma a saber qual é a altura ideal para falar. Quando presente em espaços fechados, aparentemente nem toda a gente cria uma rota de fuga de todas as situações. Quando tenho algo marcado, aparentemente nem toda a gente cria mentalmente centenas de possíveis conversas para poderem responder adequadamente a todas elas. Então, aparentemente não pareço autista, especialmente pois não me encaixo no estereótipo da sociedade de “o que é um autista”, sendo que o “quem é” nunca lhes passou pela cabeça.

Também é costume usarem a *cartada* do “todos nós somos um bocado autistas”, o que me faz questionar constantemente o porquê de continuar a ser esmagada com olhares e palavras desagradáveis quando faço ou digo algo que se afasta da “norma”. Então mas a norma não é sermos todos um pouco autistas? É confuso estarem sempre a mudar de opinião.

Quando penso agora no diagnóstico tenho vontade de rir, mesmo que o desconhecimento do mesmo me tenha causado tanta dor no passado. Sempre tive um gosto visceral pela investigação e, ao longo dos anos, fui pesquisando o porquê de me sentir um alienígena sempre que estava com outras pessoas. Quando reparei na quantidade de características que tinha em comum com pessoas com Autismo fez-se luz. Perguntei à minha família e amigos e a resposta foi a esperada: “Claro que não és autista” (Toda a gente, 2020). No entanto, após começar a ter consultas semanalmente com a minha psicóloga e ela enunciar, com subtileza, que falar comigo era semelhante a ler uma enciclopédia sobre o autismo, o diagnóstico foi feito. Curiosamente, as opiniões mudaram rapidamente com a existência de um diagnóstico oficial: “Faz todo o sentido!” (Toda a gente, desta vez em 2021).

O diagnóstico dissipou a névoa do olhar de todos aqueles que me rodeavam, agora juntando provas de algo que era aparentemente tão óbvio que causava uma impossibilidade extrema de ser constatado durante vinte e um anos. Segue a lista de algumas provas/ problemas existentes, vistos a uma nova luz perante ao fantástico diagnóstico. A começar em grande com o medo de sanitas (que até aos dias de hoje não sei como passou por toda a gente como uma característica neurotípica); medo de canos entupidos; pesadelos constantes; paralisia do sono; ansiedade social; comportamentos obsessivos compulsivos; fogos-de-artifício, ir ao cinema e o meu pai a gritar “golo” na final do Europeu de 2004 com a habilidade de fazer-me chorar (Hipersensibilidade Auditiva); impossibilidade de tocar na maior parte das coisas existentes na terra (Hipersensibilidade Tátil); olhar para certos padrões causar-me comichão (Hipersensibilidade Visual); preferir mandar-me dum prédio ao invés de cheirar incenso (Hipersensibilidade Olfativa); atribuir cores e texturas às pessoas baseadas no seu cheiro (Sinestesia); ver o mesmo filme de seis a nove vezes por dia (não me recordo, mas aparentemente acontecia); Ter obsessões extremas com diversos temas; refletir o comportamento do *outro* para evitar rejeição; ter uma fobia que não posso especificar qual é pois estou convencida que se a escrever vai fazer com que me

caiam os dedos. Pensando bem, não tenho Hipersensibilidade Gustativa, logo é provável que não seja autista.

O diagnóstico não me serviu para provar algo a ninguém, nem para alterar a forma como me comportava. Apenas fez com que *me* perdoasse e compreendesse que não era alguém incompreensível, apenas alguém incompreendido. Pela primeira vez comecei a aceitar que *eu* era também uma casa, não só um intruso na casa dos outros. No entanto, o meu corpo-casa ainda estava cheio de fissuras e amolgadelas, encontrando-se quebrado por ter sido abandonado por mim durante tantos anos. Parecia que nunca ia ficar restabelecido, sendo que me esforçava para endireitar as paredes mas estas caíam sobre mim, tentava instalar as janelas mas os vidros partiam-se e cortavam-me. Antes de desistir tive que mudar o meu ponto de vista, precisava de ajuda.

Sendo que um conceito não existe sem o outro, e, se existe, torna-se frágil, foquei-me no espaço frio que sempre me rodeou, a não existente casa-corpo. Precisava de uma *casa*, e, nunca tendo um lugar merecedor do título, tive de a gerar. Em vez de soldar, modelar e arquitetar, criei. Criei histórias, mãos que me ajudavam a empurrar as paredes mais pesadas, olhos que me encaravam com carinho, companhia que me fazia rir, criaturas com corações bons, uma família que me ajudaria a tapar todos os buracos, mesmo que fosse com os seus próprios corpos, tudo para que me pudesse sentir protegida uma vez mais no meu *corpo*. Desta forma, a casa-corpo, viva e acolhedora, usou-se para a partir de braços formar um telhado, a partir de pernas estruturar alicerces e através de arte poder voltar a ser *eu*.

Para a Máquina de fazer Bolinhas a criação, repetição e compulsão artística é terapêutica. Não lhe dá casa, pois já a tem, mas mantém-a sana e firme contra qualquer catástrofe natural.

Para o Aspirador Invertido, a construção, organização e desorganização constante dão à sua casa vida. A arte do arquivo, da manutenção e registo é sufocante, mas precisa desesperadamente dela.

Para a Não Pessoa, a arte permite-lhe *ser*; podendo construir através de *si* uma *casa-corpo-casa*, habitada por muitos, erguida por ainda mais *gente*.

Conclusões

Esta investigação procurou concretizar uma experiência artística assente na conciliação entre a investigação académica, o ensaio científico, dois estudos de caso e a produção de objectos artísticos.

Nesta síntese conclusiva, estou ciente de que as observações finais apenas colocam um ponto final pragmático e momentâneo num relatório para que este possa ser avaliado. Todavia, as temáticas tratadas, os assuntos versados, as problemáticas debatidas, as inquietação enfrentadas e as vivências experienciadas não param, continuam aqui e é sempre possível retomar um exercício como este, ou de cariz semelhante, mas mais aprofundado e extenso.

Num sentido ontológico e epistemológico, as conclusões correm felizmente o risco de serem inconclusivas, ou pelo menos, incompletas, fragmentárias, provisórias e transitórias, reversíveis e revisíveis,

Começo por apresentar a estrutura destas conclusões que no plural se apresentam, para salvaguardar tudo que até aqui ficou dito sobre a sua natureza. Conforme já ficou claro e circunstanciadamente exposto na Introdução, confirmado no primeiro parágrafo deste texto final, a estrutura tripartida permitiu desenvolver uma investigação efectivamente teórico-prática demonstrando que pode não haver divisões estanques entre ambas, transformando-se uma dimensão na outra, e vice-versa.

Dito de outro modo, o primeiro capítulo na sua reflexão também funciona como prática de distanciamento e, por via disso, por paradoxal que pareça, funciona como forma de auto conhecimento e cuidado de si, a partir das temáticas estudadas por especialistas de várias áreas. Concluo por afirmar que a temática da casa poderá funcionar, tanto consciente como inconscientemente para a transformação da arte como terapia, sem se cair na tentação de produzir axiomas, receitas, guias de conduta ou manuais de auto-ajuda sobre o assunto, sendo que esta mostrou estar presente em todos os casos apresentados, ainda que de formas e através de técnicas diferentes.

No que concerne ao balanço do primeiro capítulo espero ter conseguido minimamente explicar a evolução do espaço ao longo da história, tendo como marcos, entre outros, Euclides e a Teoria da Relatividade, sem esquecer a importância das memórias para a construção do espaço social, estudado, entre outros por Marcel Mauss, Emil Durkheim.

Por outro lado, fez-se a distinção entre espaço e lugar (pelo menos existiu uma tentativa), tendo em consideração coordenadas como a dimensão física e a psicológica. Concluiu-se que o espaço envolve e concita uma maior amplitude e menor pendor para a vinculação daqueles que com ele se relacionam. Por sua vez, o lugar é física e materialmente mais circunscrito, mas promove, tendencialmente, uma proximidade e intimidade maiores.

Tentou reforçar-se a ideia de que a casa pode funcionar como uma plataforma, dispositivo, imagem, conceito ou até metáfora viva. Do mesmo modo, os núcleos temáticos patentes no primeiro capítulo podem funcionar como uma constelação, que alberga: espaço e lugar; a casa como imagem e a imagem como casa, os estudos autobiográficos, mormente o Diário. Este relatório confirmou a complexidade das imagens como conceitos e realidades, defendendo a utilidade de uma visão Foucaultiana acerca delas, em detrimento do ponto de vista Platónico.

No que respeita ao Diário enquanto género autobiográfico, neste relatório defende-se uma perspetiva que concilia os detalhes históricos, biológicos e existenciais, privilegiados por Gusdorf

com a importância da recepção das obras, patente num Pacto Autobiográfico, propugnado por Lejeune, mas que neste relatório não é encarado como essência, nem se considera que a recepção das obras é mais importante do que as intenções autorais ou as mensagens transmitidas.

Por outro lado, este relato não segue a linha semiótica propugnada por Maria Augusta Babo, mas admite a importância da linguagem na experiência e na escrita autobiográfica, sendo que esta difere daquela, altera-a e é modificada por ela. Diferentemente, a autoficção é muito importante neste trabalho, (mormente na arquitectónica diarística esboçada no terceiro Capítulo).

Ainda no primeiro capítulo, a arte como terapia é analisada neste relatório num plano reflexivo que pode ajudar em intervenções sociais futuras.

No segundo capítulo tentou demonstrar-se que Kusama domina o corpo-casa, enquanto que em Davey se esse domínio não é tão claro, invertendo-se parcialmente a ordem. Chega-se ao corpo através da casa. Por outro lado, Kusama aposta num processo artístico expressionista para servir a introspecção, enquanto Davey se exprime pela via de uma meta-reflexão ensaística de pendor arquivístico, onde existe espaço para a reflexão sobre a Psicanálise.

No terceiro capítulo, concretiza-se o esboço de um diário, chamado arquitectónica diarística, no qual se relata cruamente, sem muita edição, a experiência pessoal da autora do relatório³⁰, de um modo sintaticamente mais próximo de uma sintaxe e de uma semântica infantis, mas não inocentes ou ingénuas. Ao contar as experiências traumáticas, volta atrás no tempo e revive os acontecimentos com tal detalhe e intensidade, que sente a necessidade de os metamorfosear.

Do ponto de vista deste relatório, a metamorfose é uma característica comum aos trabalhos de Kusama, de Davey e da autora destas linhas, sendo que a paixão pela escrita e o cariz autobiográfico também constituem fortes pontos de união entre todas.

A terminar esta revisão dos contributos deste relatório para a temática em análise, importa referir que se confirma totalmente a primeira hipótese aventada na introdução acerca da casa enquanto eixo da arte como terapia, em detrimento da segunda. Ambas são lembradas em seguida, defendendo que a casa é um conceito e um conjunto de realidades diversas, que possui uma dupla natureza, mencionada na introdução.

A natureza construtiva da casa possibilita a elaboração de projetos de intervenção social ao seu redor, projetos que sejam abertos e não dogmáticos. Tais projetos podem desempenhar um papel de apoio nos tratamentos e, em casos de patologias específicas, como a depressão, no processo de cura dos pacientes. Embora essas possibilidades sejam mencionadas neste contexto, é importante ressaltar que não serão concretizadas neste estudo, pois demandam uma atenção especial que não é possível abordar nesta pesquisa, mas que é desejável considerar no futuro.

Nesta primeira hipótese de trabalho, a casa pode e deve ser relacionada com a casa-corpo e com o corpo-casa, como explorado detalhadamente ao longo deste relatório. Isso demonstra que o autocuidado pode ser direcionado para benefício dos outros. No entanto, é importante destacar que este relatório não adota, mas respeita, uma segunda abordagem à casa como eixo da arte terapêutica. Essa segunda abordagem prioriza um conjunto de diretrizes simples e aparentemente eficazes, mais alinhadas com a praticidade dos livros de autoajuda e mais voltadas para a catarse do que para a reflexão profunda.

³⁰ Eu, olá!

Quanto às limitações, era desejável ter aprofundado a temática do arquivo no primeiro capítulo. No segundo, é com desgosto que não foram analisados outros trabalhos artísticos de Kusama e Davey, mormente o texto *I Confess*, da autoria desta última.

Em relação ao terceiro capítulo há a consciência que fica quase tudo por dizer e mostrar acerca da exposição. Esta arriscada opção foi deliberada e estratégica para tentar um efeito surpresa a quando da sua realização, funcionando o esboço da arquitetónica diarística como expressão da ideia, segundo a qual, a autora deste relatório se sente aprendiz de escritora, seja qual for o médium ou suporte artístico audiovisual utilizado.

Quanto às perspectivas para o futuro, seria benéfico poder avançar em direção a uma intervenção prática de terapia por meio da arte. Isso envolveria a concretização de um projeto e programa focados na casa como elemento central dessa intervenção, conforme discutido nos três capítulos deste estudo. Talvez seja possível também considerar a inclusão de uma conferência-performance sobre essa questão, uma vez que a ausência de abordagem desse tipo de atividade era uma intenção inicial deste relatório, que, lamentavelmente, não se pode realizar.

Referências Bibliográficas

- Alves, A. M. D. B. (2011). *O espaço na criação artística do século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade* [Tese de Doutoramento, Universidade NOVA de Lisboa] Repositório Institucional da Universidade NOVA de Lisboa: <https://run.unl.pt/handle/10362/5813> (p.23)
- Aristóteles. (1985). *The Complete Works of Aristotle (the revised Oxford translation)*, vols. I e II, Princeton: Princeton University Press, 2a impressão, (p. 211a, 1)
- Bachelard, G. (1990). *The Poetics of Space*. Lisboa, Penguin Books. (p.21, p.23, p.206)
- Ben-Amos, B., & Ben-Amos, D. (2020). *The Diary: The Epic of Everyday Life*. Indiana University Press (p.30)
- Botelho, M. (2021) *Ateliês e Tutoriais. Reflexões sobre o Ensino da Arte*, Repositório da Universidade de Lisboa: Faculdade de Belas Artes: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/48671> (p. 35, pp. 52-53)
- Cabral, P. (2021). *O Paradoxo do Cérebro: Memória, Autismo, Identidade*. Temas e Debates. (pp. 152-153)
- Calado, I. (2003) *Fronteiras da imagem com a palavra. Contributo para uma abordagem da representação e cultura visuais* [Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra Faculdade de Letras] (p.102)
- Davey, M. (2020). *Index Cards*. Londres, Fitzcarraldo Editions. (p.97, p.223)
- Derrida, J. (2001). *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro, Relume Dumará (p.41)
- Falkner, B. (2009). *Brainjack*. Nova Iorque, Random House. (n.p)
- Faustino, M. (2019). *Rostos do Si: Autobiografia, Confissão, Terapia*. Vendaval (p.96)
- Foucault, M. (2014). *As Palavras e as Coisas- Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Coimbra, Edições 70. (p.86, pp.118-119)
- Galichon, I. (2017) *Le Récit de soi*, Paris, L'Harmatan (pp.19-53)
- Helder, H. (1993). *Falemos de Casas*. Lisboa, Assírio & Alvim (n.p)
- Heidegger, M. (2002). *O que é uma coisa?*. Coimbra, Edições 70. (p.16, p.17)
- Huberman, D. (2011). *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. Porto, Dafne Editora (p.10, p.59)
- Kusama, Y. (2012) Entrevista para a revista *New York*, Artigo “The Art of the Flame-Out” (n.p)

- Lambert, (2004). *Espaço Feliz, Estética Escondida – Casa & Sujeito*. Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto. Disponível em: <https://ipp.academia.edu/MariadeFatimaLambert> (p.1, p. 2)
- Maistre, X. de. (2004). *Viagem à Volta do Meu Quarto*. Lisboa, Cotovia. (p.167)
- Martelo, R. M. (2016), “Conceitos Nómadas e Interdisciplinaridade”, LyraCompoetics, Metalyra. Disponível em: <https://lyracompoetics.ilcml.com/metalyra/> (p.2)
- Mendes, F.A. (2015). “O arquivo na paisagem do futuro”. Disponível em: https://www.academia.edu/10090328/Mendes_F_A_2015_O_arquivo_na_paisagem_do_futuro (p.41)
- Mendes, J. (2011) “Introdução às Intermedialidades”. Instituto Politécnico do Porto. Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/731/1/intermedialidades.pdf> (p.5, p.7)
- O'Neill, E. (2023). *Longa Jornada para a Noite*. Famalicão, Húmus. (p.161)
- Perec, G. (1974) *Espèces D'Espaces*, Paris, Éditions Galilée (pág. 122)
- Rocha, C. (1992). *Máscaras de Narciso*. Porto, Almedina. (p.28, p.29, p.38, p.39)
- Silvano, F. (2012). *Antropologia do Espaço*. Lisboa, Fim de Século. (p.11)
- Suh, D. H. (2020). Entrevista para a revista *CR Fashion Book*. Disponível em: <https://crfashionbook.com/mens-a32626813-do-ho-suh-fully-artist-interview-home-korea/> (n.p)
- Takahashi, T. (1998) Entrevista para a Revista *World Sculpture News* ”4” (pp. 7- 24)
- Tuan, Y. F. (1977). *Espaço e Lugar: A Perspectiva da Experiência*. Algés, Difel. (p.5)
- Zumthor, P. (2003) *Pensar la Arquitetura*, Barcelona, Hurope, sl. (p.4)

Bibliografia

Fontes Primárias

Barnes, J. (1984). *The complete works of Aristotle : the revised Oxford translation*. Princeton University Press.

Davey, M. (2020). *Index Cards*. Londres, Fitzcarraldo Editions.

Helder, H. (1993). *Falemos de Casas*. Lisboa, Assírio & Alvim

Maistre, X. de. (2004). *Viagem à Volta do Meu Quarto*. Lisboa, Cotovia.

Yayoi, K., & McCarthy, R. F. (2018). *Rede infinita : a autobiografia de Yayoi Kusama*. Londres, Tate Publishing

Estudos

Barthes, R. (1973). *O grau zero da escrita ; seguido de Elementos de semiologia*. Lisboa, Edições 70.

Batalha, M. C. O. (2021) *Aquilo que falta - a quase-presença do caminho para casa* [Tese de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto]

Bourriaud, N. (2009) *A estética Relacional*, Rio de Janeiro, Martins Fontes.

Cabral, P. (2021). *O Paradoxo do Cérebro : Memória, autismo, identidade*. Lisboa, Temas E Debates.

Candau, J. (2008). *Memória e identidade*. Buenos Aires, Edições Do Sol S.R.L.

Charles Sanders Pierce. (1988). *O homem, um signo : o pragmatismo de Peirce*. Barcelona, Crítica.

Derrida, J., & De. C. (2001). *Mal de arquivo : uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.

Doubrovsky, S. (1988) *Autobiographies: de Corneille à Sartre*. Paris, Collection Prespective Critiques.

Doubrovsky, S. (1977) *Fils: roman*, Paris, Éditions Galilée.

Foster, H. (1996) *The return of the reel Avant-Garde At The End Of The Century*, Cambridge, Mit Press.

Foucault, M. (1961) *História da Loucura na Idade Clássica*. Paris, Plon.

Foucault, M. (1997) *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard.

- Fried, M (1998) *Art and objecthood essays and reviews*, Chicago , University of Chicago Press.
- Greenberg, C. (1995) *Collected Essays, vol. 4, Modernism as a vengeance*, Chicago, University of Chicago Press.
- Heidegger, M. & Morujão, C. (2002). *Que é uma coisa? : doutrina de Kant dos princípios transcendentais*. Lisboa, Edições 70.
- Jameson, F. Cevalco, M. , & Costa, I. (2006). *Pós-modernismo : a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática.
- Lejeune, P. (1994). *O pacto autobiográfico e outros estudos*. Madrid, Megazul-Endymion.
- Mauss, M. (2018). *Ensaio Sobre a Dádiva*. São Paulo, Ubu Editora.
- Milhazes, G. (2015) *Transferência do lugar do hábito* [Tese de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto]
- Morão, P., (2003) *Autobiografia, Auto-representação*. Lisboa, Edições Colibri.
- Morão, P. (2011) *O Secreto e o real Ensaio sobre literatura portuguesa*. Lisboa, Campo da Comunicação.
- Pedrini, M. (2017) *A Causalidade nas fotografias de Moyra Davey e a lógica do Índice*, [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Espírito Santo]
- Tuan, Y. F. (1977). *Espaço e Lugar: A Perspectiva da Experiência*. Algés, Difel.
- Rancière, J. (2009). *A Partilha do Sensível*. São Paulo, Editora 34.
- Silva, A. M. (2007), “Os arquivos e o acesso global à informação”. Repositório aberto da Universidade do Porto: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/38599>
- Silvano, F. (2012). *Antropologia do Espaço*. Lisboa, Fim de Século.
- Sousa. M. (2017). *Visões do Modernismo: os formalismos de Rosalind Krauss* [Tese de Doutoramento, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro]

Índice de Figuras

	Pág.
Figura 1.1: <i>House Divided</i> , Bruce Nauman, 1983.....	21
Fotografia: Larry Wolf (2022)	
Fonte: https://www.larrywolf51.com/2022/07/house-divided.html	
Figura 1.2: <i>Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square</i> , Bruce Nauman, 1967-1968.....	22
Fonte: https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/57733/walking-in-an-exaggerated-manner-around-the-perimeter-of-a-square	
Figura 1.3: <i>Wall floor positions</i> , Bruce Nauman, 1968.....	22
Fonte: https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/nauman-bruce/wall-floor-positions	
Figura 1.4: <i>From Hand to Mouth</i> , Bruce Nauman, 1967.....	23
Fonte: https://www.kooness.com/posts/magazine/new-body-perception-the-case-of-bruce-nauman	
Figura 1.5: <i>Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten Inch Intervals</i> , Bruce Nauman, 1966.....	23
Fonte: https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/02/20/bruce-nauman-em-construcao/	
Figura 1.6: <i>Hub-1, Entrance, 296-8, Sungbook-Dong, Sungboo-Ku, Seoul, Korea</i> , Do Ho Suh, 2018.....	26
Fonte: https://ocula.com/art-galleries/lehmann-maupin/artworks/do-ho-suh/hub-1-entrance-296-8-sungbook-dong-sungboo-ku-%281%29/	
Figura 1.7: <i>Untitled</i> , Robert Gober, 1999.....	27
Fonte: https://philamuseum.org/collection/object/93234	
Figura 1.8: <i>99 Cent</i> , Andreas Gursky, 1999.....	31
Fonte: https://thesegunsdontquit.files.wordpress.com/2009/11/gursky99cent12.jpg	
Figura 1.9: <i>May Day V</i> , Andreas Gursky, 2007.....	31
Fonte: https://www.dequalized.com/post/53693357806/may-day-v-2007-by-andreas-gursky-a-german	
Figura 1.10: <i>Automation House</i> , Gordon Matta-Clark, 1971.....	33
Fonte: https://www.moma.org/collection/works/114411	
Figura 1.11: <i>Therme Vals</i> , Peter Zumthor, 1996.....	35
Fotografia: Dominik Gehl, 2019	
Fonte: https://dominikgehl.com/therme-vals	
Figura 1.12: <i>My Playstation</i> , Tomoko Takahashi, 2004.....	38
Fotografia: Stephen White, 2005	
Fonte: https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/tomoko-takahashi/	42
Figura 1.13: <i>Storage Memory</i> , Christian Boltanski, 2018.....	
Fotografia: Courtesy Power Station of Art Archive	
Fonte: http://www.dreamideamachine.com/?p=36337	53
Figura 2.1: <i>No. F.</i> Yayoi Kusama, 1959.....	
Fonte: https://www.moma.org/collection/works/80176	

	Pág.
Figura 2.2: <i>Infinity Mirror Room (Phalli's Field)</i> , Yayoi Kusama, 1965.....	54
Fonte: https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/october/19/when-yayoi-kusama-created-her-first-ever-infinity-room/	
Figura 2.3: <i>Fireflies on the water</i> , Yayoi Kusama, 2002.....	55
Fonte: http://www.digiart21.org/art/fireflies-on-the-water	
Figura 2.4: Yayoi Kusama dentro de Kusama's Peep Show ou Endless Love Show, 1966.....	56
Fonte: https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/october/19/when-yayoi-kusama-created-her-first-ever-infinity-room/	
Figura 2.5: <i>Compulsion Furniture (Accumulation)</i> , Yayoi Kusama, 1964.....	58
Fotografia: Ota Fine Arts	
Fonte: https://play.qagoma.qld.gov.au/looknowseeforever/essays/specific-obsessions-2/	

Anexos

Registos da Casa Vazia

Bem-vindo à minha casa.

Não te preocupes, aqui, não há espaço para formalidades excessivas. Não precisas de tirar os sapatos ou o casaco, mas podes, se quiseres. Tenho o mau hábito de não ter a casa pronta para visitas, portanto lamento se houver pó no ar ou se o chão não estiver limpo na perfeição. Sabes, eles são muito picuinhas consoante a casa. Por vezes chego a questionar se sou eu que mando ou não. Penso que há uma obsessão com cantos e paredes, sendo dos seus sítios preferidos para habitar. Eu sei que me pus a jeito, abrindo as minhas portas desta forma, mas fazia-me pena vê-los à chuva e ao frio, ou a pedir ajuda a quem passa, mas estes nem retribuindo um olhar. Foi ao longo do tempo que me fui apercebendo que nem toda a gente os via. As crianças geralmente conseguiam, mas geralmente tinham-lhes medo e choravam.

Após lhes dar abrigo, tendo uma casa cheia deles, resolvi dar a todos uma última oportunidade de realmente ver. Abre bem os olhos, alguns são muito pequeninos! Provavelmente ficarão com receio da atenção súbita, logo poderão nem se conseguir mexer. Lembra-te que é a casa deles, logo não te admires que estejam em sítios que te sejam difíceis alcançar. Por vezes terás de te aproximar ou agachar para conseguir ver. Foi complicado convencê-los a abrir as portas, por isso por favor não os perturbes nem os assustes!

1- *Escarcéu*

Desde pequena, algo na praia sempre me fascinou. Algo para além do cheiro do mar ou da textura da areia. Alguns poderão argumentar que era apenas pelo facto de o peixe-lua ser o meu animal preferido, mas garanto que é por muito mais do que isso. Os meus dias de praia, para além de terem uns quantos mergulhos, focavam-se numa atividade que para mim era muito mais importante do que qualquer outra: salvar animais marinhos.

Devido às marés, aos pescadores e aos apanhadores de conquilhas, há muitos animais que eventualmente dão à costa, acabando por morrer ao sol. Alforrecas, diversas espécies de caranguejos, estrelas do mar e lesmas do mar são as mais comuns.

A minha missão era caminhar pela beira-mar e pegar em todos estes amiguinhos, de forma a devolvê-los ao mar. Nos montes de conchas deixado para trás pelos apanhadores de conquilhas não era incomum ver um dos animais que sempre me trouxe mais alegria. Os caranguejos-eremita. O método era simples. Pegava em todos os búzios e cascas de caracol e olhava lá para dentro, para ver se havia lá algum habitante. Sempre que conseguia ver uma patinha lá dentro, colocava-os num balde com água salgada enquanto apanhava o resto dos sobreviventes e depois mandava-os todos ao mar.

Por vezes passava horas nesta atividade e os meus olhos começavam a pregar-me partidas. Pelo menos era o que pensava ao início. Sabem, aprendi que no meio de tantos búzios por vezes posso encontrar eremitas com mãos em vez de pinças. Ocasionalmente encontrava o que pensava que eram caranguejos azuis, mas ao tentar agarrá-los estes flutuavam pela areia, quase como se não tivessem patas, mas sim pés. Quando comecei a tornar-me mais familiar com o exército do

mar já trepavam para o meu balde ou para os meus bolsos quando me aproximava. Alguns queriam voltar para o mar, enquanto outros preferiam ficar comigo, para poderem viajar e conhecer outras criaturas.

Quando forem à praia, salvem animais. Talvez desta forma as pessoas do mar passem a comunicar com vocês também.





2- Metropolis

Nestas cidades pequeninas, onde os horizontes são abraçados por ruas estreitas e praças acolhedoras, vive um povo singular. São pequeninos, não apenas na estatura, mas também no modo afável como se conhecem todos pelos nomes. Aqui, as histórias são tão estreitas quanto os becos que entrelaçam os edifícios, e cada janela aberta conta a narrativa de uma vida simples e cheia de cores.

Nestas cidades o tempo parece abrandar. As manhãs começam com o aroma reconfortante a torrada que emerge daquilo a que chamam “A Grande Cozinha” (que para mim, é apenas uma cozinha de tamanho normal) e as tardes são pontuadas por encontros casuais nas praças onde a vida se desenrola como um suave murmúrio. As lojas de esquina são o coração pulsante, onde cada comerciante conhece os gostos e preferências dos seus vizinhos. Vendem coisas que vão encontrando perdidas pela casa, como alfinetes, botões e brincos.

As festas nas cidades pequeninas são eventos onde todos se conhecem, e os festejos ecoam pelas vielas estreitas até ao canto mais distante da casa.

Apesar das dimensões modestas, há uma grandeza nas relações que florescem nessas comunidades. Estas criaturas pequeninas, habitantes de cidades pequeninas, sabem que, muitas vezes, são nos detalhes mais pequenos que encontramos as maiores alegrias.



3- Atrás da Folha

Em 2003, a floresta entrou num conflito inesperado a que passei a chamar "A Guerra das Fadas". Oculto aos olhos humanos, a floresta era habitada por seres que, durante séculos, viveram em harmonia sob as copas das árvores.

A causa da guerra remonta a uma disputa ancestral sobre territórios, principalmente daquele mais próximo ao rio. O Conselho, que por gerações procurou a paz e a coexistência, não foi capaz de conter as crescentes tensões entre as diferentes fações. Num dia que ficaria marcado para sempre, a guerra eclodiu, levando à perda de muitas vidas.

Salvei os que pude, dando abrigo aos que perderam tudo, mas, inevitavelmente, os estragos irão ser sentidos por futuras gerações.



4- As pernas compridas entre as árvores

Nem os mais pequenos estão a salvo.



5- Naaldlooshii

Por vezes encontro caras no meio da floresta. No entanto, tratam-se apenas da pele que outrora dava expressão a essas mesmas caras. Foram meticulosamente separadas da carne e do músculo, deixando aberturas no lugar dos olhos e da boca.

Não sei quem as usa, ou porque são descartadas.

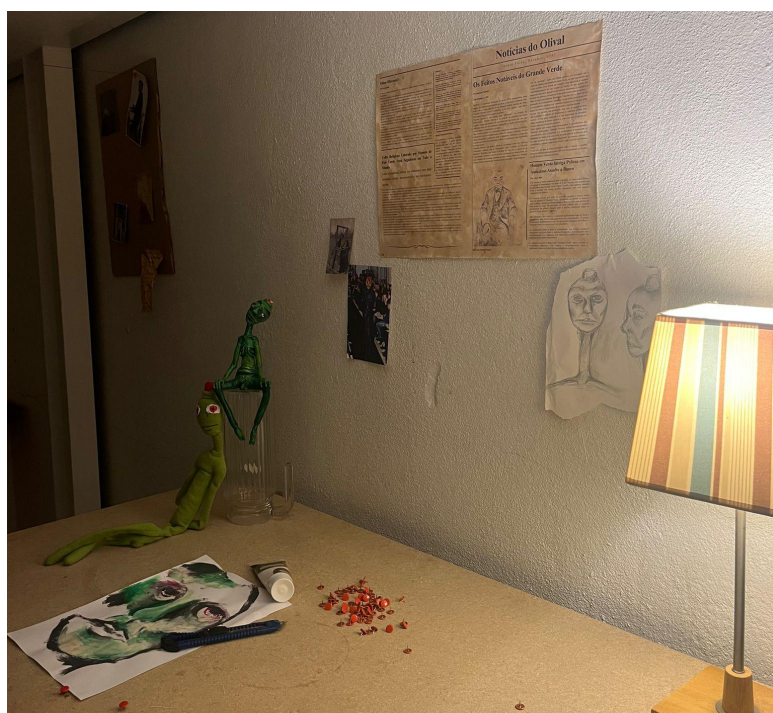
Também não sei de onde vêm, mas dá-me arrepios pensar nos corpos que ficam para trás.

Será que um dia me vou cruzar com eles? Será que algumas destas já usou outra, num ciclo interminável de caras que são usadas por outras caras?



6- Olamide Oliveira

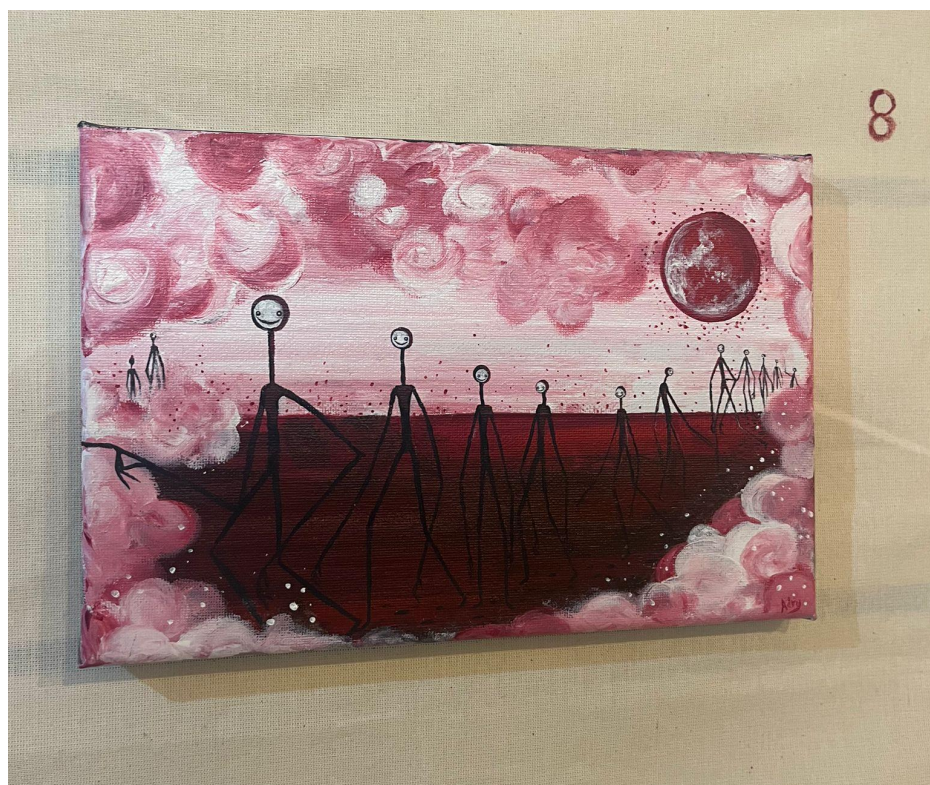
Já passaram dez anos. Dez anos de procura. Dez anos deste ridículo e inútil diário apenas para provar que és real. A piada sou eu, a este ponto. Aposto que ainda por cima estás cá dentro, a observar esta pesquisa desenfreada. Tens esta mania de estar sempre em cima do acontecimento, a observar o caos que geras. Um dia hei de o provar a todos, Olamide. Provarei a tua existência. Não és propriamente a criatura mais discreta, sendo que até hoje não sei como te escondes, mas isso está a mudar lentamente. Cada vez estou mais próxima. Um dia vou ser eu a olhar-te de longe. A azeitona irá voltar para o frasco.



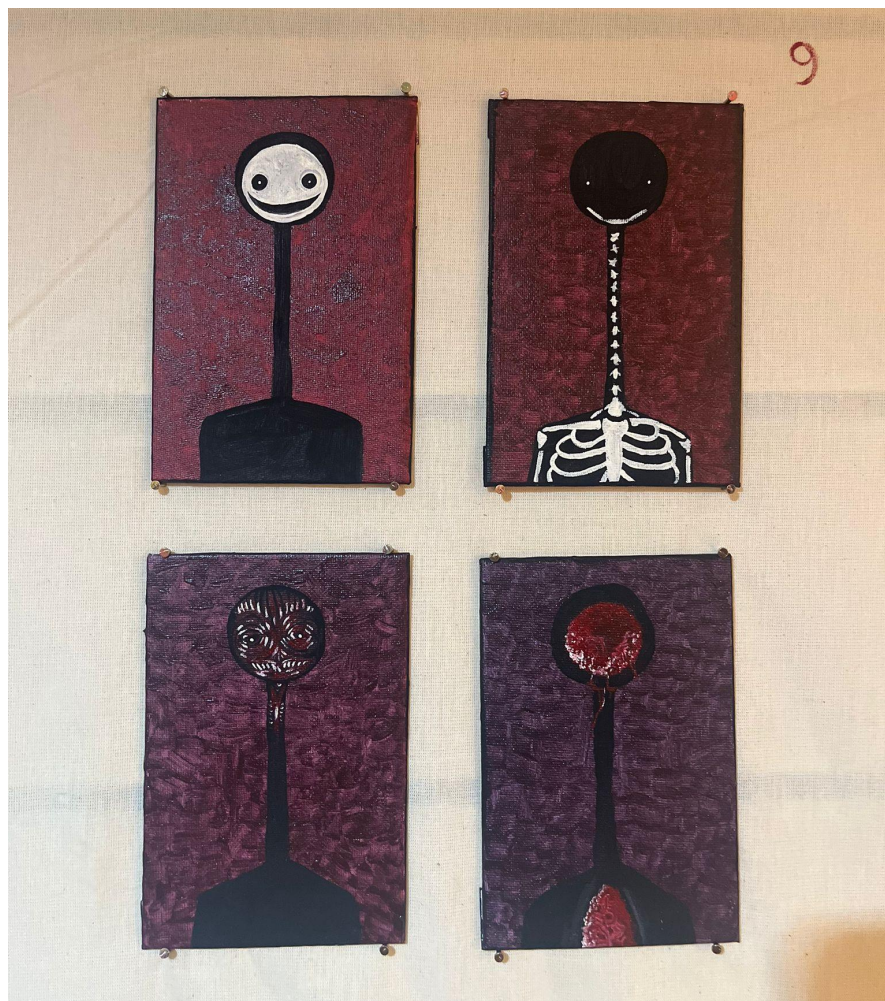
7- Rituais



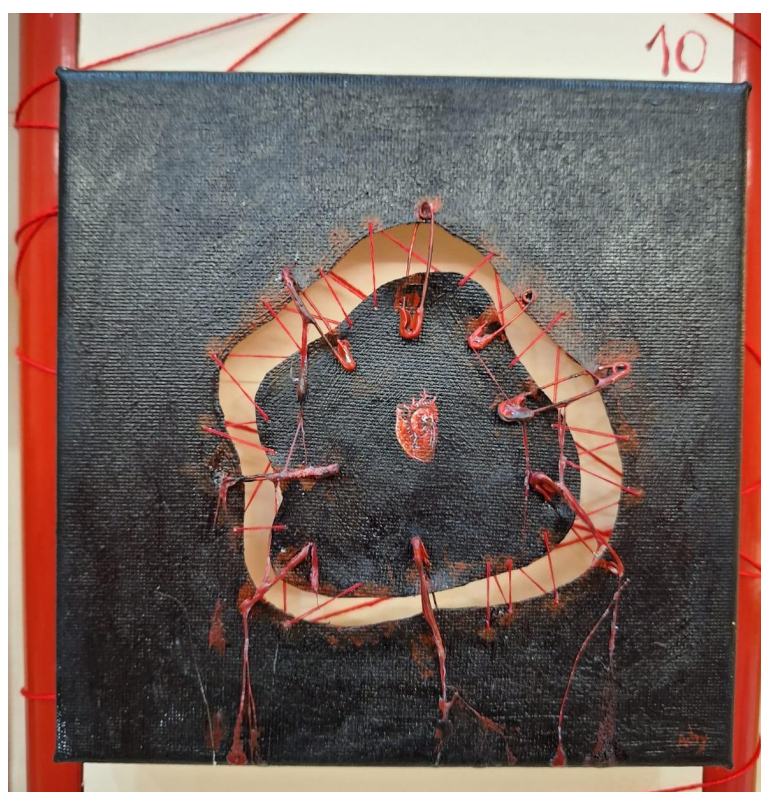
8- O Caminho



9- Debaixo da máscara



10- O que resta



11- *Pele*



12- *Vazio*



13- O Diário

I-

Quando a minha mãe ficou doente ganhei muitos mais medos, para além daqueles que já tinha. No entanto, o meu medo principal mantinha-se o mesmo.

Há uma assombrosa impossibilidade de ajudar quando se está com o corpo paralisado. Essa impossibilidade cria distância e solidão. Ainda sinto que a minha mãe está muito longe, embora não esteja. Sinto que no momento em que eu era mais necessária não pude estar lá, ainda que fosse culpa do meu corpo. Sei que de forma geral estou perdoada, mas nunca estarei por mim mesma.



II-

Conheci-a num dia depois da escola, estava sentada num campo de florzinhas no final de um carreiro de terra à frente de minha casa. Foi natural conversar com ela, talvez por ser mais nova do que eu. Começou a tratar-me por Adri, a primeira pessoa a fazê-lo. Em troca, eu chamava-lhe Emi.

Havia características na Emília que não me esqueci até hoje. Era ruiva, muito pálida e magra. Quando falava, por vezes passava-lhe ar entre os dentes da frente e as sílabas saiam em apito. Os seus olhos eram estranhos, castanho amarelado, quase âmbar. Para além disto tudo, tinha sempre um cheiro doce e pegajoso, um cheiro típico dos xaropes da altura. Emi disse-me que não ia à escola porque estava doente. As suas frases eram crípticas e misteriosas. Falava muitas vezes dos ossos, dizia que eram velhos e partiam. Também dizia que via mal, mas nunca a tinha visto de óculos. Às vezes tinha ligaduras nos pulsos e nos cotovelos, pois tinha a pele irritada, seca e a cair em flocos.

Apesar de tudo isto eu gostava muito da Emília. Por vezes estava no campo, outras vezes não. Sentávamo-nos a criar o que inocentemente chamávamos de coroas de flores, que na verdade eram apenas plantas com muitos nós que, com jeitinho, se não nos mexessemos muito, ficavam a balançar no topo da nossa cabeça.



III-

Quanto mais tempo se passa na floresta, menos quem a habita tem receio. Não é difícil começar a vê-los nas árvores a passar rapidamente de uns ramos para os outros, ou ver uma pedra a rolar no chão até que subitamente para. Facilmente confundíveis com insetos ou outros pequenos animais, as criaturas da floresta por vezes deixam coisas para trás. Armaduras, armas, roupas, utensílios de cozinha.

Como uma mosca atraída pela luz, não foi difícil começar a colecioná-las. Sempre adorei coisas minúsculas, bem como descobrir de que forma funcionam. Apesar de objetos serem a norma, nos cantos mais escondidos somos capazes de encontrar pequenos altares e refúgios.

Consegui colecionar alguns corpos de diversas criaturas, muitas vezes danificados, secos ou parecendo que sofreram algum tipo minucioso de mumificação. Nunca peguei em nenhuma viva, mas não tenho interesse em perturbar-lhes o dia-a-dia. Como sabem que sei que estão lá e não as incomodo aproximam-se mais, então vejo-as a esvoaçar e pousar em plantas. As rastejantes são mais afáveis e lembram-me pequenos roedores. Transportam pedras, paus e, surpreendentemente, chaves, muitas vezes partidas. Gostam de me dar essas chaves. Nunca questiono a oferenda.



IV-

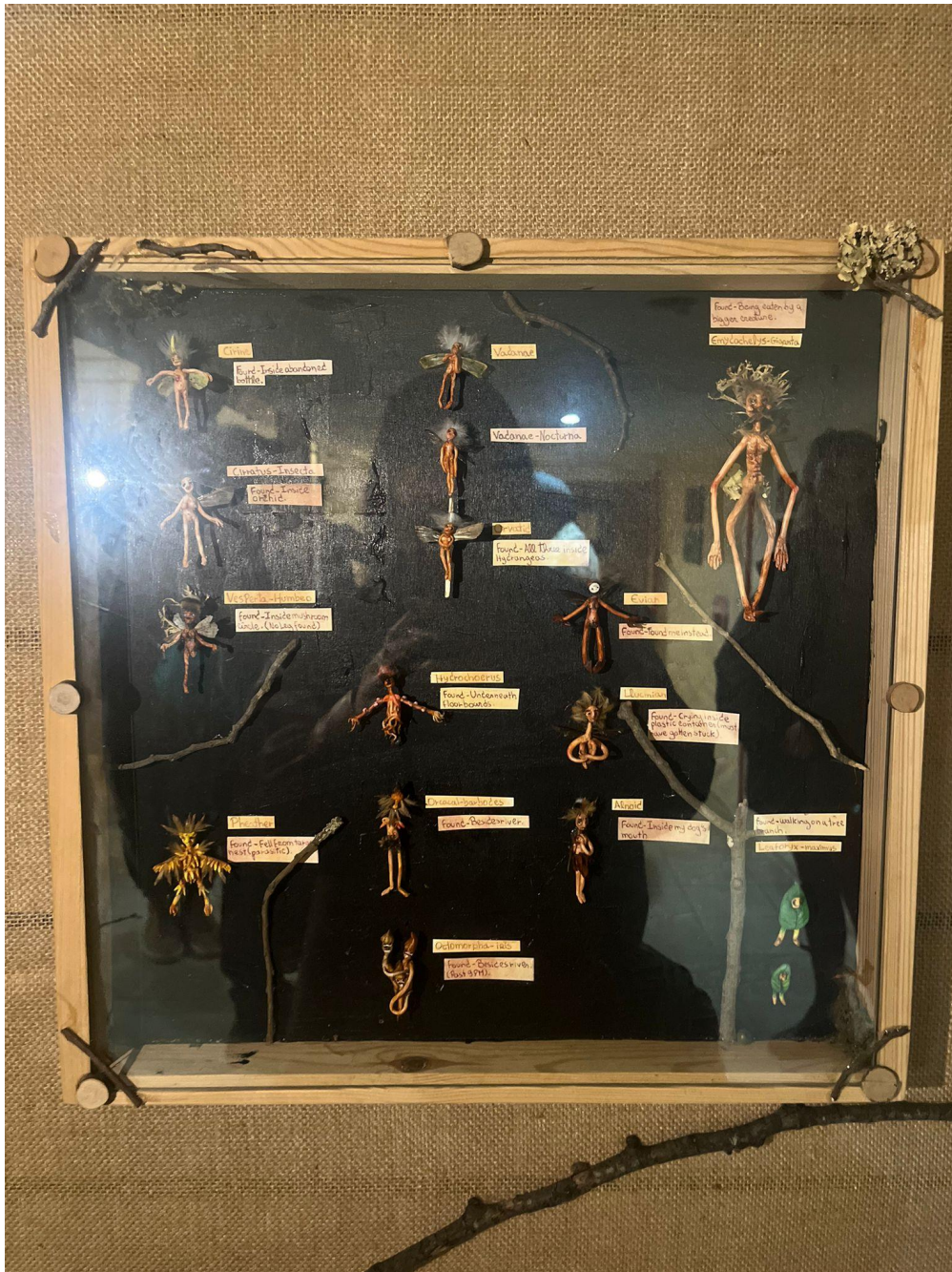
Se o acordo ficar de pé, na semana da data marcada irão ser distribuídas aos respectivos destinatários. Por agora apenas permanecem, cheias de palavras que nunca poderei dizer em vida. Tento nunca deitar nenhuma fora. Se os meus sentimentos perante alguém se alteram ao longo do tempo, acrescento páginas.



14- Raptos Florestais

Retiradas da floresta ou arrancadas cruelmente de um encéfalo confuso, cheio de memórias pouco confiáveis?

Em qualquer dos casos, nunca são socorridas. Permanecem tristes e leves, longe de uma casa que cada vez é menos sua.



15- Fila para o Crematório



16- Não durmo há demasiado tempo



17 e 18- Insetos



19- Saliências

[28 de Junho]

Hoje é daqueles dias em que não me apetece escrever. Sei que é um exercício obrigatório, ainda que seja eu a impor-me esta tortura. Será que o bloqueio alguma vez acabará? Parece que a minha imaginação morreu no sétimo ano de escolaridade, e nem após sucumbir se deu ao luxo de se decompor e tornar o solo fértil. Se houvesse ao menos uma única folha verde neste crânio deserto e enferrujado talvez conseguisse ultrapassar um desafio tão simples.

Só saí de casa para ir ao supermercado. Comprei leite, bifanas de porco e arroz, porque o saco que tenho cá em casa já estava a acabar. Não comprei ovos pois os preços estão fora de controle, e teria de comer uma excelente omelete, que mal sei fazer, pois seria a última refeição da minha vida se comprasse fetos de galinha no meu estado económico atual. Para além da ida já ser chata por si só, visto que tenho de ir a pé (o meu carro está sem pneus na oficina à uma semana, porque aparentemente um mecânico experiente precisa de mais ou menos cinco dias úteis, bem como umas centenas de euros para os trocar, ainda que tenha sido eu a pagá-los), esqueci-me de levar o meu saco de pano, logo ainda tive de gastar mais dez cêntimos no meu futuro saco do lixo.

O caminho para casa não é difícil, mas a estrada tinha umas saliências estranhas. Nunca tinha reparado que elas existiam, provavelmente por normalmente ir de carro.

Agora vou dar comida ao meu gato e ir dormir, provavelmente.

10 de Agosto]

Já tenho carro! Finalmente, já tinha delineado os músculos das canelas. Hoje fui ao banco e o senhor que me atendeu era integralmente surdo. Se o homem já ouvia mal, o vidro à prova de bala com a grossura da Bíblia não ajudou nada. Pedi (gesticulei furiosamente como se me estivesse a afogar) o extrato da minha conta bancária, e o homem pensou que eu lhe tinha chamado ingrato pertencente à pecuária.

Escusado dizer que foram dez minutos de discussão desnecessária até ele perceber o que eu pretendia. Tudo isto por quinze euros desaparecidos da minha conta de um dia para o outro, vá-se a perceber!

Hoje ao voltar para casa, talvez por saber da sua existência, senti as elevações na estrada. Que desconfortável. Espero mesmo que arranjem este caminho em breve.

[13 de Agosto]

Hoje falei com um colega sobre os altos na estrada. Ele diz que estão a ficar maiores. Cambada de doidos.

Uma senhora simpática levou uma saca de couves-de-bruxelas e ofereceu-nos, foi um amor. Hoje à noite, há sopa da terra!

[14 de Agosto]

Afinal também acho que os altos estão a ficar maiores. Se forem infiltrações tenho que contactar a câmara o mais rápido possível, se fecharem a estrada para obras não posso sair de casa durante semanas!

Este assunto é como o início de uma enxaqueca, uma pessoa vai-se distraíndo, mas nos momentos de vazio sente aquela dormência, aquela dor aguda e transparente.

Estou a estranhar a quantidade de filmes ótimos que estão a dar na televisão esta semana. Já revirava os olhos com o Anaconda 6 e com o Tubarão 2548. Bom, vou dormir e desligar o computador, já foram demasiadas horas à frente do ecrã durante o turno de hoje.

[15 de Agosto]

Eu juro que não é loucura. Falei com a câmara e disseram que não há nada que possam fazer para baixar as saliências. Tenho a certeza que são inundações ou problemas nos lençóis de água subterrâneos. Hoje a estrada mexeu-se debaixo do meu pé! A zona da saliência parecia ter enfraquecido a estrada, bem como tê-la tornado mole nas zonas levantadas. Se abrirem buracos, já sei que quem vai sofrer com isto sou eu, e que se houver obras vão de certeza demorar meses a remodelar a área.

Vou mandar mais uns e-mails. Este mês temos imensos clientes e o escritório está caótico, não posso mesmo ter inconvenientes destes.

[19 de Agosto]

Ninguém tem a seriedade necessária para resolver o problema. Respondem-me com desdém e condescendência. Amanhã vou procurar na garagem a minha caixa de ferramentas e faço-me à estrada.

[20 de Agosto]

O asfalto apodreceu. Nem pensava que fosse possível. Estava quente e mole, quase como se tivesse sido posto na estrada à minutos. Fiz com a minha chave de fendas uma pequena abertura, de forma a tentar ver o que se encontrava dentro do pequeno monte. Afinal não me parecem ser inundações.

Vi algo branco, brilhante e gelatinoso. Tive medo de ser algum químico, logo não aproximei muito a cara da estrada. Não tinha nenhum cheiro forte, mas sei que há uma fábrica aqui perto. Será que tiveram algum acidente ao livrarem-se dos produtos tóxicos não desejados?

Averiguarei o assunto, mas honestamente, preferia que fossem inundações.

[21 de Agosto]

Acabei de falar com a polícia. O espaço está vedado, mas não encontraram nada para além do olho.

O branco que vi, era um olho. Um olho humano, sem pálpebras.

Voltei a espreitar pelo corte que fiz ontem na estrada, ao sair de casa. Escusado seja dizer que o meu coração ia saltando do meu corpo quando vi uma pupila dilatada a olhar para mim. Era pulsante, quase viva.

Nunca tive nenhuma experiência com cadáveres, logo não sabia se era normal para mim ver um corpo que desse a ilusão que se mexesse. Talvez pela rejeição do pensamento de me deparar com algo morto.

Quando a polícia chegou e expliquei a situação, olharam para mim como se fosse doente. No entanto, as expressões dos agentes amenizaram ao verem o olho.

Durante a tarde tiraram o resto do asfalto e procuraram o resto do corpo durante horas, mas não encontraram nada.

Pergunto-me de quem será o olho.

Mas acima de tudo, pergunto-me o que serão as restantes dezenas de saliências existentes na estrada.

[22 de Agosto]

Tranquei-me em minha casa.

São caras. São dezenas de caras.

Há caras no chão, a sair do chão.

Estão a gritar, todas elas. O barulho é ensurdecedor. Parece que emergiram de um dia para o outro. Tenho medo de passar pela estrada. Tenho medo de as pisar, e tenho medo que me mordam.

Não vejo ninguém a passar na estrada principal, perpendicular à minha. Não sei se lá também há caras.

Consigo ver da janela o sítio onde onde procuraram o corpo. Lá também está uma cara, mas esta só tem um olho.

Tentei ligar para o escritório, mas ninguém me atendeu. Falar com a minha mãe também foi inútil, apenas disse que me ia deserdar se continuasse a tentar assustá-la.

Tentei ver se nas notícias falavam das caras, mas eram só as mesmas notícias de ontem.

Não sei o que fazer, para além de ir dando aqui notícias.

Tenho comida suficiente para mais uns dias, de forma a não ter de passar pelas caras. Diria que consigo ficar em casa pelo menos mais uma semana e meia. Pode ser que entretanto venham resolver este problema. Agora devia forçar-me a comer alguma coisa.

Ainda não comi nada hoje.

Parte da razão deverá ser stress. Para além disso, não me sinto muito bem. Acordei com um sabor horrível a asfalto na boca.



20- *Eles*



21- Retrato de Família

Ontem olhei-me ao espelho e reparei que não tinha face. Onde deveriam estar os meus olhos, o meu nariz e a minha boca, não existia nada. Apenas uma tela luminescente e vazia. Questiono como fui capaz de ver o meu reflexo, mas há tantas perguntas sem resposta que não me quero sobrecarregar com mais. Eles ainda tinham faces. Consequia vê-las. Estavam ao meu lado, em frente ao espelho, a agarrar as minhas mãos com cuidado.

Gostava de poder sair de sítios como este. Ontem estive a apanhar do chão todas as minhas unhas, uma por uma, até ter mais do que vinte. Ontem também morri, de uma forma grotesca demais para conseguir enunciar. É estranho viver onde os troncos das árvores são moles, onde a chuva sobe mas as lágrimas não deixam de cair. Será que algum dia será diferente?

