

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS  
ARTES

ANA LÚCIA HORTIDES

Casa de infância

Niterói

2016

ANA LÚCIA HORTIDES

Casa de infância

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Linha de pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tania Rivera

Niterói

2016

ANA LÚCIA HORTIDES

Casa de infância

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Aprovada em 5 de maio de 2016.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tania Rivera  
Orientadora  
Universidade Federal Fluminense (UFF)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Viviane Matesco  
Membro interno  
Universidade Federal Fluminense (UFF)

---

Prof. Dr. Marcelo Campos  
Membro externo  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Niterói

2016

À minha mãe.

## Agradecimentos

A Deus.

À minha família.

À minha orientadora Tania Rivera por sua imensa sabedoria e dedicação.

Às querida amiga Joana Nantes por sua disponibilidade e carinho.

À Jessy por todo o empenho e cuidado.

À Dora e ao Veludo por trazerem leveza à vida.

[...] cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência.

Lygia Clark, 1980

## Resumo

A casa é o ponto de encontro inicial entre os três capítulos que compõem o texto, onde é proposto se construir uma auto-biografia com a família e através dela. O habitar verbo que se conjuga em "Ele habita", "Ele habitou" e "Eu habito", nomeia cada capítulo convocando uma voz que diz o espaço do corpo de três membros da família que habitam ou habitaram a casa. Desse modo, é apresentado o meu avô desde o seu nascimento até o seu casamento, perpassando fatos e acontecimentos, o mesmo acontece com a figura do meu tio e a minha na sucessão dos capítulos em vias da construção de uma história do "nós".

Palavras-chave: *habitar, casa, corpo.*

## Abstract

The house is the starting point of encounter between the three chapters of the text, where building an autobiography with the family and through it is proposed. The verb dwell that combines in "He dwells", "He dwelt" and "I dwell" names each chapter calling a voice that tells the space of the body of the three family members who live or have lived in the house. Thus, my grandfather is presented from his birth until his marriage, permeating facts and events, the same happens with the figure of my uncle and mine in the succession of chapters in the construction process of a story of "us".

Keywords: *dwell, house, body.*

## Imagens

1. Ana Hortides, <i>O menor abrigo I</i> (2015).....	21
2. Nazareno, <i>Como se armazenam os sonhos</i> (2001).....	24
3. Lygia Clark, <i>A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação e expulsão</i> (1968).....	26
4. Avô.....	28
5. Planta da casa.....	32
6. Fotografia da casa.....	33
7. Fotografia da casa.....	34
8. Fotografia da casa.....	35
9. Fotografia da casa.....	36
10. Fotografia da casa.....	37
11. Fotografia da casa.....	38
12. Fotografia da casa.....	39
13. Fotografia da casa.....	40
14. Fotografia da casa.....	41
15. Fotografia da casa.....	42
16. Fotografia da casa.....	43
17. Fotografia da casa.....	44
18. Fotografia da casa.....	45
19. Fotografia da casa.....	46
20. Fotografia da casa.....	47
21. Louise Bourgeois, <i>Couple I</i> (1996).....	50
22. Louise Bourgeois, <i>Single I</i> (1996).....	51

23. Louise Bourgeois, <i>Femme maison</i> (2001).....	57
24. Louise Bourgeois, <i>J'y suis, j'y reste</i> (1990).....	58
25. Louise Bourgeois, <i>Maison</i> (2000) .....	59
26. Lygia Clark, <i>Eu e o Tu: série roupa-corpo-roupa</i> (1967) .....	63
27. Ana Hortides, <i>O pequeno manual das sensações</i> (2014) .....	65
28. Ana Hortides, <i>O pequeno manual das sensações</i> (2014) .....	66
29. Ana Hortides, <i>O pequeno manual das sensações</i> (2014) .....	67
30. Ana Hortides, <i>O pequeno manual das sensações</i> (2014) .....	68
31. Ana Hortides, <i>O pequeno manual das sensações</i> (2014) .....	69
32. Ana Hortides, <i>O pequeno manual das sensações</i> (2014) .....	70
33. Ana Hortides, <i>O pequeno manual das sensações</i> (2014) .....	71
34. Ana Hortides, <i>O pequeno manual das sensações</i> (2014) .....	72
35. Ana Hortides, <i>O pequeno manual das sensações</i> (2014) .....	73
36. Ana Hortides, <i>O pequeno manual das sensações</i> (2014) .....	74
37. Ana Hortides, <i>O pequeno manual das sensações</i> (2014) .....	75
38. Ana Hortides, <i>O pequeno manual das sensações</i> (2014) .....	76
39. Ana Hortides, <i>O pequeno manual das sensações</i> (2014) .....	77
40. Ana Hortides, <i>O pequeno manual das sensações</i> (2014) .....	78
41. Ana Hortides, <i>O pequeno manual das sensações</i> (2014) .....	79
42. Ana Hortides, <i>O pequeno manual das sensações</i> (2014) .....	80
43. Ana Hortides, <i>O pequeno manual das sensações</i> (2014) .....	81
44. Ana Hortides, <i>O pequeno manual das sensações</i> (2014).....	82
45. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	84
46. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	85

47. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	86
48. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	87
49. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	88
50. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	89
51. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	90
52. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	91
53. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	92
54. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	93
55. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	94
56. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	95
57. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	96
58. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	97
59. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	98
60. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	99
61. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	100
62. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	101
63. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	102
64. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	103
65. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	104
66. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	105
67. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	106
68. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	107
69. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	108
70. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015) .....	109
71. Ana Hortides, <i>Estudo para mãe I</i> (2015).....	110

72. Raissa de Góes, <i>Diário</i> (2007-2011) .....	114
73. Raissa de Góes, <i>Diário</i> (2007-2011) .....	114
74. Raissa de Góes, <i>Diário</i> (2007-2011).....	115
75. Roland Barthes, excerto do livro <i>Roland Barthes por Roland Barthes</i> (1975) .....	117
76. Roland Barthes, excerto do livro <i>Roland Barthes por Roland Barthes</i> (1975) .....	118
77. Roland Barthes, excerto do livro <i>Roland Barthes por Roland Barthes</i> (1975) .....	119
78. Roland Barthes, excerto do livro <i>Roland Barthes por Roland Barthes</i> (1975) .....	120
79. Roland Barthes, excerto do livro <i>Roland Barthes por Roland Barthes</i> (1975) .....	121
80. Roland Barthes, excerto do livro <i>Roland Barthes por Roland Barthes</i> (1975) .....	122
81. Roland Barthes, excerto do livro <i>Roland Barthes por Roland Barthes</i> (1975) .....	123
82. Roland Barthes, excerto do livro <i>Roland Barthes por Roland Barthes</i> (1975) .....	124
83. Roland Barthes, excerto do livro <i>Roland Barthes por Roland Barthes</i> (1975) .....	125
84. Ana Hortides, <i>Interiores</i> (2014).....	127
85. Ana Hortides, <i>O meu duplo</i> (2015).....	128
86. Ana Hortides, <i>Maman</i> (2015).....	129
87. Ana Hortides, <i>Quando eu podia ser todos</i> (2014).....	130
88. Ana Hortides, <i>Carte de visite</i> (2015).....	131
89. Ana Hortides, <i>Carte de visite</i> (2015).....	132

90. Ana Hortides, <i>Carte de visite</i> (2015).....	132
91. Ana Hortides, <i>Carte de visite</i> (2015).....	133
92. Ana Hortides, <i>Carte de visite</i> (2015).....	133
93. Louise Bourgeois, <i>Cell (You better grow up)</i> (1993).....	136
94. Louise Bourgeois, <i>Cell VII</i> (1991).....	137
95. Louise Bourgeois, <i>Cell (Hands and mirror)</i> (1991).....	138
96. Chantal Akerman, frame do filme <i>No home movie</i> (2015).....	139
97. Ana Hortides, <i>Elemento I</i> (2016).....	141
98. Ana Hortides, <i>Elemento II</i> (2016) .....	142

## Sumário

Início .....	16
I. Ele habita .....	20
II. Ele habitou .....	49
III. Eu habito .....	83
P.S. ....	144
Referências .....	145

Início

Rio de Janeiro, 28 de Janeiro de 2016.

Querido avô,

Eu nunca lhe escrevi. Por mais vezes que eu viajasse durante toda a minha infância e adolescência com a vovó nas férias de Janeiro para a casa dos parentes de Minas Gerais, por nenhuma só vez eu lhe escrevi uma carta, tampouco palpitei nas que ela enviava para você. O nosso jogo era outro, com a minha memória fresca de criança, de quem conseguia ver de tudo, às vésperas de voltar ao Rio de Janeiro a vovó sempre me lançava a pergunta: “O vovô vai estar de barba ou não quando a gente voltar?”. Nesses tempos, esse era o maior enigma de todos para mim, tanto que passava o restante dos dias anteriores ao grande retorno “matutando” como estaria você... ou barbudo ou simplesmente de cara limpa. Eu não tinha ideia, mas a vovó fazia a grande pergunta e eu não podia deixar de só pensar naquilo. Muitas vezes eu só lhe respondia dentro do ônibus de viagem quando faltavam poucas horas para chegarmos e eu me deparar com você na plataforma de desembarque esperando por nós. Será que você sabia desse nosso jogo?! Eu nunca perguntei.

Essa talvez seja a única carta que eu vá escrever para você em toda a minha vida. Não sei se para contar algo ou apenas para confessar que estou escrevendo sobre você, sobre nós. Eu não saberia dizer se o conheço por completo ou o desconheço totalmente (será que isso importa?). Ou ainda, quem sabe, porque você era o único que sabia brincar comigo quando eu era criança, ali, na piscina,

deixando eu fazer penteados no seu cabelo, com as bonecas ou com os carrinhos que me dava quase que escondido da minha mãe e avó por receio da reprovação delas. É por isso que escrevo, para saber de nós.

Roland Barthes, um autor francês de quem você provavelmente nunca ouviu falar, é o meu principal cúmplice. Em um pequeno livro, acredito que um dos últimos que escreveu em sua vida, ele fala sobre fotografia de uma maneira pouco comum e busca reconhecer a sua mãe em uma imagem. Ele tem me ajudado muito, sinto que estamos juntos nesse “crime” que é revelar histórias de família e suas “reticências”. Eu preciso conversar com ele e com outros escritores que me dizem coisas sobre nós, além das fotografias que estão aqui em casa, dos inúmeros álbuns que eu sequestrei da casa de vocês. Desculpe-me, mas possivelmente eu não os devolverei. Eles estão sendo uma fonte “fotográfica” para a minha tentativa de desvendamento sobre família, cujo centro são vocês e a casa.

No primeiro capítulo, que chamo “Ele habita”, eu falo de você. Conto o que sei, como uma espécie de diário às avessas que traz uma história ou relato, tentando agrupar “tudo” que ficou em mim nesses anos que convivemos. Começo pelo seu nascimento, falo da sua mãe e avó, trago uns artistas contemporâneos para falarem de você, pode acreditar, aparecem também os filhos que teve com a vovó em paralelo à construção da casa e o seu jeito de ser. Eu falo de um tipo de habitar, segundo o filósofo Heidegger (2012) e estruturo uma noção de verbo a partir do que não é verbo gramaticalmente, mas a meu ver é uma palavra que veio para dizer. O verbo inicial seria o primeiro abrigo, o útero da sua mãe, o segundo o seu corpo e o terceiro a casa que construíra com a minha avó.

O segundo capítulo, “Ele habitou”, é o espaço em que eu falo do tio, mesmo sem saber ao certo como falar dele, ou até sem ter as palavras (certas), como se fosse um verbo “mudo”. Nesse momento, eu escrevo a partir do sonho que tive, trazendo-o como um intruso na minha memória (e também da casa). O autor Jean-Luc Nancy é a minha “bússola” para esse capítulo em que situo o tio como um “enxerto” em mim, pois dele não existem fotografias e a sua imagem permanece oculta, até que o meu próprio corpo mostra indícios de semelhança com ele e me transformo em um espelho seu, onde podem ser vistos traços, trejeitos e fragmentos de pedaços do seu corpo. Logo, teço um emaranhado de buscas ora nas fotografias que não encontro, ora na casa, ora no meu próprio corpo.

O terceiro capítulo, “Eu habito”, coloca o verbo pretérito que está na origem, a voz do que já foi dito. Logo, junto à Barthes que instaura a fotografia como o “isso foi” (BARTHES, 2005, p. 146), cabendo a ela dizer o passado, venho recompor o tempo em que vivi na casa. Não sei se você recorda, mas às vésperas da década de 1990 eu nasci e em meu caminho já se traçava o desejo pela palavra, quando a minha avó me presenteou com um diário, o qual ela escreveu como se fosse eu para contar os meus primeiros anos de vida. Sendo assim, a partir da ideia de diário ou de um “quase-diário”, a possibilidade e a potência da palavra são marcadas através da imagem ou da escritura, na tentativa de reorganizar os acontecimentos em um tempo que já passou, instaurando uma noção de verbo que diz o passado.

Vô, eu posso afirmar que escrevo à procura do desvendamento do que quer que seja que se faz no corpo da família. A minha curiosidade não cessa, desde a infância, o ver rodeado por dentes que agrupava em formas circulares e em massas rosadas, que depois descobri que se chamavam dentaduras, me fazia observar você

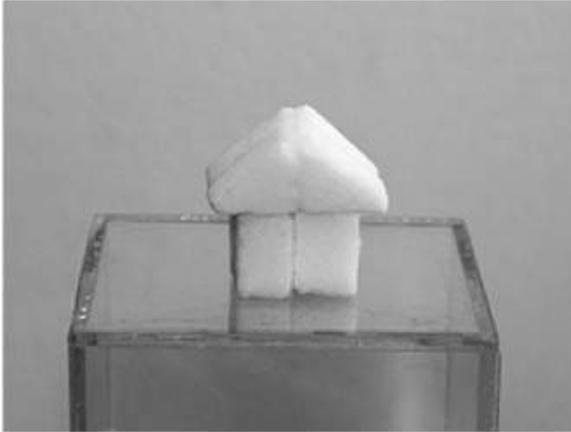
por horas. Acredito que aqui eu volte a espreitá-los. Tanto na tentativa de adentrar vocês, seus corpos, mentes e até mesmo entranhas, de modo que eu possa enxergar e sentir como vocês a vida que já fora e não se pode reter, quanto de olhar para o meu eu, o que trago e o que me constitui. Assim, eu sigo buscando-nos por meio do que for, das cartas, das fotografias, da casa, das lembranças e dos desejos.

Com carinho,

Ana.

I

Ele habita



1. Ana Hortides

*O menor abrigo I* (2015)

Parece que só é possível habitar o que se constrói.

(HEIDEGGER, 2012, p.125)

Como poderíamos pensar a forma da casa e seus viventes sem passar pelo objeto primeiro, a construção e a sua meta, como afirma Heidegger, o habitar. Ele traz em *Construir, habitar, pensar* (2012) que só é possível habitar o que se constrói, palavra que de algum modo contém um intervalo, o gesto de estar e transformar um espaço.

Heidegger mostra a palavra que é usada para dizer "construir", em alemão, é *buan* que significa habitar. Assim, o autor nos coloca o que seria o habitar. E mais, as palavras *bauen*, *buan*, *bhu*, *beo* são a mesma palavra *bin*, "eu sou", em conjugações diferentes. O "eu sou" é o *buan*, esse habitar. Poderíamos ter o corpo como um habitar, talvez, ser e estar em sua própria lacuna. Logo, um gesto do corpo. Retornando um pouco para dentro do corpo, antes dele ser seu próprio habitar, ele habita, faz morada em um corpo anterior, o da mãe, o ponto de partida. A gestação, o gesto primordial de portar outrem.

Aqui iremos trazer a história do meu avô e da sua casa. Desse modo, iniciaremos com o seu nascimento que, como conta, foi no dia 30 de abril de 1937. Ele possuía avó e mãe italianas e relata ter vindo ao Brasil na barriga da sua mãe Guiomar (ainda no estar de gesto), em um grande navio que cruzou os mares numa longa viagem. Estabelecidas no Brasil, foram viver no Estado do Mato Grosso, onde Guiomar deu à luz ao menino. O fim do gestar é a pequena pausa em meu avô, pois ele nada conta sobre a sua infância. O que resta é uma única fotografia, na qual mal se veem as feições da criança de seus três anos de idade.

Meu avô irá comentar em algumas poucas palavras, e não mais do que isso, sobre uma casa que a avó construíra para a proteção da família, para viver com ele e a sua filha. Uma casa fria, em um grande campo, com muita neblina adentrando o seu interior. Essas são as palavras que ele proferira uma única vez para mim.

A imagem da casa protetora em que apenas a neblina conseguira adentrar traz na ideia a força das pequeninas casas de Nazareno, feitas de uma estrutura resistente de metal. Elas demonstram na sua matéria a força do construir que se faz como um "carro forte" para proteger o que há em seu interior.

[...] o artista constrói três pequenas casas de prata de tamanhos distintos e as prende à parede em lugar alto, lá onde os sonhos supostamente se movem. A referência às casas de bonecas com que crianças brincam vem à mente de imediato, sugerindo a ideia de que não existem interdições para os sonhos que as podem habitar. A menor delas, entretanto, tem uma porta desproporcionalmente grande quando comparada ao que parece ser sua pequena capacidade de guardar sonhos; a segunda casa, de modo inverso (mas causando desconcerto igual), possui uma porta pequena, por onde sonhos largos não passam, tornando ociosa sua capacidade de armazenagem; na terceira e maior casa, por fim, não há qualquer acesso a seu interior, tornando-a inútil no desempenho de sua função anunciada (ANJOS, 2004, p. 73).

As casas de Nazareno, pequenas e de difícil acesso diante de sua estrutura e posicionamento, denotam algo do "impossível" que há nas casas de infância, que nomeia o artista, com certa doçura e poesia, como sendo um local para se armazenarem os sonhos. O espaço que o crítico e curador Moacir dos Anjos enxerga como contraditório, uma vez que fora construído para guardar sonhos, mas, como afirma, tem o acesso ao seu interior limitado ou até mesmo impedido. Logo, não desempenha a sua função. Porém, me parece

que a missão das minúsculas casas se dá ao mesmo tempo em que guardam, protegem e aprisionam, dado que se sucedem em tamanhos cada vez maiores, como se estivessem infladas de sonhos, mas com suas portas cada vez menores, sendo inexistente na última casa. Portanto, ela representa o estágio de armazenamento total, onde se torna um cofre sem fechadura, tendo apenas para ela as palavras que poderiam contar os sonhos.



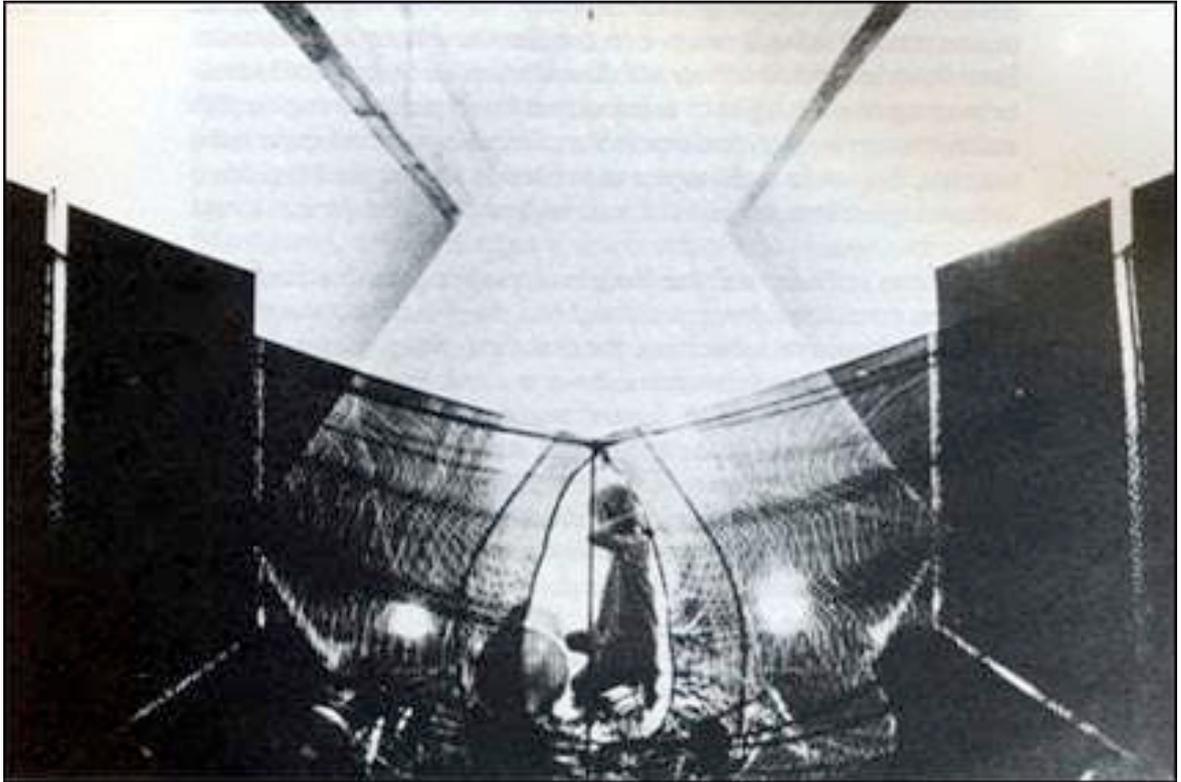
## 2. Nazareno

*Como se armazenam os sonhos (2001)*

A primeira casa do meu avô, o seu "canto do mundo" (BACHELARD, 1993, p.358) para usar a expressão do filósofo, é o local onde vivemos as experiências, o espaço da proteção, o habitar. Do corpo grávido da sua mãe, ele passou a estar na casa que fora construída.

O corpo que porta da mãe e da casa, a "lacuna-habitar", está em Lygia Clark no seu *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação e expulsão* (1968), que vem como o espaço de um corpo que gesta e que aparenta e traz a dimensão da morada, onde se pode ser e estar. A sua forma remetia ao útero, o que vamos tratar aqui como o nosso primeiro "verbo" habitar.

Como havia dito, o intervalo na história é a infância do meu avô, da qual ele nada tem a dizer. Já a minha avó, por intromissão ou invenção, conta uns episódios que meu avô ignora, com uma feição plácida. Ele não concorda nem discorda dela, apenas não expressa reação. Certa vez, ela me contou que a sua avó Guilhermina era muito rígida e brava com ele. Uma senhora que o criou por infortúnio da precoce morte da sua mãe (o calar do primeiro verbo). Dizia que ela lhe dava "Emulsão de Scott", um preparado vitamínico muito poderoso que o tornou um menino forte e saudável. Todavia, a sua rigidez se pronunciava quando das peripécias do pequeno garoto, que sempre que ia à mercearia para fazer as compras encomendadas pela avó, parava para brincar no escorrega da pracinha, deixando a comida jogada em algum canto, o que lhe custava boas palmadas.



3. Lygia Clark

*A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação e expulsão (1968)*

Tudo o que sei sobre o meu avô provém das histórias que são contadas. Ele, o próprio, é de falar pouco. Escassas foram as vezes em que falou sobre a sua vida que não conhecemos. Todos da família já sabem de "cor e salteado" os mesmos casos, que contam e recontam uns aos outros, comentando, questionando e até mesmo duvidando do que pode ter se dado realmente. Todas as pessoas em busca de uma verdade. A mim basta a invenção e a construção que meu avô fez de si mesmo, do seu corpo, o segundo "verbo" habitar.

Lygia Clark diz que "no momento em que o homem introverte, pois o espaço do mundo já foi por ele conquistado, ele sabe que o fantástico está dentro dele na medida da sua fantasia" (CLARK, 1997, p.219). Então, agora chegamos no espaço do seu interior, o "verbo" habitar que é a voz que se faz na medida do seu pensamento.

O fragmento "tudo que não invento é falso" (BARROS, 2010, p.345), extraído de um poema de Manoel de Barros, diz o avô que possuo. Ele, aposto eu, construiu a sua história e, de algum modo, parte da nossa, seus familiares mais próximos, por meio da invenção. Como o fez sobre a causa da morte da minha bisavó, figura que está lá atrás, morta no seu parto ou atingida em cheio por um raio na cabeça em um local descampado ou pelo tombo em um poço construído no quintal de sua casa, onde se podia extrair um pouco d'água. Barthes buscou em praticamente toda *A Câmara Clara* (2012) o ponto em que reconhece e o tempo em que se encontra com a sua mãe. O meu avô parece confundir e inverter tudo com suas poucas histórias e jamais reencontrá-la.

É perceptível que o fim da sua mãe não é certo, porém ele aconteceu. O primeiro "verbo" habitar, útero, se cala para dar espaço à segunda voz, o seu próprio

corpo. Barthes (2012) acessava resíduos através da imagem fotográfica. Em meio as imagens, ele buscava o seu reconhecimento pelos objetos, feições, roupas e modo de se portar. Ao meu avô não restam fotografias, a não ser uma única da sua infância, onde posa ao lado de uma caixa, ou baú, não se sabe ao certo. Ali, ele carrega o misterioso, uma vez que já há algo guardado. O momento da fotografia o coloca como nas palavras de Rimbaud (2009), naquele instante, o seu eu se torna um outro.



4. Avô

Ele contou versões diferentes da morte da sua mãe, todas trágicas e fatais. Creio que exista uma visão um tanto *heimlich*, pois há algo de familiar mas também de secreto em sua construção, de forma a nos remeter de certo jeito ao texto *O estranho* (1919/1974) de Freud. A maneira do meu avô voltar, um tanto perdido, à sua origem. As suas palavras e histórias podem parecer díspares e tentarem dentro do incomum, serem semelhantes. Algum tipo de andar em círculos que o faça contar, como comentado acima, sobre a morte da mãe em episódios diversos, mas que no fim das contas, tem por fim o término dessa personagem na cena do seu mundo.

Nos livros de *Em busca do tempo perdido* (2004), Proust retorna à sua primeira morada na pequena comuna francesa de *Combray*. Ele parte a procura do que pensa ter ficado para trás, no passado, “[...] escondido fora de seu domínio e seu alcance, em algum objeto material (na sensação que esse objeto nos daria), que estamos longe de suspeitar” (PROUST, 2004, p. 51). O autor, de algum modo, também anda em círculos pela pequena região onde habitou quando criança, mas ele não se perde no rumo da história. O seu encontro com a casa na cidade em que cresceu evoca as memórias das inúmeras refeições na sala de jantar, que descreve longamente contando que quando menino esperava com certo temor o momento em que lhe mandariam para a cama, e então, um de seus artifícios era se despedir de forma demorada da sua mãe antes de se dirigir aos seus aposentos, desejando “esticar” o tempo. A lembrança do odor e sabor das *madeleines* e do chá que tomara na sua infância o fazem percorrer o caminho para reencontrar um tempo perdido que ficou no seu passado, na pequena cidade e nos seus personagens.

E logo que reconheci o gosto do pedaço da *madeleine* mergulhado no chá que me dava a minha tia (embora não soubesse ainda e devesse deixar para bem mais tarde a descoberta de por que essa lembrança me fazia tão feliz), logo a velha casa cinzenta que dava para a rua, onde estava o quarto dela, veio como um cenário de teatro se colar ao pequeno pavilhão, que dava para o jardim, construído pela família nos fundos (o lanço truncado que era o único que recordara até então); e com a casa, a cidade, da manhã à noite e em todos os tempos, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas aonde eu ia correr, os caminhos por onde se passeava quando fazia bom tempo. E como nesse jogo em que os japoneses se divertem mergulhando numa bacia de porcelana cheia de água pequeninos pedaços de papel até então indistintos que, mal são mergulhados, se estiram, se contorcem, se colorem, se diferenciam, tornando-se flores, casas, pessoas consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas residências, e a igreja, e toda Combray e suas redondezas, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha xícara de chá (PROUST, 2004, p. 53).

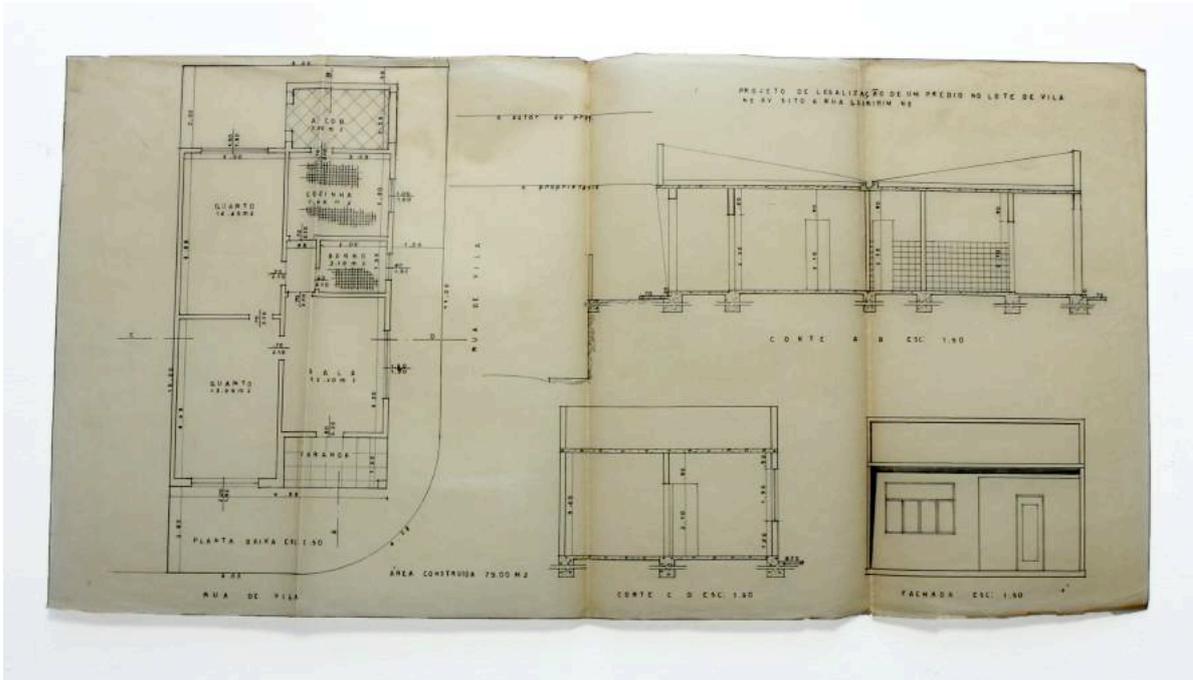
Já o meu avô não ousa retornar com seus próprios passos, como fez Proust que tomado das memórias regressa à casa em que crescera, mas construindo e transformando um tempo em que viveu. Até mesmo, confundindo os acontecimentos que, imagino eu, por si mesmos já não sabem se reordenar no rumo da história.

No hiato que paira em sua história se dá o descompasso no que é familiar. O que vai de encontro com o habitar enquanto uma possibilidade, pois partimos aqui de Heidegger (2012) que coloca que só se habita aquilo que se constrói. Portanto, é possível que se seja estranho em si próprio, a partir do momento em que se ergue como corpo. Por conseguinte, quando a construção finda é possível habitar o segundo “verbo”. Estado em que eu pensava estar o meu avô, vivendo dentro de si. Contudo, o que aparece para mim hoje, é que ele superou o “habitar no corpo” para o “habitar do corpo”. A nova edificação surge como o terceiro verbo, a casa.

Em Heidegger (2012), a palavra “bauen”, significa ao mesmo tempo proteger e cultivar, “cuidar do crescimento”. Todo construir é em si um habitar, não “construímos e chegamos a construir à medida que habitamos, ou seja, a medida que somos como aqueles que habitam” (HEIDEGGER, 2012, p.128). Esse habitar segundo o autor, também significa permanecer, “de-morar-se”. No dia 21 de novembro de 1959 meus avós se casaram e decidiram construir uma casa.

O limite não é onde uma coisa termina, mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa dá início à sua essência. [...] Espaço é, essencialmente, o fruto de uma arrumação, de um espaçamento, o que foi deixado em seu limite. O espaçado é o que, a cada vez, se propicia e, com isso, se articula, ou seja, o que se reúne de forma integradora através de um lugar [...]. Por isso os espaços recebem sua essência dos lugares (HEIDEGGER, 2012, p. 134).

Minha avó diz que meu avô construiu a casa com suas próprias mãos (eis o gesto), que a cada dia subia um pouco de tijolos e era ajudado por um pedreiro do bairro. A planta, a forma da casa, foi gentilmente feita por um colega arquiteto de longa data. Ninguém sabe dizer de onde veio o desenho dos cômodos, se um dos dois desejou a varanda, o chão de caquinhos vermelhos e azuis ou o terraço de paredes de chapisco. Simplesmente, a casa foi construída (e isso levou quase dez anos).



5. Planta da casa

Os filhos nasceram ali, um após o outro. O ninho de que Bachelard fala, o pequeno abrigo (BACHELARD, 1993, p.414). Primeiro subiu um cômodo, no qual viveram enquanto se fazia o outro. Daí, já tinham dois cômodos, e mais um pouco eram três, e assim foi acontecendo a casa. Um dia, finalmente ela estava pronta, com suas paredes, pisos, janelas e grades. O meu avô passou a vida cuidando dela, pintando suas paredes, consertando infiltrações, trocando telhas.

A casa era por ele cuidada com esmero. O mais surpreendente para mim fora encontrar pilhas de fotos da casa. O meu avô fotografava a casa, nos mais diversos ângulos, em fotografias muitas vezes bastante semelhantes e repetitivas. Eu poderia dizer que a casa fora mais registrada do que os filhos. A prova disso é que as

imagens são muitíssimo numerosas e estão em todos os álbuns da família, até mesmo naqueles confeccionados por fotografias tiradas em viagens ou festas. Qualquer que fosse a brecha entre uma fotografia ou outra era colocado um retrato da casa. Ele me pede até hoje que fotografe a casa. Os motivos expressos são dos mais diversos, desde mostrar a fotografia para alguma das irmãs da minha avó (das quais ele não gosta) ou porque a aparência da casa ficara muito bonita com a planta que colocara na varanda.



6. Fotografia da casa



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.



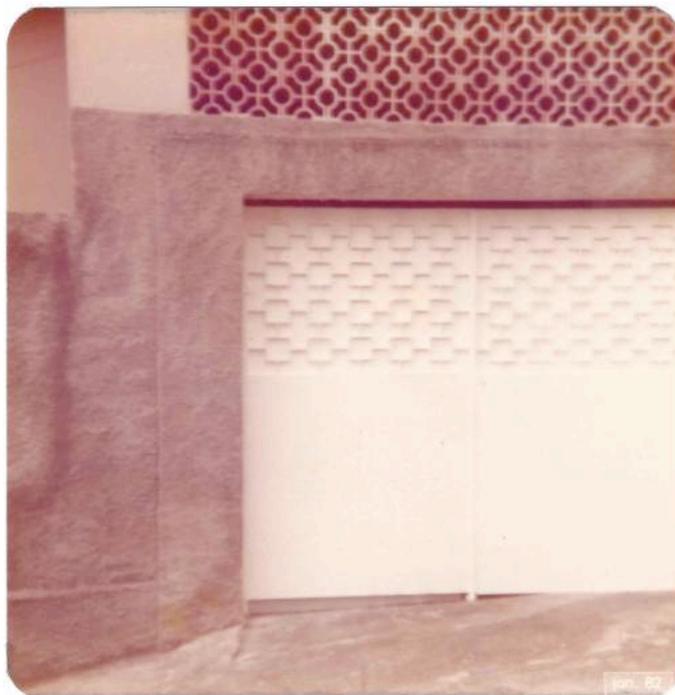
16.



17.



18.



19.



20.

A casa, enquanto um terceiro verbo, diz os seus moradores. Hoje, com seus pouco mais de 50 anos de existência, “pifa”. Meu avô reclama do peso dos anos sobre o seu corpo e a casa, pois as suas telhas já não estão com o brilho da tinta nova, a fiação “vira e mexe” o trai, fazendo com que falte luz, as infiltrações e rachaduras aparecem nas paredes. Delegar as funções de reparo e cuidado com a casa para um pedreiro ou pintor é difícil para meu avô, que mesmo quando o faz, teima em ajudar a pessoa, carregando coisas de lá para cá, limpando o chão, perguntando a cada minuto se está tudo bem e se há necessidade de alguma ajuda. Minha avó sempre intervém chamando-o para dentro da casa e pedindo para que não atrapalhe o serviço da pessoa, o que “entra por um ouvido e sai por outro”.

Parece que esse último habitar está se esgotando, pois a necessidade de reparos é constante. Porém, meu avô não se vê fora da casa que construiu e desconversa me contando que já foi muitas coisas: protético, policial, modelo para comerciais de TV e jornal, ator de fotonovelas e figurante em novelas da rede Globo e da antiga Manchete.

II

Ele habitou



21. Louise Bourgeois

*Couple I* (1996)



22. Louise Bourgeois

*Single I* (1996)

O menino dorme. O colchão maior que seu pequeno corpo sustenta, além do ínfimo peso físico, uma tonelada de medos, incertezas, carências, ânsias e sonhos. Estatura média, nem maior nem menor do que um menino de cinco anos deve aparentar. Pele colorida pelo sol com seus pincéis em raios dão o viço e a coloração reconhecível àqueles que vivem aos seus braços. Olhos castanhos como a madeira que sustenta e ergue as paredes, o chão e o teto de sua casa em meio às águas de mais um oceano de profundezas habitado por seres inimagináveis. Cabelos alourados pela mão do sol que o afaga todos os dias abençoando sua pequena vida em uma imensidão de vidas que habitam as profundezas que guardam seus pequeninos pés descalços. O menino desperta. Anda tardo pela casa, ainda preservando resquício do sono do qual acabara de se libertar. A cada passo seu, o pavimento range as tábuas antigas e rachadas formando uma música bonita e ao mesmo tempo triste. O menino acredita que o chão lamenta e chora, contribuindo com lágrimas para que o oceano permaneça sempre cheio. A voz do chão só sabe cantar essa música. Já o menino, toda manhã cantarola uma melodia com ausência de palavras. Ele me contou que existe uma ave que toda noite quando se aproxima a hora do sono pensa que morrerá e tenta nunca dormir, mas vencida pelo cansaço, acaba sendo levada ao mundo dos sonhos. Quando desperta, a ave, tomada pela alegria da vida, cantarola por um bom tempo, saudando mais um dia de vida. O menino dessa forma canta a melodia esvaziada de palavras, mas cheia de sentimento todas as manhãs. O menino canta e procura com olhos curiosos que vasculham todo o espaço ao redor, pelo ser de penugem branca, pescoço alongado, bico de pigmentação amarela, perninhas em graveto e ar singelo. Blanquita, a ave que avoa em sua vida.

Um dia eu sonhei com o meu tio. Ele não era de pronto a pessoa que em meus pensamentos eu imaginara, filho dos meus avós e irmão mais novo da minha mãe. Ele se fizera para mim como uma criança que vive sobre as águas do mar, em uma casa que tem raízes fincadas sob a areia e as profundezas do oceano. O menino habitava a frágil casa de uma só janela com um pai e um avô.

A força do menino em seu pequenino corpo vai em direção à ave que espera encontrar todas as manhãs, de forma a desejar a sua liberdade.

É no aqui e agora que o acontecimento se dá como se fosse pela primeira vez, embora num passado remoto este acontecimento já se deu através de sensações corpóreas. Podemos pois enunciar: "Tudo está lá. Nós sentimos hoje, não por tudo estar lá, mas sim tudo está lá por o sentirmos no *aqui e agora*" (CLARK, 1980, p. 55).

Eu não pude encontrar com meu tio, único filho homem que a minha avó sempre esperou ter e que veio logo após a primeira filha, numa distância curta de menos de dois anos. Os dois "cresceram juntos", como conta a minha avó. Ela é quem geralmente fala sobre ele, o dia do primeiro aniversário, a comida favorita, as notas que tirava na escola, o relacionamento com as duas irmãs, o "namorico" com a moça que morava na rua de baixo e que teria sido uma ótima nora. Ela me conta sempre como um sussurro, talvez por isso eu nunca tenha entendido muito do que ela fala.

O intervalo aqui, distinto do meu avô que fora a sua infância, é a própria existência do tio, pois as suas fotografias eu nunca vi, a não ser a da carteira de

identidade da minha avó, que ela mostra dizendo que estava grávida dele. Mas, como toda fotografia de documento, só é aparente o seu rosto, que de costume fino e alongado, possuía uma ligeira bochecha que modificava sutilmente o seu contorno. Ali, na pequena imagem se delineava a presença oculta desse filho.

Não por falta de curiosidade ou desinteresse eu deixei de procurar fotografias suas pelos álbuns, mas por lá não as encontrar. O que se conta é que você se foi e as levou consigo. Sem elas estamos esvaziados do rastro da memória, vivendo sem resquícios de lembranças (palpáveis). Logo, no sussurro das palavras da minha avó, uma espécie de “verbo-mudo”, você aparece como quem vem para dizer e não diz. Na verdade, um verbo em eminência a ser dito.

Em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2002) Didi-Huberman coloca que os sonhos chegam até nós como pedaços, o que ele chama de “imagens-vaga-lumes”. As imagens que se acendem e apagam, um “tio-vaga-lume” talvez, cuja luz é tão passageira que se torna quase impossível de se vislumbrar e apreender.

Diferente do meu avô, não posso acessar você por meio de histórias, uma vez que apenas a minha avó é quem fala de você. Ela não se alonga, e como em uma confissão, me dá resquícios de informações. Por outro lado, se não o desvendo pela palavra, devo fazê-lo por uma *memória do corpo* (CLARK, 1980, p. 55), que se constitui na dimensão do meu corpo. Tudo que sei é que nossas feições são semelhantes, pois todos que lhe conheceram não deixam de apontar você em mim. Assim, as similitudes perpassam o meu corpo sem que eu consiga decifrá-las.

Um corpo lá fora. Um corpo ao lado e frente a outros corpos. "Corpo" diz inicialmente a distinção frente ao outro: o contorno onde começa e termina uma existência, quer dizer, aquilo que vem para fora (ex) do não-ser.[...] Um corpo não está somente fora: ele mesmo é um fora. Dessa vez não o

fora-nada mas o fora-dentro. Há um dentro do corpo: os órgãos com as suas funções. Mas esse dentro não é o que se apresenta como corpo. Para apresentá-lo, é preciso violar às vezes mais, às vezes menos, o corpo. O dentro não se apresenta. Ao contrário, retira-se para que o fora possa se sustentar e agir. O dentro do corpo é sobretudo um fora do fora: o que se retira do fora para ficar fora (NANCY, 2015, p. 7).

O “corpo fora” de que Nancy fala me parece ser como a sua carapaça, casca ou até quem sabe uma espécie de exoesqueleto. Acredito ser mais o exoesqueleto, que o ergue e protege, dando sustentação e forma pelo lado de fora. Dessa maneira, você o abandona para depois construir outra estrutura e essa camada que o recobre, ora frágil ora resistente, como nas obras de Louise Bourgeois, revira o corpo de modo a praticamente torcê-lo e expor o dentro que outrora se retirou da posição de estar fora, para agora, ser a sua pele. Assim, você vai se metamorfoseando e edificando a sua própria habitação para recobrir o interior, e a cada vez que penso estar perto de desvendá-lo, você me escapa, como o inseto que se retira do seu casulo.

Recordo Barthes em *A Câmara Clara* (2012), onde situa o *punctum* como sendo aquele que parte da cena, semelhante a uma flecha que o vem atravessar. Fissura que, continua ele, “é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte” (BARTHES, 2012, p. 31). Se o autor posiciona o *punctum* da imagem como algo que o toma e até o perfura, aqui a ausência da fotografia do meu tio me parece ser *punctum* igualmente. Desse modo, a tentativa é de quebrar a minha carapaça e desvendar quem você fora. Mas ao mesmo tempo não é exequível atravessar a barreira, então há que se percorrer todo o sujeito, analisar a casca, como quando seguramos uma tartaruga no desejo de vislumbrar as suas

particularidades e ela rapidamente se oculta, se escondendo e só sendo possível a olhar de longe, sem conseguir reter os seus detalhes. Por mais que a carreguemos em nossas mãos, balancemos ou chacoalhemos, ela não se faz ver. Nós podemos analisar a sua superfície, o fora, mas a sua interioridade, aparentemente frágil, se mantém camuflada.

Enxertaram-me um.

(NANCY, 2000, p. 5)

Nancy, o autor de *O intruso* (2000), coloca em seu livro o processo do seu transplante de coração. A incisão sobre o seu corpo que atravessou as camadas da sua pele e o abriu, expondo e alterando o seu o interior. O coração intruso de que trata, que certos especialistas da área médica afirmam portar sentimentos e que o invade por uma questão de sobrevivência, o torna um estranho. Ele se torna estrangeiro em seu próprio corpo por meio da introdução do órgão que é “justamente um estrangeiro porque ele estava dentro. A estrangeiridade não devia vir de fora senão, por ter, de saída, surgido de dentro” (NANCY, 2000, p. 8).



23. Louise Bourgeois

*Femme maison* (2001)



24. Louise Bourgeois

*J'y suis, j'y reste* (1990)



25. Louise Bourgeois

*Maison* (2000)

Em Lygia Clark, “o corpo se apropria de toques, de contatos, de órgãos dos corpos [...] de desnivelamentos dos espaços, de intervalos de sensações corpóreas agradáveis ou não, num processo de metabolização simbólica” (CLARK, 1980, p. 55) que surge do próprio limite do corpo, na construção da sua memória particular. A proposição *O Eu e o Tu: série roupa-corpo-roupa* (1967) explora a fronteira do corpo ao unir dois indivíduos e ligá-los por um tubo na região abdominal, além de os envolver com uma nova “pele” que possui orifícios dos quais alguns são aparentes e outros ocultos. Por conseguinte, sendo possível algum tipo de desvelamento do corpo, em que se torna necessário primeiro realizar o seu revestimento com essa nova pele para só assim, posteriormente, ele ser revelado em seus vestígios.

A pele é fora. Ela me delimita, traçando bordas e marcando fendas, passagens para o mundo. Espera-se que eu fique *dentro* de minha própria pele, encarnando uma unidade localizável em um dado local. Mas algo pode me revirar no espaço, tirando-me subitamente do lugar e apresentando a pele fora de mim, *im-própria* - e no entanto tão profundamente íntima. [...] Fora, encontro-me [...]: devo redesenhar o próprio espaço, suas linhas e volumes, sua espessura, sua fina matéria. Pele e espaço brincam - como as crianças - com os limites, às margens, atravessando fronteiras e traçando curvas, pontuadas por frágeis ou firmes costuras. De repente, pende um volume, numa parábola abrupta, porém gentil. Em delicada tensão, tudo está, na verdade, prestes a cair (RIVERA, 2013, p. 250, grifo do autor).

Rivera trata a pele como o fora que delimita, sendo de certa forma a barreira que se encontra com o interior e o exterior. Essa barreira, tão tênue na obra da artista Louise Bourgeois, esbarra no espaço entre corpo e casa. Em *Femme maison* (2001) um corpo em trapos possui como um apêndice, uma casa que se edifica sobre a sua superfície. Envolta em uma costura da “pele-trapo”, a artista, enxerta a

casa no corpo, rompendo assim com o seu recobrimento e, de modo inverso a Nancy (2000), alocando-a no seu exterior, pois, também no “fora encontra-se seu íntimo” (RIVERA, 2013, p. 250).

Nesse momento, posso me ver como uma segunda pele do meu tio, que recobre enquanto chama para dizer que há algo aqui, no dentro e fora que se oculta. A minha superfície ou algo mais que carrego são partes de você, e assim, podemos construir um “eu e tu” que se confunde, como em Lygia Clark, demandando uma investigação do corpo, dos corpos. Ou então, quiçá, reconstruir com Louise Bourgeois as suas *Cells* (1989-1993) e poder espiar num dentro-fora que se permeia, a sua estrutura.

Os fragmentos do meu corpo que são análogos aos seus são notados pelos membros da família pela marca que é a sua ausência. O tempo faz com que eu cresça e nos pareçamos cada vez mais, o que o reinsere no corpo da casa, como o coração intruso de Nancy em seu corpo. A minha presença se torna “insolúvel”, e, sem que eu esperasse ou desejasse, mas por questão de sobrevivência das lembranças, me “enxertaram um tio”.

A minha avó sempre conta que eu teria o nome dele se eu nascesse menino. A construção da sua imagem na paisagem da minha memória é, do mesmo modo, “insolúvel”. Ela não se dissolve e assim como Heidegger em *Construir, habitar, pensar* (2012) eu tento construir a sua imagem para que eu possa habitar o mundo no espaço fora de você. Isso, porque aqui você é um “verbo” que vem e não diz. Penso que talvez você esteja, ou melhor, você seja a cabana que o artista Cadu fez para si fora de um mundo habitado por nós, onde ele diz viver a experiência de se “auto-espreitar” na busca pelo conhecimento de si, no desejo de construir a sua

própria casa. Logo, você rodeado por ninguém, não precisa de enxertos, muito menos é tomado de assalto pelas fotografias, sendo apenas um tio “inseto”, que voltara para o seu habitat. Porventura, talvez você tenha se apaixonado pela ave que deseja nunca dormir e acabou por se tornar o vagalume de que fala Didi-Huberman (2014), apenas preocupado em iluminar sutilmente as noites escuras para velar o seu sono.

Aquilo que faz a profundidade das casas de infância, sua pregnância na lembrança, é evidentemente esta estrutura complexa de interioridade onde os objetos despenteiam diante de nossos olhos os limites de uma configuração simbólica chamada residência. A cesura entre o interior e o exterior, sua oposição formal sob o signo social da propriedade e sob o signo psicológico da imanência da família faz deste espaço tradicional uma transcendência fechada. Antropomórficos, estes deuses domésticos, que são os objetos, se fazem, encarnando no espaço os laços afetivos da permanência do grupo, docemente imortais até que uma geração moderna os afaste ou os disperse ou às vezes os reinstaure em uma atualidade nostálgica de velhos objetos (BAUDRILLARD, 1968, p. 22).



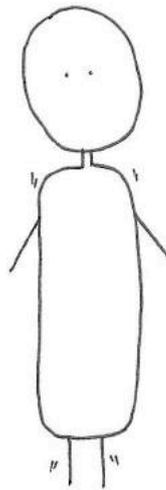
26. Lygia Clark

*Eu e o Tu: série roupa-corpo-roupa (1967)*

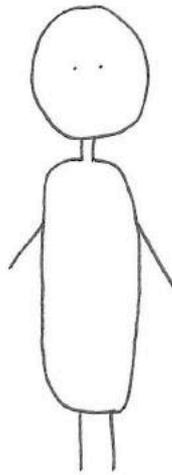
O espaço do meu corpo acaba sempre me jogando na cena da casa. Eu vou à procura dos velhos objetos para encontrar você, objetos que Baudrillard (1968) afirma fazerem a profundidade das casas de infância e a pregnância das lembranças em nós. Mas não os encontro, uma vez que o meu avô acaba se desfazendo de tudo, até do que não é dele com a assertiva de “para que isso?” ou “aqui não há espaço para mais nada, tem muita coisa nessa casa”. Diante da surpresa de cada morador de que um pertence seu fora extraviado, o meu avô titubeia e não assume de pronto a responsabilidade. Parece que o dentro, para ele, deveria ser simplório e sem acumulações. Enquanto isso, a minha avó preserva a atitude de quem nunca demonstrou apego ou desejo por guardar coisas dos filhos para mostrar a eles quando fossem crescidos. Ela nunca sacou de um armário antigo um sapatinho de bebê ou um brinquedo de época usado por alguma das crianças ou mesmo aquelas mechinhas de cabelo que muitas vezes são caras às mães de primeira viagem para recordar e contar as velhas histórias da família. Penso que em sonho, habitando uma pequenina casa de longas pernas que se estrutura na areia do mar sobre algum oceano, você veio para dar forma ao intruso que é no corpo da casa, me fazendo senti-lo.

O pequeno manual das sensações

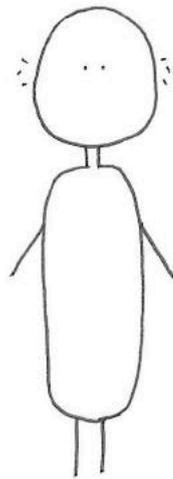
27. Ana Hortides  
*O pequeno manual das sensações* (2014)



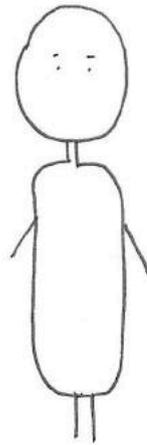
a coragem vem das ombros  
e dos joelhos



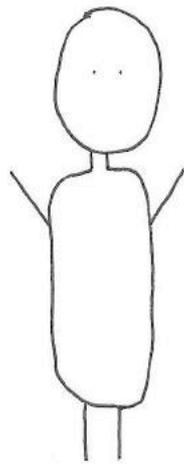
A felicidade vem do céu da boca



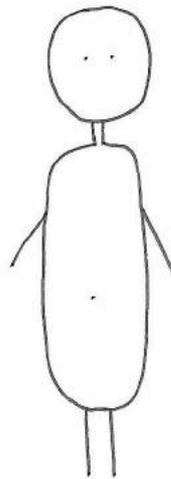
A tranquilidade vem quando as  
orelhas aquecidas



A satisfação vem do colorido do olho

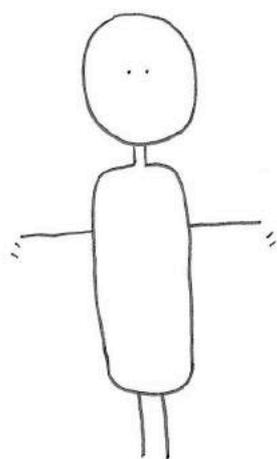


A cocura não está no corpo

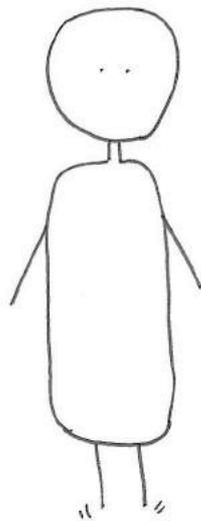


← CENTRO

O frio vem do meio do ser



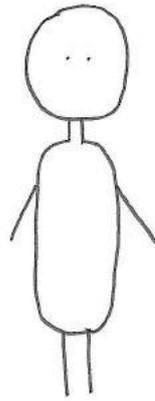
O medo está nas mãos



O calor vem da sola dos pés



↓ como brota das pálpebras



A angústia escapou de um buraco  
mal tampado que está lá dentro



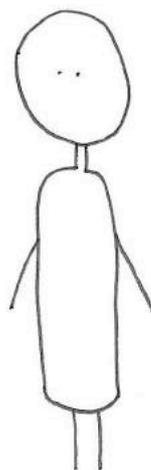
A vergonha está nas bochechas



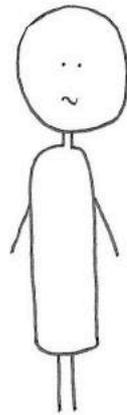
A solidariedade está na cabeça



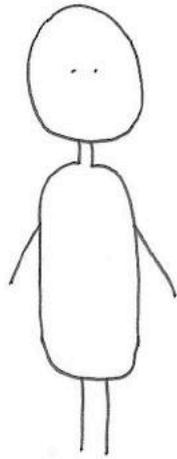
a insônia vem das ovidos



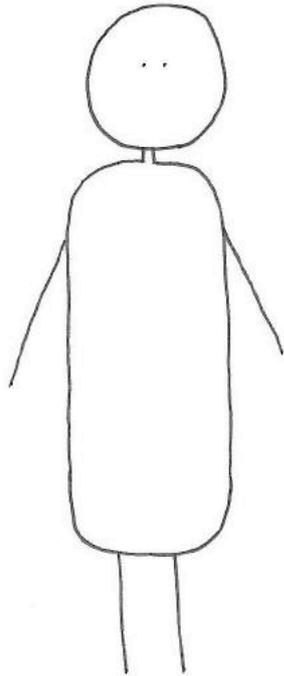
A dor vem de um buraco de dentro de um dente



A impaciência está nas gengivas



A fome bruta do nariz



A saciedade vem do tamanho  
do corpo

III

Eu habito

A cabeça  
não funcionava bem.

45. Ana Hortides  
*Estudo para mãe I* (2015)

## Os cabelos

ondulados, de uma textura sedosa, quase oleosa. Eram totalmente negros e beiravam os ombros, nem mais nem menos. Com o tempo lhe apareceram fios brancos poucos e incapazes de mudar a tonalidade do conjunto de fios.

as orelhas

não eram grandes nem pequenas. Ouvia-  
am bem e carregavam brinços com  
penduricalhos.

As sobranças

finas e de pouco volume, beirando a  
inexistência.

Os cílios

longos e volumosos, protegem  
bem os seus olhos.

## Os olhos

Grandes e verdes, possuíam uma cor intensa, com leves pigmentos acastanhados ao seu redor. As suas pupilas eram negras, pequenas e contidas. Porém, os seus olhos possuíam água demais, lacrimejavam todos os dias.

O nariz

como o de quem nunca vi. Era bonito, do tamanho ideal e levemente arrebitado.

## As bochechas

rosadas por conta do calor ou do frio, por um mínimo de esforço empregado ao corpo e também pela timidez.

## A boca

Bem pequena, quase não existia em seu rosto. Um contorno quase imperceptível que se assemelha aos lábios de sua mãe. Portava uma língua de grande rachadura no meio e que falava demais. Possuía um bom senso de humor que expandia o contorno dos lábios em sorrisos maiores que eles poderiam carregar.

O queixo

possuía um pequenino furo.

a mea

numa vi.

o pesseco,

comum, passava despercebido.

Os ombros

bem arredondos e com algumas pintas em sua superfície. Prontos a carregar qualquer tipo de peso.

El color

carretera algunas pocas rugas.

Os seios

grandes demais, pendurados demais.

Os cotovelos

Secos.

Os braços

proporcionais ao tamanho mediano do corpo, apresentando um pequeno acúmulo de gordura que pendia para baixo.

## as mãos

pequenas, molhadas, escorregadias e quentes demais. Mãos inseguras. Já as unhas, não as possuía, pois roía todas. Os cotovelos nas pontas dos dedos se quer o tá paravam por completo. Dedos com extremidades fofas, sem a possibilidade de causar arranhões ou ferir. A sua textura quase não senti.

## A barriga

saliente e possuindo um umbigo em condições invejáveis, pois se encerrava dentro de si mesmo, oculto. A cintura moldava algum tipo de forma.

A vagina

sempre recoberta.

as mães

creio que as perdeu em algum lugar,  
não pareciam habitar aquele corpo.

## As pernas

curtas e ligeiramente grossas. No alinhamento do corpo, conduziam em pouco tempo o olhar do seu topo a extremidade inferior.

Os joelhos

com muitas cicatrizes.

Os pés

pequenos e com unhas sempre feitas.  
O seu funcionamento era como o das  
mãos, sempre molhados e escorregadios.  
O responsável pelos vários tombos das  
plataformas que calcava.

a sola dos pés

carregava uma marea de nascença.

O calcanhar

redondo e com algumas rachaduras.

As mareas

muitas, sem tamanho.

Eu habitei a casa desde o dia do meu nascimento em 11 de maio de 1989 e “[...] era como se eu procurasse a natureza de um verbo que não tivesse infinitivo e que só encontraríamos provido de um tempo e de um modo”. (BARTHES, 2012, p. 72). Aqui, de pronto, o verbo é a voz do passado, o “isso foi” de Barthes, que atesta o que passou, o que “esteve lá”. As suas palavras enunciam um pretérito que se coloca na origem e não vem dizer por já estar tudo dito.

Em *A Câmara Clara* (2012) o autor percorre todo o seu livro em uma escritura que posiciona a fotografia como aquela que atesta o que foi. Nem mais nem menos, a imagem só estaria a cargo de nos aproximar de algum acontecimento e afirmar que ele se realizou. A partir disso, o escritor inicia uma busca pela verdadeira imagem da sua mãe. Ele procura encontrá-la em seus pertences, diante da sua penteadeira investiga os perfumes, o seu odor. Frente às roupas que vestia e modelavam o seu corpo, resta o rastro deixado pelo corpo em suas tramas. Ante às suas cartas e anotações há a reconhecível caligrafia e os seus desejos. Porém, nada disso pode restituí-la em sua memória e promover o encontro de uma aspiração praticamente utópica.

Barthes (2012) então necessitará da palavra para dizer a fotografia. Ele começa por colocar a fotografia dentro de duas categorias, são elas o *studium* e o *punctum*. A primeira nos apresenta o que é dado como imagem e, afirma ele, a aceitamos de forma complacente e até mesmo beirando o desinteresse. A maioria delas são as que chegam até nossos olhos em jornais, revistas, campanhas

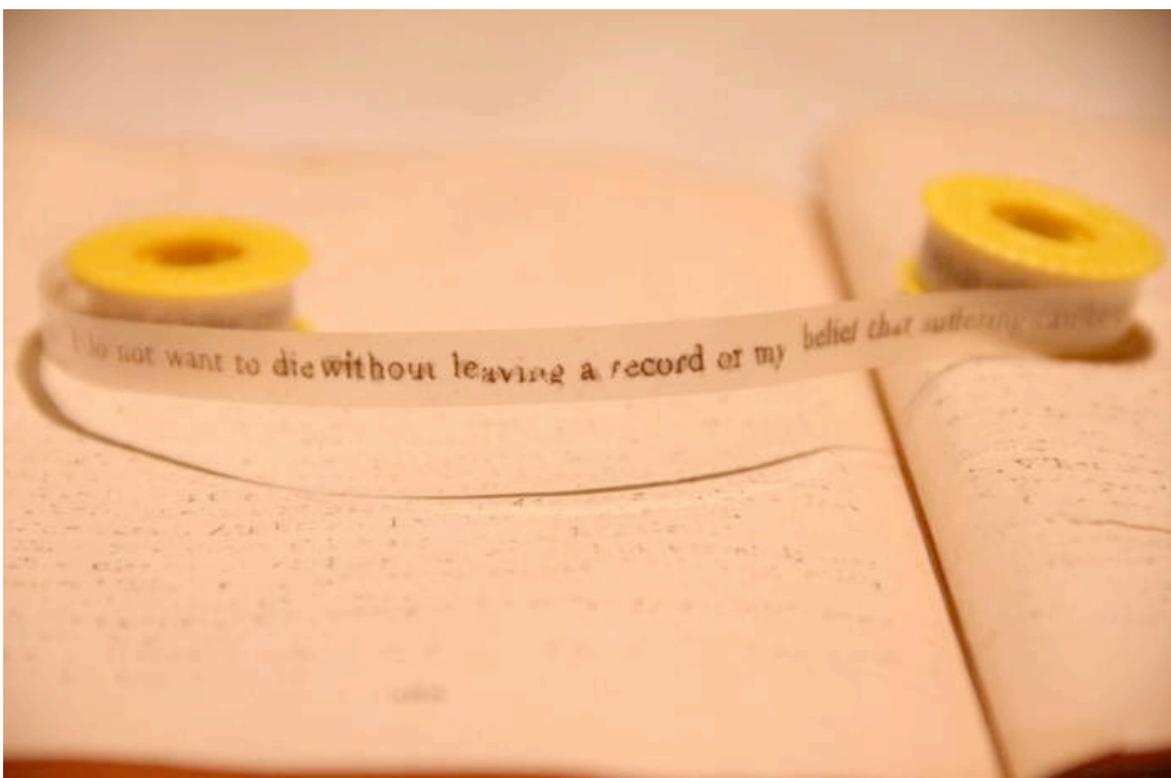
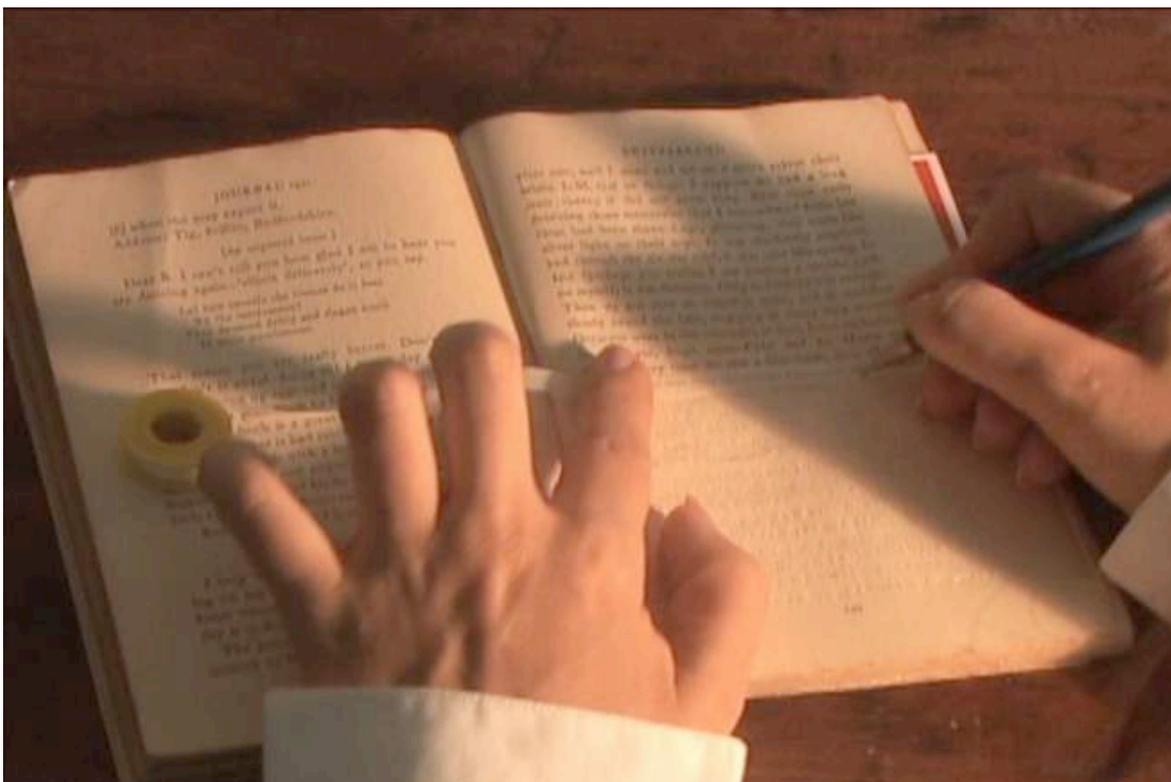
publicitárias, entre outras. Ele insiste que a prevalência das imagens do mundo se enquadrariam no *studium*. Já a segunda seria algo de mais raro e até quase impossível. O *punctum*, como nomeia, viria a partir do encontro com uma imagem que o atingiria de tal forma inexplicável, como se tivesse sido acertado por uma flecha que o atravessasse ao meio. Essa fotografia que contém o indecifrável seria escassa às nossas vistas. Mas somente ela teria a capacidade de promover o reencontro com a sua mãe. E assim aconteceu, em meio às fotografias da família ele pôde acessá-la novamente, através de um retrato que não foi tirado por ele e que não continha a sua presença junto dela, mas no *punctum* que ele mesmo afirma ser algo não palpável, todavia qualquer coisa que parece pungir e penetrar o observador. Levando-o por intermédio de uma imagem da sua mãe criança, com feições diferentes das quais ele conheceu durante a sua vida, ao reencontro tão almejado, onde de alguma forma ela se faz presente como quem ele reconhece, uma espécie de fotografia da lembrança, “não uma imagem justa, justo uma imagem” (GODARD *apud* BARTHES, 2012, p. 66).

Sozinho no apartamento [...] eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu tinha amado. E a descobri. A fotografia era muito antiga. Cartonada, os cantos machucados, de um sépia empalidecido, mal deixava ver duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com teto de vidro. Minha mãe tinha na ocasião cinco anos (1898), seu irmão tinha sete. Ela apoiava as costas na balaustrada da ponte, sobre a qual estendera o braço; ela, mais distante, menor, mantinha-se de frente; [...] Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe (BARTHES, 2012, p. 64-65).

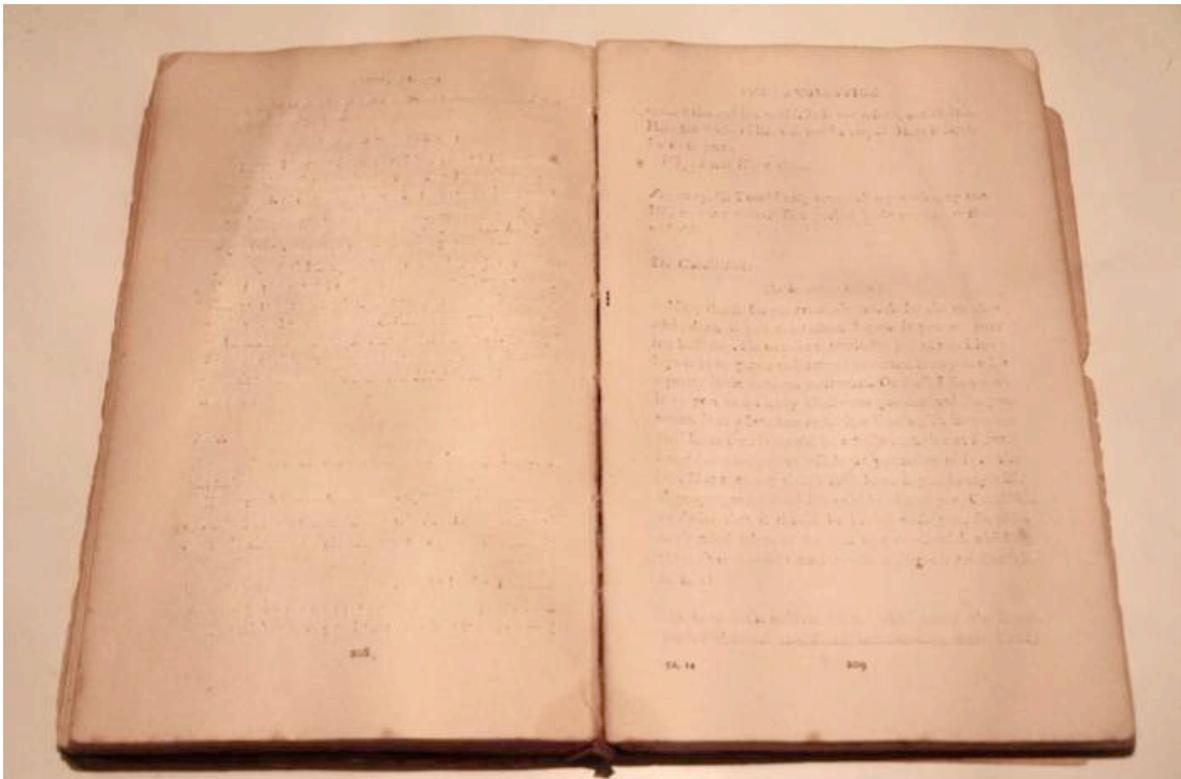
A palavra de que Barthes precisa para estar no cerne da fotografia, na tentativa de adentrá-la ou se deixar invadir, nesse ponto, me remete à origem. Há

mais de 26 anos, minha avó, não satisfeita com a fotografia, foi em direção à escrita como um modo de dizer a imagem. Logo que cheguei ao mundo ela começou a redigir um diário para mim, no qual ela descreve os acontecimentos como se fosse eu, desde o primeiro dia em casa até a minha infância. Lá estão registradas as primeiras visitas que recebi e as suas impressões. A vizinha que foi me ver no meu segundo dia de vida, falando que eu era muito cabeluda, os presentes que ganhei, o meu avô que comprou bolo e guaraná para recepcionar as pessoas, o dia em que dei os primeiros passos, a minha primeira viagem para conhecer os parentes de Minas Gerais, o meu primeiro aniversário, dentre outros. Ao passo que fui crescendo mais esparsas eram as suas anotações no diário, até que um dia ela parou de nele escrever. Porém, posso dizer que a sua escrita foi substituída pelo desejo da leitura, uma vez que ela passou a lê-lo para mim e a aspirar que eu desse a ele prosseguimento (o que nunca fiz).

O diário, na mesma medida que a fotografia para Barthes (2012), coloca o que se sucedeu, só podendo anunciar isso, no fim das contas. De maneira análoga, as vozes da escrita do tempo que passou dizem muito na ação da artista Raissa de Góes que apagou o texto do diário da autora Katherine Mansfield com tal delicadeza que mais me parece que ela o reescrevera ao avesso. As palavras da escritora foram retiradas do livro com o auxílio de uma fita de máquina de escrever, na qual a artista ia coletando as letras, uma por uma, por meio da cópia de suas silhuetas, de trás para frente, impedindo assim que ela pudesse lê-las enquanto cometia o ato. Assim, Raissa retirou o diário do seu espaço e de certa maneira o fez ser transladado, sofrendo o que ela diz ser um "deslocamento". Ele passou do livro à fita de máquina de escrever em uma ação que deixou seus rastros nas folhas do papel.



72 e 73. Raissa de Góes  
Diário (2007-2011)



74. Raissa de Góes

*Diário* (2007-2011)

Uma outra artista que se utiliza da palavra, dessa vez para falar da sua família, é a francesa Valérie Mréjen, que escreveu, entre outros, o livro *Mon grand-père* (1999), onde conta sobre o seu avô, personagem principal que aparece acompanhado na narrativa pela sua avó, mãe, pai e tios. A artista coloca no pequeno livro o que ocorreu, contando das diversas mulheres que o seu avô teve durante a vida, as confusões e as brigas entre ele e a sua avó, primeira esposa e mãe da sua mãe e tios, a relação dele com essa filha, a avó e seu segundo marido, os tios e também o seu pai. Ela percorre as pessoas da sua família e as torna presentes por meio da palavra.

Ambas as palavras, as “des-escritas” por Raissa de Góes ou as escritas por Valérie Mréjen, anunciam o verbo que já se colocou num tempo passado, que para Barthes vem “atestar que o que vejo de fato existiu” (BARTHES, 2012, p. 77). Para ele, o *punctum* se faz em uma fotografia quando o encontro com a mesma marca, pune. Acredito que isso se dê pela ausência da palavra implicada na existência da imagem, pois, tanto ela quanto a escrita “nascem” de forma independente, se conjugando a posteriori.

As fotografias são mudas de palavras, elas não costumam dizer, mas sim denotar. Barthes no livro *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) inicia por meio de imagens a sua trajetória da escrita. Ele nos apresenta a sua mãe, o seu pai, a casa em que viveu na infância, as avós, os avôs e a criada. As suas descrições sobre as imagens talvez possam anular, de certa maneira, o *punctum* que poderia se dar na ausência da escritura. Mas creio que o verbo de que tratamos aqui venha exatamente para evocar, ser a voz que ordena que se volte ao que já foi dito. Assim, torna-se possível lembrar e “investigar-se do passado”, o que acaba por levá-lo a escrever.

### *Os três jardins.*

«Esta casa era uma verdadeira maravilha ecológica: pequena, situada ao lado dum jardim bastante amplo, dir-se-ia um brinquedo-modelo em madeira (pois era tão suave o cinzento deslavado dos seus taipais). Modesta como uma vivenda, estava, no entanto, cheia de portas, de janelas baixas, de escadas laterais como um castelo de romance. Com um único reudeiro, o jardim abrangia, porém, três espaços simbolicamente diferentes (e transpor o limite de cada espaço era um acto notável). Atravessava-se o primeiro jardim para chegar à casa; era o jardim mundano, onde se acompanhava, ora a passo, ora parando, as senhoras baionesas. O segundo jardim, situado diante da própria casa, feito de pequenos arruamentos serpenteando em volta de dois relevados gêmeos; ali cresciam rosas, hortênsias (flor ingrata do Sudoeste), a luisiana, o ruibarbo, ervas domésticas no interior de velhas caixas, uma grande magnólia cujas flores brancas alcançavam os quartos do primeiro andar; era ali que, durante o Verão, impávidas, a despeito da mosquitada, as Senhoras B. se instalavam em cadeiras baixas para fazer complicadas malhas. Ao fundo, o terceiro jardim, exceptuando um pequeno pomar de pessegueiros e de framboeseiros, era indefinido, ora inculto, ora cultivado com legumes grosseiros; ali pouco se ia e unicamente até à alameda central.»

O mundano, o caseiro, o selvagem; não será esta a própria tripartição do desejo social? Deste jardim baionês, passo sem admiração aos espaços romanescos e utópicos de Júlio Verne e Fourier.

(Esta casa já não existe hoje, levada pelo Imobiliário baionês.)

75. Roland Barthes

fragmentos do livro *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975)



76.

*Os dois avós.*



*Aborrecia-se na velhice. Sempre sentado à mesa antes da hora (ainda que essa hora fosse incessantemente antecipada), vivia cada vez mais adiantado, tão grande era o seu aborrecimento. Não tinha qualquer discurso.*

*Gostava de caligrafar programas de audições musicais, ou de arranjar estantes, caixas, pequenos objectos de madeira. Também ele não tinha qualquer discurso.*



*As duas avós.*

*Uma era bela, parisiense. A outra era boa, provinciana: influenciada pela burguesia — não pela nobreza, da qual, no entanto, provinha —, tinha um sentimento vivo do relato social que ela desenvolvia com um esmerado francês de convento onde se mantinham os imperfeitos do conjuntivo; o mexerico mundano incendiava-a como uma paixão amorosa; o objecto principal da curiosidade era uma certa Sra. Leboeuf, viúva de um farmacêutico (que havia enriquecido com a invenção de um coltar), de corpo semelhante a uma relva negra, de anéis e bigodes; tratava-se de a atrair ao chá mensal (continua em Proust).*

*(Nestas duas grandes famílias, o discurso pertencia às mulheres. Matriarcado? Na China, há muito tempo, toda a comunidade era enterrada em redor da avó.)*





*Fascina-me: a criada.*





*O jardim grande constituía um território bem estranho. Dir-se-ia que servia principalmente para enterrar as ninhadas suplementares de gatinhos. Ao fundo, uma ália mais sombria e duas bolas vazias de buxo: ali se deram alguns episódios de sexualidade infantil.*

Por intermédio das fotografias e escritos de Barthes (1975) é possível tratar o verbo que convoca o passado como uma espécie de *excerto* (fragmento) que é *registro*. O diário do corpo e da casa que se faz sempre presente por evocar a família e o que há em "nós".

A mesma avó que me escreveu um diário em que me dava voz, parecendo que eu mesma escrevia a história da minha vida, era a pessoa preocupada em reter os momentos importantes da família por meio das fotografias. Portanto, era ela quem mantinha uma câmera com filme em casa. Recordo que a cada data comemorativa do ano a escola nos vestia com trajes característicos, e como em um "passe de mágica", nos transformávamos em coelhos da páscoa, soldados, palhaços, flores, árvores, livros, índios, papais noéis, entre outros. A minha avó já preparada levava a câmera até a porta da escola nesses dias para tirar uma fotografia minha, ou quando a data passava despercebida e ela esquecia de levar a câmera, o retrato só era feito em casa, logo que chegávamos, na varanda ou no corredor que dava para a entrada dos fundos.

A Fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*. Essa sutileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas sem relação a qualquer foto existente no mundo, a via da certeza: a essência da fotografia consiste em ratificar o que ela representa (BARTHES, 2012, p. 79).



84. Ana Hortides

*Interiores* (2014)



85. Ana Hortides

*O meu duplo* (2015)



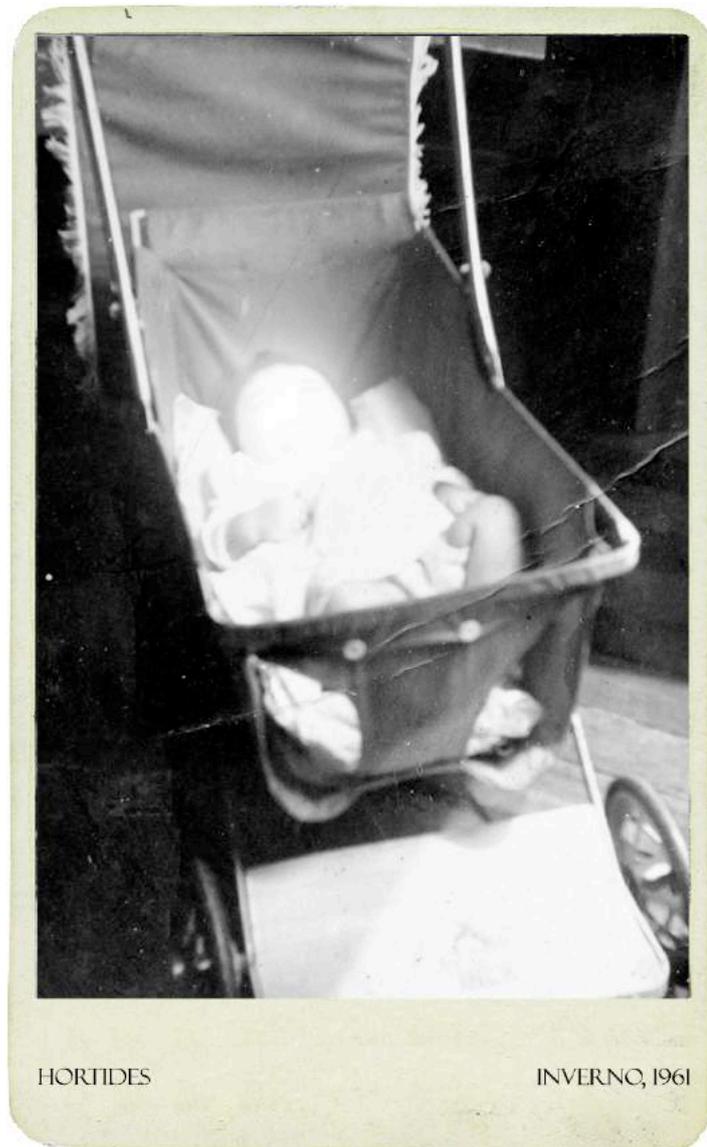
86. Ana Hortides

*Maman* (2014)



87. Ana Hortides

*Quando eu podia ser todos* (2014)

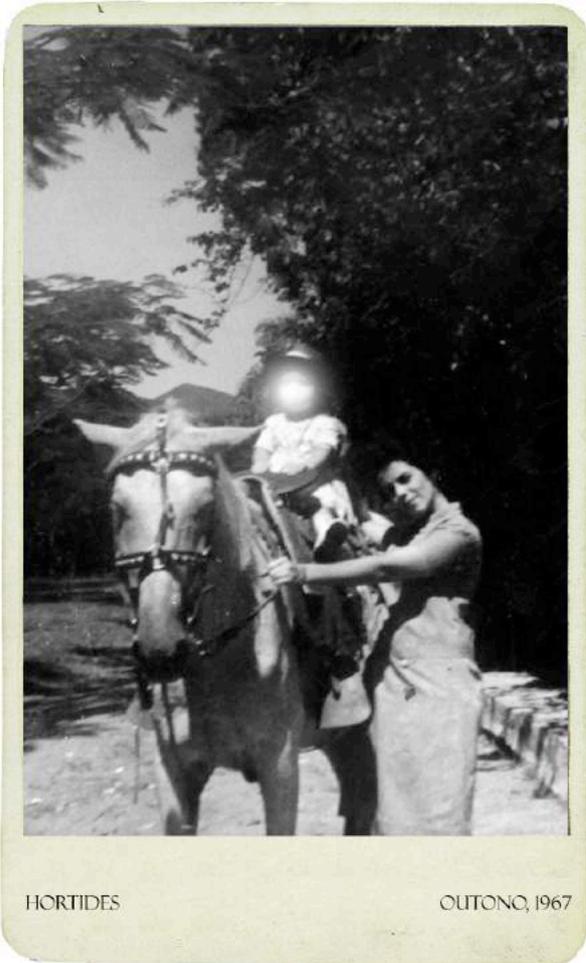


88. Ana Hortides

*Carte de visite* (2015)



89 e 90.



91 e 92.

Eu cresci na casa, a mesma que meu avô construiu anos antes e fui deixando nela as minhas marcas, mas o mesmo posso dizer dela: a casa deixou vestígios em mim, nas inúmeras cicatrizes dos tombos que permanecem até hoje no meu corpo - em um modo particular, talvez, de se inscrever em mim como página para o seu próprio diário. Lembro ainda da sensação que tinha quando ajoelhava no piso de caquinhos vermelhos e azuis que desenhavam suas formas em mim, ou do cheiro do escapamento do carro velho da família, uma Brasília amarela icônica da década de 1990, ou de quando eu sentia aquele medo de subir as escadas para o terraço da casa, cujos degraus eram mais altos do que os meus pés podiam alcançar.

Com palavras pode-se dizer qualquer coisa. Pode-se mentir por um dia inteiro, porém não se pode mentir quando se recria a experiência... (BOURGEOIS *apud* RIVERA, 2013, p. 274).

A artista Louise Bourgeois no projeto *Abuso infantil* (1982), que realizou a convite da revista *Artforum* na década de 1980, traz um compilado de fotografias da sua família, imagens de obras e escritos. Ela põe a palavra, o nosso verbo que conta o que passou, em uma espécie de diário que não se realiza, um “quase-diário”, onde os escritos estão na eminência de acordarem o passado em uma “escrita de si [...] para si mesmo” (VEIGA, 2010, p. 74) que remonta à origem.

As sequências de imagens e o texto trazem a sua família exposta, assim como o faz Valérie Mréjen na publicação *Mon grand père* (1999). Louise explicita os acontecimentos vividos num tempo anterior, o da sua infância, como a relação amorosa que o pai mantinha com a sua professora. Assim, ela certifica o que foi,

“[...] sonhadora de uma identidade, destaca de si própria a imagem, libertada como ser” (BARTHES, 1975, p. 9) da sua história.

Alguns de nós somos tão obcecados pelo passado que morremos disso. É a atitude do poeta que nunca encontra o paraíso perdido e é de fato a situação dos artistas que trabalham por um motivo que ninguém consegue apreender. Talvez queiram reconstruir algo do passado para exorcizá-lo. É que, para certas pessoas, o passado tem tal atração e tal beleza... Tudo o que faço é inspirado no início de minha vida (BOURGEOIS, 2000, p. 133).

Bourgeois, penso eu, iniciará, ou melhor, dará continuidade ao seu “quase-diário” por meio de *Cells* (1989-1993). As instalações monumentais trarão o “corpo-trapo”, o corpo ausente, o vestígio do corpo e uma série de objetos em um espaço ambíguo, ora com aparência de casa, ora de prisão. A artista as constrói de modo a cercar e proteger o que há em seu interior ao passo que, também, rompe as barreiras entre o dentro e fora, permitindo a nós, espiar facilmente a cena e, possivelmente, até mesmo adentrar o local aparentemente restrito. Porém, cujas portas se mantêm quase sempre abertas.

As suas “células” parecem mais uma tentativa de injetar algo em si, na sua própria constituição, na matéria de que é formado o seu corpo. Assim, se reconstituindo, transformando cada parte desse corpo numa (nova) escritura de si. Archer (2001) fala das “tocas” que a artista constrói e inicialmente dão a ideia de tranquilidade, mas que podem se transformar em armadilhas. Segundo ele, isso pode ocorrer, pois possuem a necessidade de uma ou mais portas para que se possa escapar delas. As unidades que Bourgeois (2000) nomeia de *Cells* estão situadas na voz da memória do passado, e através delas, que são as enormes páginas do seu “diário-corpo”, é possível se reconstruir a partir das lembranças.



93. Louise Bourgeois

*Cell (You better grow up)* (1993)



94. Louise Bourgeois

*Cell VII* (1991)



95. Louise Bourgeois

*Cell (Hands and mirror)* (1991)

Já a cineasta belga Chantal Akerman, que viveu em Nova York na década de 1970, trará no filme *News from home* (1977) as cartas escritas por sua mãe, misturadas à paisagem da cidade. Ela filma ao mesmo tempo em que lê o que escreve sua mãe, compondo uma espécie de narrativa com certa poesia e delicadeza. Eu poderia dizer que até mesmo íntima e confessional, como em *Bourgeois* (2000).

A obra de Chantal é permeada pela figura da sua mãe, que ela aborda de modo a construir para si uma espécie de diário por meio dos filmes. Neles, ela vem apresentando o seu apartamento, a relação com a mãe, a sua vida longe de casa, entre outros. Em seu último filme, *No home movie* (2015), ela se posiciona frente à mãe idosa, em sua casa em Paris, para com ela reconstituir algum tipo de passado. Em uma fala doce e informal, na mesa da cozinha, elas conversam.



96. Chantal Akerman

frame do filme *No home movie* (2015)

As imagens das fichas que abrem o capítulo compõem o trabalho que chamo *Estudo para mãe I* (2015), onde inicio uma catalogação do corpo da minha mãe. Tal registro não respeita ou cumpre normas biológicas ou de qualquer natureza institucionalizada, mas sim, as da minha percepção e memória sobre o seu corpo. A escrita do que eu nomeio como um estudo se faz explícita e indicativa dos traços do corpo que são abordados, apresentando a minha mãe da cabeça aos pés.

O "estudo" procura realizar um mapeamento externo análogo ao da série *Elementos* (2016), em que a palavra se coloca oculta. Em *Elemento I* e *Elemento II* (2016) são unidos por mim uma carta à uma fotografia da minha família onde a minha mãe esteja representada. Como em um ritual, me sento e escrevo uma carta à minha mãe, em seguida me levanto e vou à procura de uma imagem que amarro com um barbante junto do envelope da carta e submerjo na parafina. Em poucos minutos a parafina se solidifica e lá estão elas aprisionadas.

A palavra se faz presente nas fichas, como uma fotografia de "nós", uma vez que carrego parte do corpo da minha mãe, ou oculta como nas cartas, que mesmo aprisionadas na parafina se conservam intactas e inacessíveis em seu interior, apenas à espera do seu destinatário. Desse modo, a escrita da/sobre a família, creio que seja da ordem de um verbo o qual afirmou Barthes (2012, p. 72) que só se é possível encontrar munido do tempo. Assim, busco alcançá-lo através da minha escrita, um verbo que disse o passado.

Tanto nas "escritas" de Bourgeois e Akerman quanto nas minhas encontramos o passado. O verbo aqui ratifica o que foi, pois aborda as histórias e memórias, invocando principalmente a figura da mãe, seja ela quem for. Logo, "apenas se encontrarão por aqui, misturadas no romance familiar, as representações

de uma pré-história do corpo – desse corpo que se encaminha [...] tal é o seu sentido” (BARTHES, 1975, p. 10).



97. Ana Hortides

*Elemento I* (2016)



98. Ana Hortides

*Elemento II* (2016)

Escrever o corpo.

Nem a pele, nem os músculos, nem os ossos, nem os nervos, mas sim o resto: um isso grosseiro, fibroso, desfiado, separado, o casacão de um palhaço.

(BARTHES, 1975, p. 219).

**P.S.**

Querida avó,

Ao longo de todo o texto a minha tentativa é de construir uma biografia do "nós". Por essa razão eu escrevo e posso lhe dizer o motivo pelo qual não pude continuar o diário que você começou para mim: ele é muito mais seu do que meu. Ainda assim, o guardo comigo como o diário de "nós". Um "nós" que você me deu cedo demais, antes mesmo que eu pudesse falar e optar por tê-lo ou não. Nas suas páginas eu pude encontrar todos da família e percebo que a minha busca é iniciada a partir de vocês e por um "nós", desse modo, sigo enxertando partes de vocês em mim ao mesmo tempo que anulo outras e construo a mim mesma.

Um beijo,

Ana

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AKERMAN, Chantal. *Catálogo de la video-instalación Rozando la ficción: D' Est de Chantal Akerman*. Valencia: IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, 1996.

ANJOS, Moacir dos. Armadilhas para desatentos. In: *Nazareno: São as coisas que você não vê que nos separam*. Edição independente, 2004.

ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.

BARROS, Manuel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARROSO, Ivo (Org.). *Arthur Rimbaud: Correspondências*. São Paulo: Topbooks, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

\_\_\_\_\_. A escritura do visível. In: *O óbvio e o obtuso: Ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. *A preparação do romance I: Da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos - cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. *Diário de luto: 26 de outubro de 1977 - 15 de setembro de 1979*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Edições 70, 1975.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BERGSON, Henri. *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, 2006.

BERNADAC, Marie-Laure; BOURGEOIS, Louise; OBRIST, Hans-Ulrich. *Louise Bourgeois, Destrução do Pai, Reconstrução do Pai*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

BRETT, Guy; GULLAR, Ferreira; HERKENHOFF, Paulo et al. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

CLARK, Lygia. *Breviário sobre o corpo*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/ UFRJ, ano XV, n.16, p.114-125, jul. 2008.

\_\_\_\_\_. *Lygia Clark: Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Pós: Belo Horizonte, v.2, n.4, p.204-209, nov. 2012.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1919/1974, v. XVII.

\_\_\_\_\_. Lembranças Encobridoras. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. III.

\_\_\_\_\_. O mecanismo psíquico do esquecimento. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. III.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

KRAUSS, Rosalind. *Le Photographique*. Pour une Théorie des Écarts. Paris: Editions Macula, 1990.

KOTIK, Charlotta. *Louise Bourgeois - recent work*. The Brooklyn Museum, 1993.

MRÉJEN, Valérie. *Mon grand-père*. France: Éditions Allia, 1999.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *O intruso*. Tradução: Pricila C. Laignier, com a colaboração de Ricardo Parente e Susan Gugenheim. Paris: Éditions Galilée, 2000.

PÁDULA, Cristina; QUEIROZ, Tania; TORNAGHI, Maria (Orgs). *O mundo é mais do que isso*. Rio de Janeiro: EAV, 2014.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

VIEIRA, Roberta (Org.). *Revista DEVIRES – cinema e humanidades*, Dossiê Chantal Akerman. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – v.7, n.1, p. 01-184, jan/jun 2010.

WYE, Deborah. *Louise Bourgeois*. Museum of Modern Art, New York, 1982.

## Imagens

Chantal Akerman, frame do filme *No home movie* (2015). Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=XTa2V17cAGk>>. Acesso em: 8 de mar. 2016.

Louise Bourgeois, *Cell (Hands and mirror)* (1991). Disponível em:  
<<http://arttattler.com/archivebourgeois.html>>. Acesso em: 9 de mar. 2016.

Louise Bourgeois, *Cell (You better grow up)* (1993). Disponível em:  
<<http://dailyartslide.blogspot.com.br/2012/01/louise-bourgeois-cell-you-better-grow.html>>. Acesso em: 9 de mar. 2016.

Louise Bourgeois, *Cell VII* (1991). Disponível em:  
<[http://www.artnet.com/magazineus/features/lowery/louise-bourgeois6-15-10\\_detail.asp?picnum=13](http://www.artnet.com/magazineus/features/lowery/louise-bourgeois6-15-10_detail.asp?picnum=13)>. Acesso em: 9 de mar. 2016.

Louise Bourgeois, *Cell (Hands and mirror)* (1991). Disponível em:  
<<http://arttattler.com/archivebourgeois.html>>. Acesso em: 9 de mar. 2016.

Louise Bourgeois, *Couple I* (1996). Disponível em:  
<<http://www.artslant.com/global/artists/show/2902-louise-bourgeois>>. Acesso em: 8 de mar. 2016.

Louise Bourgeois, *Femme maison* (2001). Disponível em:  
<<http://artblart.com/2013/03/01/review-louise-bourgeois-late-works-at-heide->

museum-of-modern-art-melbourne/>. Acesso em: 8 de mar. 2016.

Louise Bourgeois, *J'y suis, j'y reste* (1990). Disponível em:  
<<http://www.artslant.com/ny/works/show/49175>>. Acesso em: 8 de mar. 2016.

Louise Bourgeois, *Maison* (2000). Disponível em:  
<<http://www.hauserwirth.com/artists/1/louise-bourgeois/images-clips/70/>>. Acesso em: 9 de mar. 2016.

Louise Bourgeois, *Single I* (1996). Disponível em:  
<<http://www.heimread.com/exhibitions/louise-bourgeois-suspension/gallery/checklist>>. Acesso em: 8 de mar. 2016.

Lygia Clark, *A casa é o corpo*: penetração, ovulação, germinação e expulsão (1968). Disponível em: BRETT, Guy; GULLAR, Ferreira; HERKENHOFF, Paulo et al. Lygia Clark. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

Lygia Clark, *O Eu e o Tu: série roupa-corpo-roupa* (1967). Disponível em:  
<[http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16\\_Lygia\\_Clark-.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Lygia_Clark-.pdf)>. Acesso em: 22 de fev. 2016.

Nazareno, *Como se armazenam os sonhos* (2001). Disponível em:  
<[http://muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareno/como\\_se\\_armazenam.htm](http://muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareno/como_se_armazenam.htm)>. Acesso em: 30 de ago. 2015.

Raissa de Góes, *Diário* (2007-2011). Disponível em:  
<<https://raissadego.es.carbonmade.com>>. Acesso em: 15 de fev. 2016.