UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes

Patricia Chiavazzoli da Costa Cerqueira

ESBOÇOS DE UM HABITAR EM CONSTRUÇÃO

Belo Horizonte
2024

Patricia Chiavazzoli da Costa Cerqueira

ESBOÇOS DE UM HABITAR EM CONSTRUÇÃO

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes

Linha de Pesquisa: Artes Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Patricia Dias Franca-Huchet

Belo Horizonte

2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.08 C532e 2024

Chiavazzoli, Patricia
Esboços de um habitar em construção [recurso eletrônico] / Patricia Chiavazzoli da Costa Cerqueira. – 2024.
1 recurso online.

Orientadora: Patricia Dias Franca-Huchet.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Mulheres artistas – Teses. 2. Habitações – Filosofia – Teses. 3. Corpo humano – Aspectos simbólicos – Teses. 4. Arte e filosofia – Teses. 5. Memória na arte – Teses. I. Franca-Huchet, P. D., 1958- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Luciana de Oliveira Matos Cunha – Bibliotecária – CRB-6/2725

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **PATRICIA CHIAVAZZOLI DA COSTA CERQUEIRA**

Número de Registro **2019665942**

Título: **"Esboços de um habitar em construção"**

Profa. Dra. Patricia Dias Franca Huchet – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova – Titular – FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Luiza Fatorelli – Titular – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Mariana Silva da Silva – Titular – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Letícia de Alencar Bertagna – Titular – Universidade Federal de Juiz de Fora

Belo Horizonte, 23 de setembro de 2024.

Documento assinado eletronicamente por **Patricia Dias Franca Huchet**, **Professora do Magistério Superior**, em 25/09/2024, às 11:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Maria Luiza Fatorelli**, **Usuária Externa**, em 25/09/2024, às 15:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Letícia de Alencar Bertagna**, **Usuária Externa**, em 25/09/2024, às 20:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Mariana Silva da Silva**, **Usuário Externo**, em 26/09/2024, às 14:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Vera Lucia de Carvalho Casa Nova**, **Servidora**

aposentada, em 02/10/2024, às 09:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues**, **Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 02/10/2024, às 13:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3581611** e o código CRC **BD1746FE**.

Referência: Processo nº 23072.245860/2024-16 SEI nº 3581611

Para meu pai, Sebastião Carlos Cerqueira.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, a quem dedico essa tese, que foi o principal alicerce desde o dia que decidi me candidatar a vaga de doutorado. Segurou minha mão e caminhou comigo em todos os momentos, em cada dúvida, cada conquista, cada medo, cada decisão de persistir. Esse trabalho não seria possível sem tê-lo como meu maior amigo e incentivador, acima de tudo.

À minha mãe, (in memoriam), que esteve presente com seus ensinamentos e amor que carrego dentro de mim todos os dias, que me revelam sempre que a vida é muito maior do que imaginamos que ela seja.

Aos meus avós maternos, (in memoriam), que puderam acompanhar o início desse sonho, que me proporcionaram as doces lembranças da casa da infância, que sempre trouxeram conforto e abrigo ao meu mundo.

Ao meu irmão Eduardo, que me ensina todos os dias que devemos respeitar e lutar pelos nossos sonhos.

Ao meu afilhado Rodrigo, meu amor mais puro e o maior orgulho que tenho na vida.

À toda minha família, que em diversos momentos me acolheu e torceu por mim.

Ao Pablo, por estar sempre ao meu lado, pelo amor e a amizade.

Às minhas irmãs de alma, Maíra e Monique, meu eterno agradecimento por compartilhar esse mundo juntas: *vocês me dão sorte na vida*.

Aos meus amigos irmãos de Belo Horizonte, Gui, Cacau e Ana Paula, que transformaram essa cidade em uma segunda casa.

À minha orientadora, professora Patricia Dias Franca-Huchet, pelos ensinamentos, pela paciência com o tempo do meu processo, pela compreensão e apoio, por acreditar na pesquisa.

Ao professor e para sempre orientador, Luiz Cláudio da Costa, que me ensinou a trilhar o caminho acadêmico, que me ajudou a abrir tantas portas durante esse longo percurso (quase 15 anos!), com muito afeto e amizade.

Às professoras que aceitaram participar da banca de qualificação, Rosane Preciosa e Vera Casanova, com valiosos conselhos e direcionamentos.

Aos inúmeros amigos que a UERJ me presenteou, especialmente durante os belíssimos anos de trabalho no Departamento Cultural.

Às professoras que aceitaram o convite para participar da banca de defesa: Malu Fatorelli, Vera Casanova, Letícia Bertagna e Mariana Silva.

Às professoras que aceitaram o convite para participar como suplentes da banca de defesa: Maria Elisa Campelo de Magalhães e Rita Lages.

Finalmente, à UFMG, essa grande universidade que me fez crescer como pesquisadora, me proporcionou aulas inesquecíveis, novas amizades e que me abriu os olhos para um novo mundo.

“(...) começar a elaborar novas concepções de lar, mais uma vez considerando a primazia da domesticidade como espaço de subversão e resistência. Quando renovamos nosso interesse pelo lar, temos condições de abordar as questões políticas que mais afetam nossa vida diária.”

bell hooks, *constituir o lar: um espaço de resistência*, 2019.

RESUMO

A presente pesquisa propõe uma investigação sobre as dimensões do habitar a partir da análise de obras artísticas desenvolvidas por mulheres desde a década de 1970, além de imagens e textos de arquivos públicos e privados que versam sobre a casa, memória e as relações entre domesticidade, gênero, raça e classe. A escolha de tal temática reflete a relevância dessa produção dentre o cenário contemporâneo e visa destacar a centralidade da casa, do espaço doméstico, na poética de artistas mulheres a fim de investigar o papel desse espaço na construção artística feminina. A pesquisa das artistas partiu de investigações em acervos de museus, exposições temáticas e, principalmente, nas exposições realizadas nos últimos cinco anos que tiveram como tema central a produção artística feminina. O objetivo é refletir sobre formas possíveis e outras de habitar, levando em consideração o território-corpo, o território-terra, partindo da concepção trazida pela feminista comunitária Lorena Cabnal e o território-casa. Aqui, a ideia de casa parte de uma concepção ampliada, onde não apenas a qualidade arquitetônica interessa, mas também seu caráter subjetivo. Para isso, conto com os estudos de Lúcia Leitão e Juhani Pallasmaa que pensam a arquitetura e o modo de habitar contemporâneo para além das questões materiais, refletindo sobre o imaginário e discutindo sobre como a maneira que nos relacionamos com o espaço construído está relacionada com nossa existência e construção da subjetividade. Percebe-se como as relações entre casa e mulher dentro da poética feminina são constantes e profusas, apresentando diferentes estratégias e motivações e possibilitando a abordagem a partir de diferentes formas e contextos. Para a compreensão e ampliação de tais indagações, adentrei pelos estudos históricos, das teorias feministas, de gênero, raça e classe, especialmente em diálogo com as autoras bell hooks e Silvia Federici. Dando continuidade a investigação sobre a história, a experiência, a memória e as diversas temporalidades presentes nas imagens os estudos de Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman são fundamentais nesta pesquisa.

Palavras-chave: habitar; casa; gênero; memória; imagem.

ABSTRACT

This research proposes an investigation into the dimensions of inhabit based on the analysis of artistic works developed by women since the 1970s, as well as images and texts from public and private archives that deal with the house, memory and the relations between domesticity, gender, race and class. The choice of such a theme reflects the relevance of this production within the contemporary scenario and aims to highlight the centrality of the house, of domestic space, in the poetics of female artists in order to investigate the role of this space in female artistic construction. The artists' research came from investigations into museum collections, thematic exhibitions and, mainly, from exhibitions held in the last five years that had women's artistic production as their central theme. The objective is to reflect on possible and other ways of living, taking into consideration the body-territory, the land-territory, based on the conception brought by the community feminist Lorena Cabnal and the home-territory. Here, the idea of home comes from an expanded conception, where not only the architectural quality matters, but also its subjective character. For this, I rely on the studies of Lúcia Leitão and Juhani Pallasmaa who think about architecture and the contemporary way of living beyond material issues, reflecting on the imaginary and discussing how the way we relate with the built space is related to our existence and construction of subjectivity. It is clear how the relationships between home and women within feminine poetics are constant and profuse, presenting different strategies and motivations and enabling approaches from different forms and contexts. To understand and expand such questions, I explored historical studies, feminist theories, gender, race and class, especially in dialogue with the authors bell hooks and Silvia Federici. Continuing the investigation into history, experience, memory and the different temporalities present in images, studies by Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman are fundamental in this research.

Key-words: inhabit; house; gender; memory; image.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Planta baixa de uma casa imaginária.....20
Figura 2 – Paisagens Cegas.....22
Figura 3 – Exercícios de expansão.....22
Figura 4 – Banho.....24
Figura 5 – Planta baixa de uma casa feita pelos sumérios.....26
Figura 6 – Planta do pavimento superior da Casa de Vidro, Lina Bo Bardi.....33
Figura 7 – Pleurodema diplolister em seu esconderijo de estiagem.....38
Figura 8 – Martha Rosler, Semiotics of the kitchen…….....48
Figura 9 – Martha Rosler, Housing Is a Human Right…….....51
Figura 10 – Carrie Mae Weems, The Kitchen Table Series…….....56
Figura 11 – Carrie Mae Weems, The Kitchen Table Series…….....57
Figura 12 – Letícia Parente, Preparação I.....64
Figura 13 – Letícia Parente, In.....65
Figura 14 – Letícia Parente, Tarefa I.....67
Figura 15 – Millena Lízia, Faço Faxina.....68
Figura 16 – Millena Lízia, Faço Faxina.....69
Figura 17 – Millena Lízia, Faço Faxina.....69
Figura 18 – Millena Lízia, Faço Faxina.....70
Figura 19 – Millena Lízia, Faço Faxina.....71
Figura 20 – Millena Lízia, Faço Faxina.....71
Figura 21 – Millena Lízia, Faço Faxina.....72
Figura 22 – Casa de Maceió, bairro Benedito Bentes.....75
Figura 23 – Casa de Maceió, bairro Benedito Bentes.....78
Figura 24 – Casa de Maceió, bairro Benedito Bentes.....79
Figura 25 – Casa de Maceió, bairro Benedito Bentes.....80
Figura 26 – Brígida Baltar, Enterrar é plantar.....84
Figura 27 – Brígida Baltar, Enterrar é plantar.....85
Figura 28 – Richard Serra, Verb List.....86
Figura 29 – Brígida Baltar, Abrindo a janela.....87
Figura 30 – Brígida Baltar, Maria Farinha Ghost Crab.....88
Figura 31: *Ocypode quadrata* ou Maria-farinha.....89
Figura 32 – Brígida Baltar, Maria Farinha Ghost Crab.....89

Figura 33 – Brígida Baltar, Maria Farinha Ghost Crab.....90
Figura 34 – Brígida Baltar, Abrigo.....91
Figura 35 – Marta Soares, O Banho.....94
Figura 36 – Dona Yayá.....95
Figura 37 – Detalhe da fachada da casa de dona Yayá.....96
Figura 38 – Marta Soares, O Banho.....97
Figura 39 – Marta Soares, O Banho.....98
Figura 40 – Pinel, médecin en chef de la Salpêtrière en 1795, Tony Robert-Fleury.....100
Figura 41 – Atitudes passionais, Êxtase (1878), Paul Regnard.....101
Figura 42 – Uma aula clínica na Salpêtrière (1887), André Brouillet.....103
Figura 43 – Atitudes passionais, Crucificação (1978), Paul Regnard.....104
Figura 44 – Albert Londe na Salpêtrére (1883), Louis Poyet.....105

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 14
2 COMO SE CONSTRÓI UM CORPO-CASA-TERRA 19
2.1 Poéticas do habitar 25
2.2 Por um habitar-criar em construção 28
2.3 Habitar em confluência 34
3 GÊNERO E DOMESTICIDADE – VANGUARDAS DOMÉSTICAS 40
3.1 Abrindo a história: formações e fissuras 45
3.2 Desfazendo o presente, recriando o passado 59
4 TERRITÓRIO-EXPERIÊNCIA 73
4.1 Como construir uma casa 74
4.2 Construindo passagens 82
4.3 Como construir um corpo que habita 86
5 TERRITÓRIO-DISPUTA 93
5.1 A casa tomada 93
5.2 Corpos experimentais: gestos da histeria 98
5.3 Lar como espaço de resistência: breves considerações 106
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS – esboços de um habitar em construção 108
REFERÊNCIAS 114
ANEXO: Poéticas do habitar: a casa na produção artística feminina contemporânea

1 INTRODUÇÃO

Em janeiro de 1972, na cidade de Los Angeles, Estados Unidos, inaugurava a exposição Womanhouse, ambicioso projeto resultado do primeiro ano de vigência do Programa de Arte Feminista do Instituto de Artes da Califórnia (CalArts Feminist Art Program). Tal programa, fundado pelas artistas Judy Chicago e Miriam Schapiro, dentre outros membros do CalArts, configurava-se como o primeiro no país a oferecer cursos de história da arte feminina ministrado por mulheres, exclusivamente para mulheres. A proposta da exposição, como revela os arquivos do instituto, era "fornecer uma melhor compreensão das mulheres artistas sobre si mesmas e sobre a comunidade artística predominantemente masculina"[1]. O local escolhido para abrigar a exposição foi uma mansão abandonada de dezessete quartos, em Los Angeles. As mais de vinte artistas participantes, escolheram um espaço da casa para explorarem "aspectos da experiência feminina"[2]. As obras apresentadas, performances, instalações, esculturas etc., em sua grande maioria, senão totalidade, foram profundamente influenciadas pelos questionamentos levantados pelos grupos feministas da chamada segunda onda, principalmente os de classe média branca norte-americanos dos anos 60 e 70, ligados ao papel social da mulher, maternidade, corpo e o trabalho doméstico associado ao gênero feminino.

Durante os muitos anos da minha pesquisa sobre a casa, o espaço doméstico e toda sorte de detalhes e perspectivas que ele oferecia, havia um certo desconforto interno que me perseguia e que naquele momento eu não sabia responder. Esta tese nasce a partir dessa espécie de desconforto. Até então eu pesquisava e produzia trabalhos que tinham a casa como referência. Casas onde eu morava, casas de família que eu tive contato apenas por histórias narradas pelo meu avô (objeto da minha pesquisa de mestrado[3]), casas imaginadas. Casas da memória, casas-espaços de experimentação, casas que traziam sensações de liberdade ou de opressão. Com o passar do tempo e o aprofundamento da pesquisa, quando comecei a reunir e catalogar artistas mulheres que também tinham a

[1] Tradução da autora. In: https://library.calarts.edu/
[2] Idem.
[3] O projeto partiu da experiência da reconstrução simbólica da casa onde parte da minha família nasceu e viveu a partir do final da década de 1920 no bairro do Engenho de Dentro na cidade do Rio de Janeiro. O trabalho de reconstrução da casa, que não mais existe fisicamente, se desdobrou a partir de várias ações que caminharam entre processos de rememoração e busca e construção de histórias que tinham relação com aquele lugar, através de elementos como desenhos e narrativas orais e escritas do meu avô e de um pequeno diário deixado pelo seu bisavô, iniciado em 1860.

casa como tema de seus trabalhos e por fim me deparei com a exposição Womanhouse – a primeira grande exposição contemporânea composta por apenas artistas mulheres justamente ter como tema principal a casa! - compreendi que meu desconforto advinha da lacuna histórica e teórica que começava a se descortinar diante de mim, especialmente a relação entre gênero e domesticidade.

O que antes eu intuía e muitas vezes acreditava ser *apenas* o desenlace de uma curiosidade cultivada desde a infância, quando sempre que chegava na casa dos meus avós maternos, corria para vasculhar os armários do quarto procurando algum segredo que não havia descoberto antes, revelou-se mais do que isso. Meu interesse pela casa não era e nunca foi neutro ou ausente das marcas sociais e culturais por mim carregadas. Perceber que o espaço da casa, o trabalho reprodutivo, a íntima relação entre gênero e domesticidade, articulada e operada durante os séculos pelos sistemas políticos e sociais vigentes - como denomina bell hooks, "patriarcado supremacista branco capitalista imperialista" (HOOKS, 2022), não passaram de forma alheia na produção artística contemporânea desenvolvida por inúmeras mulheres, transformou radicalmente minha perspectiva diante do tema. O contato com os estudos da autora Silvia Federici e suas reflexões sobre a história das mulheres na transição do sistema feudal para o sistema capitalista, quando a autora examina "a reorganização do trabalho doméstico, da vida familiar, da criação dos filhos, da sexualidade, das relações entre homens e mulheres e da relação entre produção e reprodução" (FEDERICI, 2017, p.19), concluindo que a gênese e perpetuação do trabalho doméstico não remunerado das mulheres foi e continua sendo um dos principais alicerces da produção capitalista, foi de extrema relevância para compreender o sistema de poder perpetrado entre gêneros. A autora, então, ressalta que:

> a reprodução de seres humanos é o fundamento de todo sistema político e econômico, e que a imensa quantidade de trabalho doméstico remunerado e não remunerado, realizado por mulheres dentro de casa, é o que mantém o mundo em movimento. (FEDERICI, 2019, p.17)

Minha escrita sobre a casa muitas vezes teve início nos momentos em que eu pensava, devaneava sobre o tema fora de casa. Caminhando, indo de uma casa a outra (eu habitei diversas casas durante o processo, não apenas "a minha casa"), ou até mesmo nos espaços em que a casa se aproxima mais do lado de fora, nas varandas, nas janelas, onde surgia uma fresta de céu e pessoas habitando seus mundos individuais e coletivos. A

escrita vinha como um processo de exteriorizar. A relação espacial entre interior e exterior atravessa toda a tese.

No início da pesquisa, optei por utilizar como uma das metodologias o levantamento do maior número possível de artistas mulheres que desenvolveram obras que tinham alguma relação com a casa, nos últimos 50 anos - espaço temporal abarcado pela tese, constatando o expressivo número de artistas mulheres que dedicaram parte de sua produção ou até sua inteireza às questões relativas a gênero e domesticidade – aqui acrescento raça e classe, elementos incontornáveis na análise do tema. O meu objetivo não era analisar exaustivamente obra por obra, mas tentar delimitar alguma prerrogativa comum, ou como chamei em seguida, eixos temáticos. Apesar de certa resistência, decidi encerrar o levantamento na centésima artista, menos por superstição com números e mais por entender que se eu continuasse a busca, ela nunca se encerraria. O levantamento realizado foi exposto na forma de Anexo-Arquivo ao final da tese.

Apresentação dos capítulos

O desenho da presente tese se configura a partir de quatro capítulos. No capítulo de abertura com a proposta **Como se constrói um corpo-casa-terra**, exponho alguns inícios dentro da minha pesquisa poética com a casa, pontuando alguns trabalhos desenvolvidos nessa fase onde aspectos como a relação da casa com a memória, memória que surge como vestígios, reminiscências, marcas nas paredes, que compõem um universo onde a intimidade nos seus pequenos detalhes é a referência. A relação entre casa-corpo, público e privado, os espaços de dentro e os espaços de fora, frestas, portas e janelas, também são abordados. Para pensar o habitar, além de habitar a casa, mas habitar o mundo (que também é casa), conto especialmente com as reflexões da feminista comunitária Lorena Cabnal, de Antonio Bispo dos Santos e bell hooks. No segundo capítulo, nomeado **Gênero e domesticidade: vanguardas domésticas**, é exposto o tema da tese de modo geral traçando os argumentos e hipóteses desenvolvidos a partir de uma análise teórica e histórica com o aprofundamento das questões sobre a relação entre gênero, raça e classe e os espaços de habitação. São discutidos os temas memória, ancestralidade e função social com o aporte teórico de bell hooks com o livro *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*, Antonio Risério, com o livro *Mulher, casa e cidade*, Lélia Gonzalez, com o livro *Por um feminismo afro latino americano*, dentre outros. Em seguida, é realizada a análise da exposição temática: Dirt and Domesticity: Constructions

of the Feminine (1992), a partir dos trabalhos das artistas Martha Rosler e Carrie Mae Weems. No mesmo capítulo, abordarei os trabalhos de Letícia Parente e Millena Lízia, presentes na exposição Casa Carioca (2020-2021), com o intuito de reforçar o interesse institucional em tal assunto, além de introduzir tais artistas de forma a discutir suas estratégias e operações, os encontros e desencontros presentes em suas produções no que concerne as relações com o âmbito doméstico, focando na complexidade e multiplicidade do tema.

No terceiro capítulo, nomeado **Território-experiência** discute-se a casa e os modos de habitar a partir da perspectiva da investigação do espaço-casa como lugar da experiência, aqui entendida como experiência relacionada ao ser mulher no mundo e como experimentação, testes e descobertas. Terá destaque o lugar da intimidade, interioridade e criação de memórias. A relação entre corpo-casa também é relevante para a discussão, a partir da leitura dos arquitetos Lúcia Leitão e Juhani Pallasmaa. Iniciaremos com a história vivida por duas irmãs e sua residência na cidade de Maceió, para refletir sobre outros modos de habitar de forma a ampliar o tema e trazer novos enfoques e daremos continuidade a partir da análise das obras da artista Brígida Baltar. Em seguida, o capítulo quatro intitulado **Território-disputa** apresenta o lugar de crítica das construções sociais do feminino, no qual investiga-se produções artísticas cuja abordagem questiona e tensiona o papel da mulher na sociedade. Iniciaremos o capítulo com a história de Dona Yayá, mulher paulista de classe alta que teve sua casa transformada em um tipo de clausura-instituição psiquiátrica, onde permaneceu internada por 40 anos sem nenhum contato com o exterior, devido a supostos transtornos mentais. Apresentaremos o trabalho da artista Marta Soares, baseado na história de Dona Yayá e aprofundaremos o tema a respeito da histeria e sua construção visando a interdição de mulheres que não apresentavam comportamentos adequados segundo as normas sociais estabelecidas, a partir dos estudos do filósofo Georges Didi-Huberman, com o livro *Invenção da histeria* e Michel Foucault, com *História da loucura*.

Os dois eixos que configuram os capítulos três e quatro são como uma subdivisão do conceito de território-casa, abordado anteriormente. É importante ressaltar que cada eixo está em relação estreita e constante com o outro, isto é, não intentam desenhar uma abordagem fechada em si mesma. Experiência e disputa apesar de separados em capítulos, quando pensados a partir do território-casa, trabalham em conjunto além de englobarem outros conceitos chaves importantes na investigação, como gênero, memória,

subjetividade. No entanto, os trabalhos que foram selecionados para dialogar com cada eixo carregam a intenção de destacar certas características e particularidades dos mesmos.

2 COMO SE CONSTRÓI UM CORPO-CASA-TERRA

Há gente para quem
tanto faz dentro e fora
e por isso procura
viver fora de portas.

E em contra existe gente,
mais rara, em boa hora,
que se mostra por dentro
e se esconde por fora
(...)
Há gente que se aquece
por dentro, e há em troca
pessoas que preferem
aquecer-se por fora.
(...)
Há gente que se gasta
de dentro para fora.
E há gente que prefere
gastar-se no que choca

nesta pertence aquela
sempre vertiginosa
que parece habitar
num corpo sobre rodas

gente que não consegue
parar nenhuma hora
e que assim se aproveita
de toda sua corda

para andar se atirando
contra as coisas em volta,
talvez com a esperança
que uma seja pistola.
(...)
Há gente que se infiltra
dentro de outra, e aí mora,
vivendo do que filtra,
sem voltar para fora.

E passa uma outra gente
que se infiltra e retorna,
vivendo com o de dentro
que subtraiu, na volta.
(...)

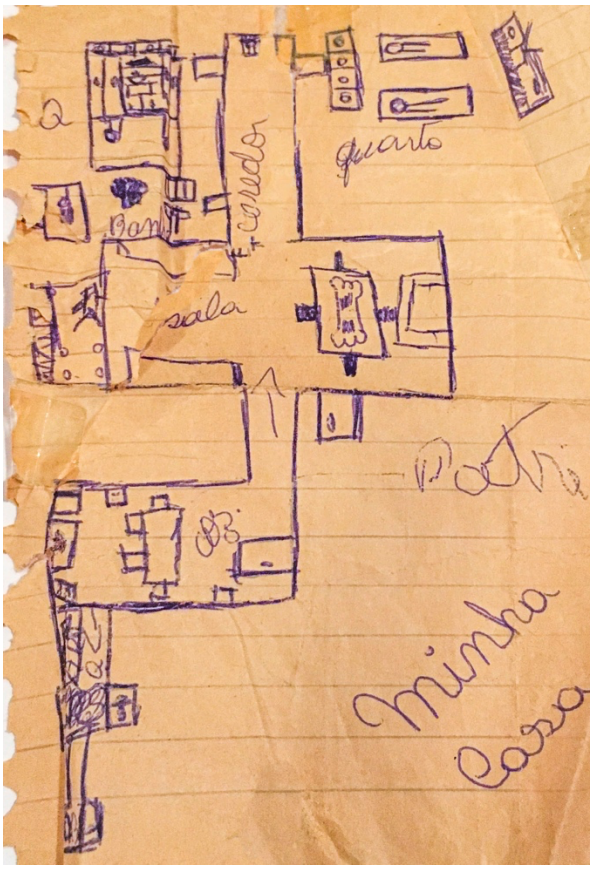
Generaciones y semblanzas, João Cabral de Melo Neto

Gostaria de falar sobre alguns inícios. Em um primeiro início eu diria: como artista eu nasci dentro de casa. O território-casa foi meu primeiro espaço de investigação. Criando geografias, escapes, esconderijos, cartografias, ficções, biografias e mais um sem-número de imagens.

De dentro de casa eu imaginei outros espaços. Aconteceu de forma espontânea (assumo o risco que corro ao usar essa palavra perigosa). Aconteceu. Depois eu fui buscar as razões. Esse começo reconstrói as minhas primeiras experimentações artísticas, onde vislumbrei que o meu interesse residia justamente na indagação de uma série de questões que partiam da relação do meu corpo com a casa onde eu morava, sob diferentes aspectos.

Logo, se anunciava que a pesquisa do território-casa estava sempre imbricada à perspectiva do corpo e nas relações estabelecidas a partir desse encontro. No entanto, o foco ainda permanecia do lado de dentro, nos espaços de intimidade, na elaboração de memórias individuais - "graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas" (BACHELARD, 1988, p. 19). Igualmente, era relevante pensar sobre tempo essencial para que essa relação se desdobrasse. O tempo da demora.

Figura 1 - Planta baixa de uma casa imaginária



Fonte: Acervo pessoal da autora, década de 1990.

Sair de casa sempre foi precedido de um longo hesitar. Não porque as casas que eu morei eram sempre abrigos seguros e plenos de liberdade onde eu exercia a *ética do meu desejo*[4]. Arrisco dizer que uma das razões da minha permanência em ser artista em casa foi por nunca ter conseguido esgotar as possibilidades narrativas desse lugar, a ponto de querer sair pela porta sem pensar em voltar ou procurar *lá fora o aqui dentro*.

Como apontei anteriormente, são muitos os inícios. Em outro momento realizei que o microcosmo da casa era o espaço onde eu poderia tecer relações mais complexas que não abrigavam apenas o espaço de dentro, a materialidade, a construção arquitetônica, o interior, o privado. Através dos trabalhos que concebi naquele momento, dentro de um espaço de intimidade, compreendi que apontavam de alguma maneira para os *espaços de fora*. As paredes da casa, as portas, as janelas, não pensadas como fronteira entre o privado e o público, entre o eu e o outro, mas como membranas, zonas de contato e continuidade. O movimento de expansão desses espaços, físicos e afetivos, e a ambiguidade entre eles se apresentou a partir das experiências artísticas realizadas, como problema fundamental. A busca por essa expansão e ampliação, efetivamente simbólica, porém de relevância significativa, surgiu principalmente através da janela, olhando o fora e buscando ir para o lado de fora e através da memória, do movimento de rememoração, da simbiose entre minha memória particular e a memória do outro, uma história que leva a uma outra história e assim se desdobra infinitamente acrescentando mais e mais camadas de forma que o tempo e o espaço se expandissem.

Tais aspectos foram explorados a partir de trabalhos que desenvolvi como os intitulados *Paisagens cegas* (2011-2013*)* e *Exercícios de expansão* (2013), por exemplo, onde no primeiro realizei a operação de olhar para fora, a partir da janela do quarto que eu morava onde a paisagem era constituída por fundos e laterais de edifícios que a circundavam, criando uma espécie de espaço quadrilátero sem saída, rodeado por paredes e outras janelas, que da última vez que contei, eram de número cento e quarenta e três. Essa impossibilidade de ver para além das construções, me motivou a encontrar brechas de escape, e por alguns anos fotografei tal paisagem em busca do desfazimento desse conglomerado intransponível, focando, justamente, em uma janela ou em pequenos conjuntos de cada vez. No trabalho citado em sequência, olhei para dentro, mas com a intenção de transportar, simbolicamente, esse dentro para fora, a partir de imagens do meu quarto projetadas na parede externa do edifício onde eu morava, em um intuito de

[4] Em referência ao conceito elaborado na psicanálise por Jacques Lacan.

“quebra das paredes”, ampliação do espaço; transposição do dentro para o lado de fora, adicionando o propósito de transformação do privado em público.

Figura 2 - Paisagens Cegas



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2011-2013.

Figura 3 - Exercícios de expansão



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2013.

Com eles, através de fotografias ou vídeos dos espaços da casa, procurei causar alguma ambiguidade, em busca de experimentações de continuidade entre os espaços.

Em outro momento, a partir da videoperformance intitulada *Banho*[5] (2015), busquei refletir sobre a casa como guardadora de vestígios, de reminiscências, relacionando a casa com o corpo, as paredes com a pele. Quando realizei o *Banho*, lembro pensar despretensiosamente na cerimônia anual de lavagem da igreja do Senhor do Bonfim ou qualquer ritual de *limpeza* que tem espaço em várias culturas[6], respeitando suas particularidades.

O trabalho consistiu em uma ação-performance realizada por mim, de lavar as paredes da casa onde eu morei como um ato simbólico de apagar qualquer tipo de vestígio ou memória daquele lugar. A ação de lavar cada parede durou em torno de 3 a 4 horas e foi registrada em vídeo que posteriormente foi editado e transformado em uma videoperformance de 3 minutos e 51 segundos. *Banho* parte do pressuposto de perceber o espaço arquitetônico, a casa, como uma extensão, um prolongamento do corpo, portanto como um próprio corpo. Pensar as paredes da casa, o espaço que habitamos, como uma outra camada contínua, uma outra pele. O espaço de habitar como espaço-corpo impregnado de memórias, escrituras de outros corpos, restos e vestígios.

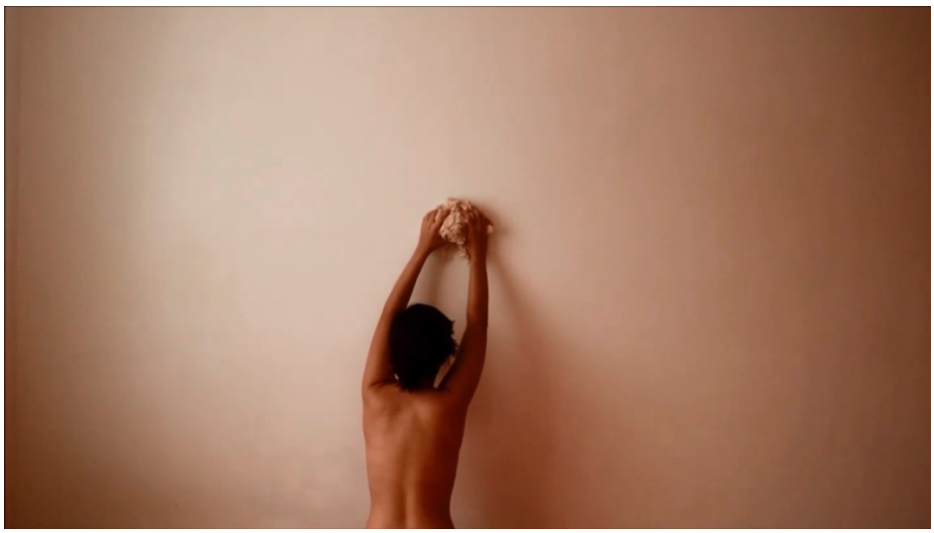
Penso: uma casa é construída pelos pares de braços que abrem e fecham as maçanetas. Que saem pela manhã e retornam ao entardecer. Que gastam o chão com os corpos cansados, que lavam as mãos e façam refeições. A casa é um corpo a se habitar. Que desenha suas formas sempre que esbarram os pés nos cantos das quinas, que convivem com a poeira esquecida, e aí se lembram: há de se banhar a casa como banho meu próprio corpo.

---

[5] Link do vídeo: https://vimeo.com/174867477

[6] “Faz parte da limpeza islâmica esfregar a pele para tirar o que está morto.” (LEVY, 2013, p.86.)

Figura 4 - Banho



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2015.

Obviamente, essa espécie de obsessão me causou toda uma sorte de questionamentos e receios variados. Escutei algumas vezes para não *romantizar tanto a casa* e que deveria atentar mais para a realidade de opressão configurada por esse espaço. Não que eu concordasse que tinha um olhar romântico no desenvolvimento dos meus trabalhos e processos sobre a casa e o habitar. Mas esse conselho, em especial, foi o ponto de partida para uma outra etapa da minha pesquisa. Com o desenvolvimento dos meus trabalhos poéticos, percebi uma série de questões fundamentais. Comecei a indagar com mais profundidade o lugar que a casa ocupa dentro da minha pesquisa e produção artística, como mulher branca, latino-americana. O que a escolha pelos espaços da casa[7] dentro da construção da pesquisa poética de uma mulher (englobando toda diversidade de mulheres) reflete? Que relações são essas entre mulher, casa, intimidade? É possível pensar em uma história da arte das mulheres tomando a casa, o doméstico como ponto de partida? Para a compreensão e ampliação de tais indagações, adentrei pelos estudos históricos, das teorias feministas e de gênero além de me debruçar pela produção artística feminina em busca de obras que de alguma forma pudessem me auxiliar na reflexão sobre esse assunto. A partir da perspectiva de quão complexo, contraditório e inesgotável é esse tema, continuo a escrita deste trabalho.

[7] Aqui entendo casa e ambiente doméstico de forma ampliada, às vezes extrapolando o espaço arquitetônico.

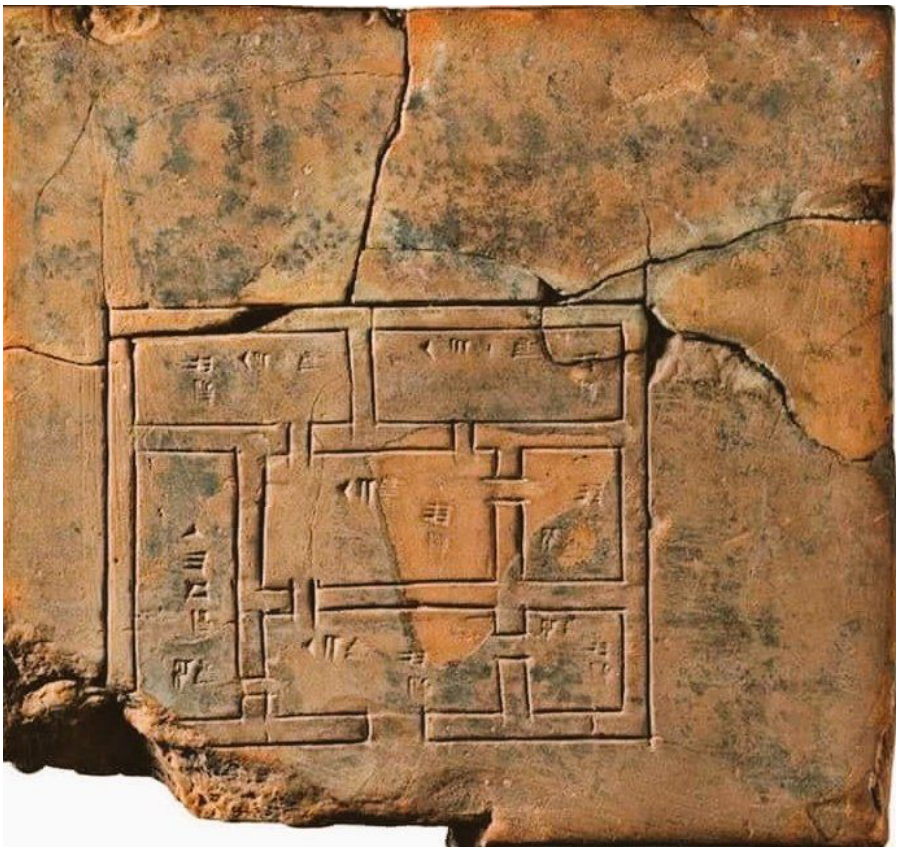
2.1 Poéticas do habitar

A ideia inicial da presente tese é a indagação sobre como a casa aparece nas produções artísticas de mulheres na contemporaneidade, partindo da minha própria produção poética, uma vez que esse espaço atravessou e continua atravessando minha forma de ver o mundo. Por essa razão, uso como metodologia para o desenvolvimento da pesquisa o levantamento de artistas mulheres que realizaram trabalhos em diálogo com a temática da casa, do âmbito doméstico, das relações entre memória e espaços de habitação e gênero e domesticidade. O mapeamento teve recorte temporal de 1970 a 2020-2024, com foco na produção artística *ocidental,* no entanto*,* encontramos artistas que fogem dessa delimitação territorial. Os eixos investigativos levam em consideração que a casa é mais do que a arquitetura. Penso no conceito de *casa no campo ampliado*, em suas várias dimensões: material, subjetiva, espiritual. A pesquisa das artistas parte de investigações em acervos de museus, exposições temáticas e, principalmente, nas exposições realizadas nos últimos cinco anos que tiveram como tema central a produção artística feminina. Analisando o documento final, anexo a tese, podemos perceber que existe uma consistência de produção ao longo das cinco décadas analisadas. O tema da casa é recorrente na produção artística de mulheres de forma equilibrada. Quanto à geografia, também encontramos um equilíbrio, com nomes em praticamente todo o território sul-americano, norte-americano e europeu. Tal pesquisa direciona grande parte da tese. Algumas artistas foram selecionadas para compor os capítulos e desenvolver o tema que cada um se propõe. O documento completo está na parte final da tese, em formato de catálogo, com o objetivo de ilustrar a pesquisa realizada.

Questiono-me se não estaria propondo um estudo antropológico do qual fala Philippe Descola, em *Outras naturezas, outras culturas*, onde diz que cabe ao antropólogo fazer um inventário de diferenças culturais e modos de existências e tentar explicar suas razões. É pertinente explicitar que há uma iniciativa de inventariar tais formas de relações entre a casa e o corpo a partir de tais imagens que coletei durante os anos de pesquisa. No entanto, não tenho como finalidade inicial encontrar razões de existência de tais produções em um sentido comparativo, a fim de estabelecer unidade ou definições estáticas. Tais imagens existem e possuem uma voz, ou melhor, possuem um caleidoscópio de vozes. Vozes algumas vezes gritantes e eloquentes na sua forma, noutras nem tanto; vozerios surdos ou silenciados por inúmeras camadas complexas de relações traçadas por séculos de vivências. No entanto, podemos observar através dessa coleção,

um interesse comum pelo espaço da casa, construído sob formas diversas. Apesar dessa investigação temática compartilhada, as razões e caminhos para cada empreendimento artístico são múltiplos.

Figura 5 - Planta baixa de uma casa feita pelos sumérios



Fonte: John Rylands Library, data aprox. 5.000 anos.

Desta maneira, acredito ser relevante discutir sobre a relação das artistas mulheres e processo criativo, pois apesar do tema central operar nas relações entre gênero e domesticidade, o processo criativo atravessa tais investigações uma vez que tratamos majoritariamente da construção de pesquisas poéticas. bell hooks, no texto *Artistas mulheres: o processo criativo*, escrito em 1995, narra suas descobertas e desdobramentos a respeito de estratégias e métodos de trabalho, sua construção escrita e poética. Diz hooks:

> Penso com frequência e profundamente sobre mulheres e trabalho, sobre o que significa ter o luxo do tempo – tempo para organizar os pensamentos, tempo para trabalhar sem perturbações. Esse tempo é espaço para contemplação e devaneio. Ele aumenta nossa capacidade criativa. Trabalho, para artistas mulheres, nunca é o momento em que

> escrevemos ou nos dedicamos a outras artes, como pintura, fotografia, colagem ou técnicas mistas. No sentido mais amplo, é o tempo que se passa contemplando e preparando (HOOKS, 1995, p. 237).

A autora ressalta no texto como o tempo da quietude, o tempo do devaneio, sem interrupções, ainda é uma luta travada pela maioria das mulheres, independente de raça, classe ou nacionalidade. Apesar das transformações das últimas décadas trazidas pelos movimentos feministas, o lugar da mulher muitas vezes ainda é o lugar do cuidado com o outro. Poderíamos, então, suspeitar que haveria uma relação entre o extenso número de trabalhos de mulheres envolvendo a casa e o fato desse lugar ser o espaço de criatividade possível, entre uma tarefa e outra? Ser o lugar onde a imaginação floresça? Tais hipóteses e argumentos serão mais amplamente discutidos nos capítulos dois, três e quatro, onde a reflexão sobre a produção artística feminina contemporânea a partir da década de 1970, suas metodologias e sistemas e a presença do âmbito doméstico dentro de suas produções serão abordados a partir de uma seleção de obras e artistas dentre as presentes no levantamento catalográfico supracitado.

Outro ponto interessante abordado por bell hooks, fala sobre sua dificuldade em concluir trabalhos, fato que percebo em meu próprio fazer artístico. A autora relata que:

> Eu sabia que precisava de orientação por causa da dificuldade que enfrentava para construir uma identidade confiante como artista. A princípio, me peguei lutando com uma inabilidade para visualizar meus projetos por inteiro. Costumava abandonar o trabalho antes que estivesse pronto, nunca concluía aquilo que realmente começava. (...) Eu precisava encontrar uma maneira de superar as barreiras que me levavam a abandonar o trabalho, precisava aprender a terminá-lo (HOOKS, 1995, 240).

As constantes pausas para realizações de tarefas que não dizem respeito ao processo de produção artística, muitas vezes deixam fragmentos de trabalhos perdidos em gavetas, aguardando algum momento mais propício para que possa ser realizado. Após a leitura do texto de hooks, percebo que minha própria escolha por tomar a casa como elemento de pesquisa, deve também ser colocada em questão, a partir de novas perspectivas. Diz hooks:

> Não podemos esperar pelas circunstâncias ideais para encontrar tempo e só então fazer o trabalho que é nossa vocação; temos de criar na oposição, trabalhar contra o fluxo. (...) As mulheres precisam de espaços onde explorar íntima e profundamente todos os aspectos da

> experiência feminina, incluindo nosso relacionamento com a produção artística (HOOKS, 1995, p. 241).

bell hooks ressalta a necessidade de pensar um trabalho sustentável, determinada em criar um mundo para si própria onde sua criatividade fosse respeitada e sustentada. No entanto, afirma que "é um mundo que ainda está em processo de produção" (HOOKS, 1995, p.241).

2.2 Por um habitar-criar em construção

Fogueira doce
Sol madrugando
É Luanda e basta
Beleza divinal
Maravilha
É o sol se pondo
É Luanda e basta
Beleza sem igual

É nesse Shangri-Lá dourado
Que sonho já de outras vidas
Sereia nesse mar de sonhos
Bailando em ritos coloridos
Luanda, mistério
Resgatou-me a vida

Só
Quando eu vim pra esse mundo
Eu mostrei minha cara
Sem marcar bobeira
Cantei o meu canto
E fiquei por cá
Coisa castiça
Coisa tão bonita
Coisa tão faceira
Cantei o meu canto
E vi Luanda

Meiguice crioula
Crioula meiguice
É só rosa e basta
Nasci pra lhe amar
Convivi bonito
Com minha esquisitice
É só rosa e basta
Nasci pra lhe adorar

Eu que vinha de outras terras
Tratando das minhas feridas
Trazidas de uma vida aflita
Meus traumas Freud não explica
Eu encontrei a rosa
E me tornei roseiro

Fogueira doce – Mateus Aleluia

Gostaria de convidar, nesse momento, a escuta da música, também uma das epígrafes dessa introdução, pois acredito que ela ressoará pelos meandros de grande parte dessa escrita. Com ela peço licença e honro todas as vozes que me guiaram e me guiam até aqui e reforço a tentativa de estar buscando dar o tanto de pluralidade que for possível a minha própria voz; de forma respeitosa e consciente das limitações. Deixo aqui um espaço-pausa simbólico para que essa escuta aconteça[8].

Continuo a escrita com a música-poema de Mateus Aleluia, *Fogueira doce*, para me situar. Situar-me como cidadã-urbana, mas permitindo os atravessamentos de toda minha ancestralidade e, talvez, descendência. E não apenas os de traços sanguíneos e familiares. Mas o conjunto de atravessamentos produzidos por qualquer pessoa ou história que esbarro durante a caminhada. Permitir o atravessamento dos corpos e dos tempos. Habitar é uma tarefa de vivências e sobrevivências que falam, a princípio sobre dois territórios: o território-corpo e o território-terra. Falo desses territórios em diálogo com a proposta da feminista comunitária Lorena Cabnal, mulher indígena dos povos originários maya e xinca, das montanhas de Xapalán, na Guatemala, que contribuiu para a luta e defesa territorial nacional e continental contra a mineração de metais e expropriação de terras dos povos originários. Lorena conduziu a criação da *Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitário territorial* com o objetivo de pensar a cura dos corpos em relação com a cura da terra. Num movimento de reciprocidade. Diz Lorena:

> Nesse tempo, então, começamos a falar: "bom, mas assim como defendemos a terra contra os grandes latifundiários que usurparam mais de 50% do território ancestral xinca, quem nos defende?". No ano de 2005 nasce uma primeira maneira de dizer, "pois então defendemo-nos a nós, aprendamos a nos defender, pois esse corpo é como um território a defender. Quem mais vai defendê-lo senão você?". Aí nasce pela primeira vez um corpo como território para defesa. E depois vamos nomeá-lo como "meu corpo, meu primeiro território a defender" (CABNAL, 2017, s/p).

[8] Link para a música: https://www.youtube.com/watch?v=L0c8rdH6KT8.

Aqui, incluo o território-casa. Hoje, em minha casa, o nascer do sol não é o primeiro sinal de que o dia chegou. Meu corpo o percebe pelo crescente som dos automóveis que circulam pela avenida. O que indica a chegada do meio-dia, são os alto-falantes da igreja católica vizinha, que diariamente tocam uma canção em latim que se espalha por todo o bairro. Hora da Ave Maria, dizia minha mãe e pedia silêncio. E o mesmo canto entra pela minha casa às seis horas da tarde. No entanto, aos sábados, estávamos toda a família no Palácio da Mãe D´Água, Terreiro de Encantaria catimbozeiro, uma manifestação religiosa sincrética e complexa, que mescla ensinamentos de matrizes indígenas, africanas e católicas.

Se para todas as manifestações religiosas existentes no bairro onde moro e morei a maior parte da minha vida (Vila Isabel, Rio de Janeiro) fossem dadas uma hora do dia para que seus cantos fossem propagados, não haveria um momento sem tais manifestações. Talvez fizesse mais sentido, uma vez que teria espaço para se expressar a pluralidade de modos de se relacionar com o divino ou a ausência dessa relação. Tal pontuação é necessária, uma vez que nos leva ao encontro de um passado secular que insiste em desdobrar-se nas brechas do presente.

O corpo é um território em disputa. Para Lorena:

> Não escolhemos onde nascemos. Eu não escolhi ser mulher indígena, tu não escolheu ser branca. Então, esses corpos são detentores de muitas opressões que internalizamos. De uma maneira extremamente complexa, esses corpos vivem na cotidianidade as muitas opressões. Por isso esse feminismo se nomeia territorial. (CABNAL, 2017, s/p).

A terra é um território em disputa. Para muitos, a disputa pela casa, pela moradia digna, também faz parte de um conflito, travado há séculos, quando pensamos desde nosso passado colonial e suas cicatrizes que permanecem até os dias de hoje. Nas cidades e nos campos. Partimos da concepção de que são territórios em constante relação. Não há defesa de um território que exclua ou apague a defesa do outro.

Na música de Mateus Aleluia, podemos prenunciar um retorno. Um retorno que arrisco dizer, se aproxima do que nos fala Lorena Cabnal a partir da proposta da *Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario Territorial*. Um retorno a outra terra, em busca de cura; “Luanda mistério / Resgatou-me a vida” (Mateus Aleluia, Fogueira doce). A princípio pode parecer contraditório em um contexto de escrita que traz a força do feminismo comunitário como prática de cura de mulheres, trazer uma canção escrita e cantada por um homem, mas a política do feminismo que aqui se aproxima não se constrói

a partir da exclusão de gêneros, da exclusão de corpos, mas da relação e negociação entre eles. A partir da pluralidade de feminismos. Por isso, permito-me tal comparação. Lorena Cabnal afirma:

> Na Rede da vida se concebe a pluralidade como princípio, onde absolutamente tudo é plural, portanto, não há dois corpos iguais, não há duas flores, não há dois rios, não há duas pedras iguais; tudo é plural. E a pluralidade como princípio da cosmogonia nos fala também dos corpos, e os corpos não podem ser concebidos unicamente como corpos heterossexuais na Rede da Vida, não se pode conceber uma comunidade heterossexual unicamente porque se rompe com o princípio da relação cósmica plural. Em nenhum idioma originário existe atribuição genérica dos corpos. (CABNAL, 2017, s/p).

Mateus Aleluia nasceu em 1943 na cidade de Cachoeira, na Bahia, no chamado Recôncavo Baiano. No começo dos anos de 1970, Aleluia sai de Cachoeira com destino ao Rio de Janeiro onde desenvolve sua carreira musical com o grupo Os Tincoãs. O grupo é conhecido por apresentar e adaptar temas do Candomblé e toda a sua multiplicidade rítmica com a assimilação da musicalidade barroca de cultura católica; o que desenha um paralelo com a própria história de sua cidade de origem, de passado colonial com os traços da colonização ainda permanentes. Diz Aleluia:

> Em Cachoeira, minha cidade natal, eu sinto como se uma expansão humana da África viesse e ali aportasse, com tudo o que tinha, com todo o seu bem, com todo o seu mal (...), tudo muito bem amalgamado. Tudo isso que veio da África, trazido pelo europeu, toda essa expansão humana veio escravizada, e lá aportou com tudo o que trazia. (...) Tanto o europeu colonizador quanto o colonizado escravizado ficamos hóspedes da cultura do dono da terra, o autóctone, que para facilitar para todo mundo chamaram de índios; mas eles são Tupinambás, são Tupis, são Tapuias (...)[9]

A análise da música Fogueira Doce provoca uma série de reflexões pertinentes a essa conversa. De início encontramos uma relação sinestésica; um fogo doce. Doce ao paladar ou doce, pois não queima, não conduz a uma violência que arde; mas esquenta, acolhe, abriga. O cantar da doçura segue por toda letra. Um chamado a um encontro ou reencontro amoroso, curador, que basta em si mesmo, pois tanto é. Para o cantor:

> Esse mar de sal que chamamos de Atlântico, ao mesmo tempo nos separa e nos une, é agregador (...) por baixo desse mar de sal tem um lençol freático, é a água sempre seguindo, a água nunca para. Às vezes salgada, às vezes doce, às vezes de forma atmosférica (...)[10]

[9] Depoimento do cantor Mateus Aleuluia ao canal da Câmara dos Deputados no Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YpSGnvl7n-E&t=1763s
[10] Idem.

Mateus Aleluia vai para Luanda, Angola, no ano de 1983, quando nosso país ainda se encontrava em um regime ditatorial militar, mas em período de transição política que preanunciava o retorno do regime democrático alcançado no ano de 1985. Em Luanda permanece até 2002, quando retorna ao seu local de nascimento físico. Sobre o episódio, diz Aleluia:

> Eu saí de um Brasil para outro, eu saí de uma Bahia para outra, eu saí de Cachoeira para Luanda. É como se fosse: eu saí de uma casa que eu comprei para uma casa que eu já tinha. (...) O legado é essa ancestralidade interminável (...) tão antiga e ao mesmo tempo tão presente, com o sentimento que ela é futurista. É como se ela estivesse bailando no tempo.[11]

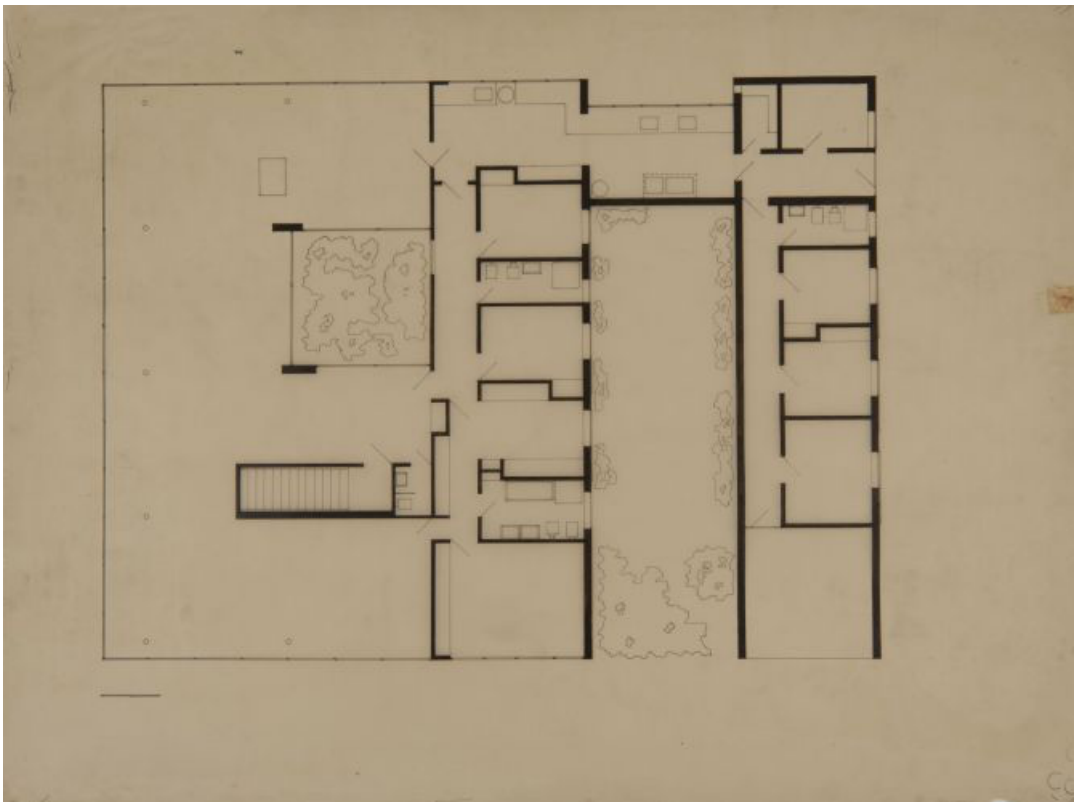
Aqui, cabe ressaltar a fala "eu saí de uma casa que eu comprei para uma casa que eu já tinha". É possível pensar nos modos de habitar ocidentais, proprietários de terra, no contexto capitalista neoliberal versus os modos de habitar de outros povos, dos povos originários, que tecem relações outras com os territórios que habitam.

Detrás dos incontáveis prédios, arranha-céus e de estruturas mais baixas e simples – as tais casas em cima de casas de que fala o antropólogo Philippe Descola como sendo um dos pontos de dificuldade de compreensão da comunidade indígena achuar, uma sociedade localizada na alta Amazônia, fronteira do Equador com o Peru, onde Descola viveu no final de década de 1970 durante seus anos de investigação etnográfica e que possuem "belas casas (...) casas que podem acolher trinta ou quarenta pessoas" (DESCOLA, 2016, p 45). A partir de suas experiências vivendo em tais casas, perguntavam ao antropólogo como seria possível "colocar uma casa como a deles em cima de outra casa, e esta sobre outra casa e mais outra. (...) é muito difícil imaginar a aparência das construções de cimento ou concreto" (DESCOLA, 2016, p. 45). Detrás de tais incontáveis prédios, avisto uma porção generosa de céu e uma extensa cadeia de montanhas que me envolve por ambos os lados. Seu desenho, verde em dias ensolarados onde consigo observar as nuances das pedras, a copa de algumas árvores brancas dividindo o espaço de proteção ambiental descrito pelas *leis dos homens* com antenas de transmissão, azulado ao entardecer e silenciosamente negro no alto da noite, muitas vezes encoberto por uma densa camada embranquecida ou acinzentada, que não saberia precisar quando é neblina ou quando é névoa de poluição. Esse desenho é interrompido por um bloco-muralha quadrado de nove andares a minha frente, onde as setenta e duas janelas

[11] Idem.

distraem meu olhar entre vultos, contornos e reflexos. Passo o tempo a imaginar que desenho rabisca as montanhas por trás desse bloco de cimento. Dessas casas sobre casas sobre casas...

Figura 6 - Planta do pavimento superior da Casa de Vidro, Lina Bo Bardi



Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1951.

Esse entrelaçamento de formas e cores ocupa grande pedaço do meu dia; é a parte da minha casa que mais aproxima meu corpo ao lugar da intensa negociação entre espaços e tempos tão díspares. Lorena Cabnal defende a crença da potência política dos corpos. Afirma que:

> Nos corpos também estão a potência política para nos emancipar e para nos curar, e creio que muito da energia vital da vida está nos elementos dos cosmos e da natureza. Porque na natureza não nasce poder e controle sobre os corpos. O sistema patriarcal não se criou na natureza. Se criou e se gestou nos corpos. Atrevo-me a dizer que não acredito que o sistema patriarcal foi criado nos corpos de meninas e meninos. Não acredito. Precisou se criar em outros corpos. Eu acredito na possibilidade de voltar a tecer a Rede da Vida. Falar de recuperação do território corpo-terra é argumentar também que sinto que não haverá sustentabilidade política naquelas propostas feministas que não convoquem a emancipação dos corpos com a emancipação da terra. (CABNAL, 2016-2017, p.9).

Vejo construções verticais de algumas dezenas de anos e construções milenares. Todas no mesmo campo do olhar, compondo uma teia de luzes e sombras, aproximações e distâncias, silêncios e vozes, buzinas, motores, latidos de cães e cantos de poucos pássaros, que parecem cantar mais alto aos domingos. Penso que meu habitar pressupõe tal convivência, que arrisco afirmar não estar nem um pouco perto de pacífica. Entre clarões de trovoadas e fogos de artifício. Entre luzes alaranjadas de casas que sobem através das montanhas a partir de outro tipo de ordenamento urbano e constantes focos de incêndios da mesma cor.

E nesse bailar dos tempos, retomo os sinos e cantos da igreja católica que ouço todos os dias. Retomo meu caminhar por outras manifestações religiosas e todos os atravessamentos pelos quais meu habitar no mundo se constrói. E meu cantar se faz composto por uma multiplicidade infinita de melodias. Aproximando-me novamente de Mateus Aleluia, deixo ressoar sua voz:

> Durante a noite, todos nós éramos embalados pelo agogô (...). Aquele mantra rítmico se ouvia por todo o vale do Paraguaçu e nós dormíamos ao som disso (...). Pela manhã quem nos acordava era o sino da igreja católica, acordava toda a cidade e depois, às sete horas da manhã o órgão da igreja invadia a cidade (...) do ponto de vista sensitivo você tinha tudo com você. (...) E a religiosidade do dono da terra estava muito entranhada também dentro da religiosidade da expansão africana que aqui aportou (...). Para resistir ao colonizador o africano que aqui chegou se aproximou do dono da terra autóctone que nós chamamos de índios, e daí que resultou o candomblé de caboclo (...) o candomblé de caboclo vem como resistência.[12]

Que formas de resistência podemos pensar ao trazer o habitar para o centro das questões na nossa realidade, com vista a complexa relação corpo-terra-casa?

2.3 Habitar em confluência

Somos anfíbios
sobrevivemos igualmente na casa e na rua
respiramos na casa e respiramos na rua
entramos em casa com os pulmões cheios de ar da rua
e devolvemos depois à rua um punhado do ar da casa
em casa trocamos de pele para sair à rua
levamos coisas como quem parte em uma excursão
adendos, próteses, maquiagens, enfeites
saíamos para casa para fora da rua, dobramos as ruas

[12] Idem.

para dentro de casa - o lado de fora do lado de fora -
e não nos cega a luz súbita da rua, nossos olhos
se adaptam, somos anfíbios,
atravessamos sempre a rua como quem foge de casa
no entanto saímos de casa como se fosse seguro
que a ela voltássemos
e voltamos, quase sempre, cheios de fuligem e árvores
e arranha-céus e medo
carregamos o tijolo das paisagens dormimos
sobre o cimento dos anos
entremos em casa como num lago quieto e fundo
saímos a rua como se entrássemos num rio
que sempre muda, transitamos por ambos os meios,
ambas as vidas, acreditamos encontrar a casa em casa
e a rua na rua, como se entre a casa e a rua houvesse
uma língua comum, ou como se fôssemos bilíngues,
levamos à rua palavras da casa
guardamos em casa palavras da rua, parece simples,
fazemos isso todos os dias, somos anfíbios,
às vezes respirar
é difícil

Como se fosse a casa (uma correspondência) - Ana Martins Marques

Para habitar é preciso coragem. Com a presença do medo, não habitamos, nos escondemos, fugimos. Mas fugir ou esconder também não seria uma forma de habitar? Ainda não sabemos. Sem coragem há ausência de forças para chocar e erguer-se diante do choque. Sem coragem rastejamos, não andamos com o corpo ereto sobre dois pés, há total falta de movimento propulsivo que nos conduz ao habitar.

Ao falar de habitar para além da coragem, pensamos em espaço, tempo, território, lugar, donde se vislumbram qualquer construção. Mas aqui, começamos a pensar o habitar a partir do corpo. Do território-corpo. Acordo e caminho até a cozinha, bebo água, faço um café. Aguardo o que meu corpo está disposto a elaborar no dia que vem pela frente. Cada território-corpo encontra sua própria e única forma de habitar o mundo, de estar no mundo.

Para Antonio Bispo dos Santos, ativista político e militante do movimento social quilombola e dos movimentos de luta pela terra, existem duas leis que regem as nossas relações de convivência, de estar no mundo. Uma delas é a lei da confluência. Diz Antonio Bispo:

> Confluência é a lei que rege a relação de convivência entre os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se ajunta se mistura, ou seja, nada é igual. Por assim ser, a confluência rege também os processos de

> mobilização provenientes do pensamento plurista dos povos politeístas (BISPO, 2019, p.68).

Interrogo-me sobre a palavra *habitar*. Que substituições seriam plausíveis sobre o que estou tentando dizer. Habitar é morar? Habitar é estar? Habitar é ser? Habitar é existir? Ainda não sabemos.

Como escrever sobre o habitar e a casa envolta no momento que passamos? O que o espaço da casa e do território-corpo significam em um isolamento pandêmico? Como refletir sobre as imagens da casa que vieram antes do excesso de presente que vivemos? Aqui, pego emprestada as palavras de Macedonio Fernández para acrescentar que aquela ou "aquele que lê buscando a solução final, busca o que a arte não deve dar, tem um interesse pelo vital, não um estado de consciência: só aquele que não busca uma solução é o leitor artista" (FERNÁNDEZ, 2010).

Arrisco um caminho, novamente com Antonio Bispo:

> Acredito que seja essa estreita relação dos povos de lógica cosmovisiva politeísta com os elementos da natureza, é dizer, a sua relação respeitosa, orgânica e biointerativa com todos os elementos vitais, uma das principais chaves para compreensão de questões que interessam a todas e todos. Pois sem a terra, a água, o ar e o fogo não haverá condições sequer para pensarmos em outros meios (BISPO, 2019, p.69).

Venho de anos de pesquisa sobre a casa e sobre como esse espaço atravessa a construção da nossa subjetividade. Especialmente na lógica gênero e domesticidade; do território-corpo-mulher. Mas principalmente sobre como esses espaços são constituídos não apenas pela arquitetura, sua forma e interioridade, mas também pelo que a rodeia, pelo exterior. Como a negociação entre o dentro e o fora é pungente e significante nessa construção. Como escrever sobre o corpo e a casa quando o fora, sua outra metade, está em interdição?[13]

Acredito que nunca vivemos a casa e a domesticidade da forma que vivemos nos anos pandêmicos de 2020 e 2021. Nosso corpo nunca habitou e nem foi habitado por tais atravessamentos. De certo, os "perigos do exterior" sempre estiveram presentes na constituição dos lares brasileiros, das nossas cidades e corpos colonizados. Vemos isso com clareza, por exemplo, nos desenhos arquitetônicos até os dias de hoje – muros, cercas, arames farpados, cacos de vidro, condomínios herméticos. Historicamente, na

[13] Optei por manter as pontuações realizadas durante a escrita no período da pandemia de COVID-19.

distribuição dos cômodos de uma casa, onde os reservados aos corpos de mulheres eram os mais distantes das ruas, do fora: as salas das casas com janelas para a rua eram recintos destinados aos homens.

O perigo aparente parece continuar residindo no contato com o outro. Colocar o corpo para fora de casa, hoje, carrega um risco intenso e invisível e a negociação entre o dentro e o fora se desenha a partir de outros aspectos.

Voltemos ao corpo rastejante, a coragem e as inflexões ditas até agora. Há tempos soube de uma história a respeito de uma espécie de sapo, *Pleurodema diploslister*, que vive nas caatingas brasileiras e se enterra por longos períodos, chegando até dois anos, sem comer, numa forma de longo sono, aguardando o abrandamento do calor para voltar a pular pelas superfícies e seguir sua existência. Esse fenômeno, chamado de estivação, é semelhante a hibernação. Os animais entram em uma onda de letargia, de dormência como modo de vida, a espera de condições climáticas mais favoráveis para habitar. Os anfíbios são seres conhecidamente dependentes de lugares úmidos e tal estratégia de sobrevivência em territórios caracteristicamente marcados por períodos de grande aridez, como são as caatingas brasileiras, impressiona. Acrescento que tal narrativa descrita acima não é solitária; além dos sapos que habitam o semiárido brasileiro, espécies australianas como os *Neobatrachus aquilonius* ou os *Scaphiopus couchii* que habitam os desertos norte-americanos apresentam comportamentos semelhantes para lidar com os períodos intensos de ausência de água.

Figura 7 - Pleurodema diplolister em seu esconderijo de estiagem



Fonte: José Eduardo Carvalho/Unifesp.

Mas agora, partiremos para uma pequena fábula de aparência fictícia. Continuamos com a história dos sapos das caatingas. Imaginemos um terreno arenoso, na cidade de Lages, Rio Grande do Norte. Estamos no mês de junho, a seca já aponta sua força. Um pequeno sapo inicia sua jornada de estivação, calculando que dessa vez irá enterrar seu corpo em uma distância de um metro e sessenta centímetros da superfície e ali permanecerá até quem sabe, meados de março do próximo ano, quando a possibilidade de algumas gotas de chuva é esperada. No processo de cava, outro grupo animal, de espécie indeterminada, de tecidos quentes e pele apessegada, que nomearemos agora de K, interrompe o processo-habitar em curso do sapo e apresenta, coercitivamente, outra proposta, a qual dizem fazer mais sentido, contrariando o caminho afinado por tais anfíbios. “Imaginem só”, dizem, “meses em dormência, meses que poderiam ser de encontro com abundâncias inumeráveis”. E continua: “podemos oferecer a você outra forma de habitar que conduza a progressos futuros (...)”. “Saia da cova, venha até aqui fora e siga o nosso caminhar; verás que esse modo outro é muito mais apropriado e lhe trará, seguramente, grandes benefícios”. O grupo dos Ks abordou a comunidade *Pleurodema diploslister* por toda a extensão do território de Lages, e os agrupou em

subgrupos, a fim de aplicar o modo de viver e habitar que julgavam definitivamente superiores. Os poucos sapos que suportaram a espera sob o sol inclemente do sertão, não sobreviveram por muito tempo. Depois de alguma caminhada, seus corpos estiraram secos, na superfície. E então, o silêncio. Os Ks seguiram para outros cantos, abandonando a espécie que levaram a quase extinção (pois há sempre alguma semente persistente que é levada pela brisa, acolhida pela terra e floresce, contrariando as expectativas), e os poucos sapos que conseguiram manter-se na estivação, pularam na superfície após os meses de sono profundo, avistando uma paisagem carregada de restos de um passado-presente desolador.

Sigo, então, com Bispo:

> Eis aí o grande desafio resolutivo para que possamos chegar ao nível de sabedoria e bem viver por muitos ditos e sonhados. Para mim, um dos meios necessários para chegarmos a esse lugar é transformarmos as nossas divergências em diversidades, e na diversidade atingirmos a confluência de todas as nossas experiências (BISPO, 2019, p.69).

Após essa narrativa de aparência fictícia, arrisco dizer, que a história dos sapos da caatinga brasileira nada mais é do que um exercício de existência outro, o qual, a princípio, contrariaria o habitar-chocar-com-o-mundo, habitar-movimento, mas no fundo preserva a coragem. A coragem da espera em si, portanto, a possibilidade de um habitar-experiência.

3 GÊNERO E DOMESTICIDADE – VANGUARDAS DOMÉSTICAS[14]

A casa não é um recorte
a casa é um acúmulo
de coisas uníssonas
que não sabem
largar

As durações da casa – Julia de Souza

No artigo *Bordado e Costura do texto*, a poeta Tamara Kamenzain reflete sobre o papel das mulheres na construção da literatura não a partir dos livros por elas escritos, mas pelo aspecto subjetivo que desenhou o pano de fundo ideal para que homens se debruçassem nas letras. O ponto de virada na escrita da Tamara, é, de certa forma, apontar a coautoria desse corpo volumoso, esplêndido e premiado de escritos poéticos assinados por homens, uma vez que esses livros não poderiam ter sido escritos, ou melhor, seriam ausentes de riqueza, se não fossem as mulheres a tecer, diariamente, o cenário complexo do texto, com suas vivências íntimas, privadas, em casa. Pela palavra oral, vocalizada, sussurrada ou silenciada.

Tamara lança um termo para nomear sua tese: vanguardas domésticas. A palavra vanguarda é muito cara ao meio intelectual literário e artístico de uma forma geral, e sempre aponta a um momento específico radical, de virada e ultrapassagem de antigas formas de pensar. Sabemos que o texto de Tamara se refere a um outro tempo, onde os atravessamentos e reivindicações dos movimentos feministas talvez não manifestassem toda a sua potência, ou melhor, não estavam constituídos pela prática, pelo menos no contexto latino-americano. Tamara elabora seu texto a partir de um lugar onde cabia às mulheres o espaço privado da casa e suas tarefas domésticas. Ao mesmo tempo, podemos pontuar outra espécie de fratura em sua narrativa, se para além de gênero, incluímos no debate raça e classe. No entanto, o que importa destacar é o vislumbre político que o espaço doméstico adquire através de suas reflexões, além da inserção da mulher na construção artística, mesmo pelo avesso das costuras. O texto de Tamara reforça o principal aspecto que se busca abordar com a construção e escolha de artistas para compor

[14] Vanguardas domésticas é um conceito criado por Tamara Kamenszain no texto "Bordado e Costura do texto". In: KAMENSZAIN, Tamara. **Fala poesia**. Rio de Janeiro: Editora AZOUGUE, 2015.

essa pesquisa: a casa não é um lugar de neutralidade ou apartado da vida pública. Consequentemente, a casa é um lugar político e um lugar de criação e experimentação.

Contemplar a casa e os modos de habitar para se pensar as histórias das mulheres, ou até mesmo as histórias da arte desenvolvidas por mulheres é um tanto desafiador. Os temas que atravessam essa pesquisa são inúmeros e vários direcionamentos são possíveis. Como dito anteriormente, a casa sempre esteve presente no meu processo de criação artística. O ponto de partida onde eu nutria meus questionamentos e reflexões. A tensão entre os espaços de dentro e os espaços de fora, o pensamento fronteiriço que o habitar construía os dilemas do eterno retorno a casa. A dança entre microcosmo e macrocosmo e suas diversas formas de conduzir os passos, de trocar as posições, de tropeços e continuidades.

A escolha por um ambiente doméstico, do espaço da casa, para o desenvolvimento de um trabalho artístico, seja ele no campo das artes visuais ou na literatura, nos aponta para vários caminhos. A escritora Virginia Woolf, em uma palestra sobre a proposição *As mulheres e a ficção* conferida na década de 1920 na Inglaterra, diz que "uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção" (WOOLF, 2014, p.12). O que seria esse "teto todo seu"? Conforme veremos, tal reflexão sobre um espaço próprio onde o desenrolar do processo criativo da mulher seja possível ainda pode ser pertinente, no entanto, não se configura como condição única.

Historicamente, a relação entre mulher e casa, se desdobrou sob diversas formas. O sistema da casa colonial brasileira, por exemplo, conferia a mulher branca um papel secundário, um lugar a sombra, distante da rua, do público, "limitando drasticamente sua vivência das cidades" (HOLANDA, 2015, p.8), como observou Heloísa Buarque de Holanda. Por outro lado, ainda nesse momento, as mulheres negras, escravizadas, estavam nas ruas, ocupando o espaço urbano e quando estavam no espaço doméstico, ainda assim, esse era o espaço do outro, onde o sistema de dominação e opressão escravocrata perpetuava. A casa é um lugar de contradição: espaço do abrigo, da intimidade, da proteção, mas também espaço de opressão onde as dinâmicas raciais e de poder entre gêneros e classes se perpetuam. Antonio Risério, no livro *Mulher, casa e cidade* defende no ensaio *Mulheres da rua* que "as mulheres viveram as cidades em outros planos e dimensões, que não os da objetividade construtiva da arquitetura e do urbanismo" (RISÉRIO, 2015, p.215). O autor sinaliza que são distintas as formas como a mulher se movimenta e existe na cidade, lidando com o mundo de outro modo dos ditos

masculinos, indiferentemente de classes ou grupos sociais. Dando continuidade, o autor ressalta:

> É lugar-comum, entre os estudiosos, a afirmação de que as mulheres brasileiras, durante séculos, viveram isoladas, encerradas no recinto de suas casas. “A dona de casa que saísse para fazer compras corria o risco de ser confundida com uma prostituta.”, escreve Frédéric Mauro, em O Brasil no Tempo de Dom Pedro II. Mas observações sobre o enclausuramento feminino, no Brasil colonial e mesmo imperial, aplicam-se somente aos círculos da elite econômica, social e política (RISÉRIO, 2015, p. 215).

Mostra-se de extrema relevância aderir os termos de raça e classe quando pensamos nas relações entre gênero e espaço doméstico, uma vez que fica explícito com tal análise, que as configurações não se davam de forma homogênea entre todas as mulheres. Risério aponta que:

> Se a regra, para as mulheres ricas, era a indolência, a inatividade propiciada pelas mucamas ou pelos escravos, a regra, para as mulheres pobres, andava bem longe disso. Elas eram obrigadas a batalhar, quando escravas, para tentar comprar a própria alforria e, já libertas, para se sustentar e à sua família. (...) as brancas ricas, com raríssimas exceções, viviam praticamente enclausuradas. As mulheres do povo, ao contrário, viviam na rua. Gastavam suas energias ao ar livre. Frequentavam mercados e chafarizes. E, aqui e ali, podiam se ver envolvidas em – e até, às vezes, comandar – iniciativas de alto relevo cultural (RISÉRIO, 2015, p.215).

Aqui, cabem os apontamentos realizados pela filósofa Lélia Gonzalez, no artigo *A mulher negra na sociedade brasileira*. Diz Lélia:

> Desde a época colonial aos dias de hoje, percebe-se uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes formas de policiamento que vão desde os feitores, capitães de mato, capangas, etc. até a polícia formalmente constituída. Desde a casa-grande e do sobrado até os belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais” [...] dos dias de hoje, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a. divisão racial do espaço [...]. No caso do grupo dominado o quese constata são famílias inteiras amontoadas em cubículos cujas condições de higiene e saúde são as mais precárias. Além disso, aqui também se tem a presença policial; só que não é para proteger, mas para reprimir, violentar, amedontrar. [...] Enquanto isso, o discurso dominante justifica a atuação desse aparelho repressivo, falando de ordem e segurança sociais (GONZALEZ, 2020, p. 84-85).

Tais questões são ampliadas e tornam-se ainda mais complexas com a análise do texto de bell hooks, intitulado *Constituir o lar: um espaço de resistência*, no contexto afro-diaspórico norte-americano. A partir do seu relato pessoal, contando com uma abordagem histórica, hooks traz outras perspectivas sobre a importância da casa como lugar de resistência e fortalecimento para a comunidade negra. A autora narra seu sentimento de segurança e proteção ao chegar à casa de sua avó materna após um longo caminho de medo entre olhares de pessoas brancas que, segundo hooks, pareciam dizer "perigo", "aqui não é o seu lugar", "você não está segura" (HOOKS, 2019, p.103). E continua afirmando que a casa era um lugar onde aprendiam a ter fé e dignidade; o lugar onde a vida acontecia.

Para a autora:

> Essa tarefa de constituir um lar não era simplesmente uma questão de prestação de serviços por mulheres negras; tratava-se da construção de um lugar seguro, no qual as pessoas negras pudessem dar força umas às outras, curando assim muitas das feridas inflingidas pela dominação racista. Não tínhamos como aprender a nos amar ou nos respeitar na cultura da supremacia branca, do lado de fora; era do lado de dentro, naquele "lar", na maioria das vezes criado e cuidado por mulheres negras, que tínhamos a oportunidade de crescer e nos desenvolver, de alimentar o espírito. Essa tarefa de constituir um lar, de fazer do lar uma comunidade de resistência, tem sido compartilhada por mulheres negras do mundo inteiro, especialmente por mulheres negras que vivem em sociedades de supremacia branca (HOOKS, 2019, p.105).

Dialogando com bell hooks, ao refletirmos sobre a produção de artistas mulheres que abordam a questão da domesticidade, podemos traçar novas leituras. Observamos a casa, o espaço doméstico, não somente como ambiente opressor, mas também como um ambiente de possibilidades para o cuidado de si[15], para o desenvolvimento de outras formas de vivências e experiências de vida. Um lugar a partir do qual é possível experimentar, questionar e investigar o corpo, a sexualidade, a desigualdade de gênero, o papel social da mulher.

Segundo hooks:

> Ao longo da história, as pessoas afro-americanas têm mostrado acreditar que a construção de uma casa, ainda que frágil e simples (a cabana de escravizados, o barraco de madeira), tem uma dimensão política radical. Apesar da brutal realidade do apartheid racial, da dominação, o lar de uma pessoa era o único lugar onde ela podia enfrentar livremente a questão da humanização, onde ela podia resistir. As mulheres negras resistiram constituindo lares onde todos os negros pudessem se empenhar em ser sujeitos, não objetos; onde pudéssemos encontrar conforto para nossos pensamentos e nosso coração apesar da

[15] Em referência ao conceito desenvolvido por Michel Foucault.

> pobreza, das dificuldades e das privações; onde pudéssemos restaurar a dignidade negada a nós do lado de fora, no mundo público (HOOKS, 2019, p.105).

Aqui é difícil não lembrar Carolina Maria de Jesus e seu livro contundente *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, publicado em 1960. Moradora da favela do Canindé, na Zona Norte de São Paulo, mãe de três filhos, Carolina passava a maior parte do seu dia catando papéis, em busca de sustento para sua família. Seu lar, um pequeno barraco de madeira, era o lugar onde se permitia o devaneio, pensar em si e na vida, colocando no papel seu dia a dia, em forma de diário; ao mesmo tempo, lugar de refúgio e proteção para ela e os filhos.

O interesse da presente pesquisa nos trabalhos apresentados não parte da iniciativa de uma leitura exaustiva deles. Muito menos um tratado revisionista extensivo dos movimentos feministas e suas reivindicações. Pretendo com tal exposição, refletir sobre a complexidade que atravessa o tema mulher-casa, abrindo a possibilidade de novas leituras e percepções múltiplas. Veremos que o espaço doméstico é abordado em inúmeros trabalhos artísticos desenvolvidos por mulheres através das décadas pesquisadas, indicando aproximações e distanciamentos temáticos que demonstram justamente que não há uma universalidade de vivências e produções, mas sim uma pluralidade de narrativas, contextos históricos, sociais e de subjetividades, que manifestam a constante renovação crítica na qual esse espaço está envolto. Tal renovação parte da constatação de que não podemos pensar na mulher como uma construção estática universalizante, da mesma forma que partimos da prerrogativa de que os feminismos e movimentos feministas são plurais e possuem demandas numerosas e diversificadas. No entanto, colocar o espaço da casa como um dos centros da investigação conduz a um caminho de certos encontros, relevantes para pensarmos uma vertente importante dentro dos estudos das imagens e assim contribuirmos para que tais vozes ressoem de maneira a desmontar estereótipos e análises superficiais.

Curiosamente, o *habitar* veio depois da casa. Com ele, as relações se expandiram e adentrando na pesquisa sobre gênero e domesticidade, percebi a necessidade de ampliar as questões até então colocadas. Partimos do pressuposto que cada ser tem sua própria forma de habitar o mundo. Cada forma é única, compartilhando semelhanças e diferenças, que por si só desenham veredas que seguem seu fluxo contínuo escapando entre as margens. Se buscarmos as semelhanças, havemos de encontrá-las pelos cantos dos dias, pelo saber das feituras, pela transmissão das vozes. Se buscarmos as diferenças, abrem-

se novos atalhos, por vezes descobertos através da generosidade do tato, das desconfianças criativas. Ser tempo e espaço, permanência e movimento, qualifica nosso habitar, que se constrói desfazendo e refazendo suas formas. Os seres constroem casas e as casas constroem os seres.

Veremos que um ponto de encontro importante entre tais obras pode ser destacado a partir do slogan da segunda onda do movimento feminista do final da década de 1960 "*The personal is political*" ou "*The private is political*". Tal slogan, popularizado através do texto-manifesto de 1969 escrito pela estadunidense Carol Hanisch, demonstra o endereçamento das reinvindicações feministas da época, localizando a importância de vivências e experiências ditas como privadas e íntimas e "constatando que suas relações afetivas e familiares também se caracterizavam como relações de poder nas quais as mulheres se viam em situação de desvantagem" (HANISH, 1970; SARACHILD, 1973). Como ressalta a antropóloga Cecília Sardenberg:

> O processo de socialização das experiências permitiu às mulheres constatarem que os problemas vivenciados no seu cotidiano tinham raízes sociais e demandavam, portanto, soluções coletivas. Veio daí a afirmativa 'o pessoal é político', questionando não apenas a suposta separação entre a esfera privada e a esfera pública, como também uma concepção do político que toma as relações sociais na esfera pública como sendo diferentes em conteúdo e teor das relações e interações na vida familiar, na vida 'privada'. Na medida em que a dinâmica do poder estrutura as duas esferas, essas diferenças são apenas ilusórias. As relações interpessoais e familiares se caracterizam também como relações de poder entre os sexos e gerações, não sendo 'naturais', mas socialmente construídas e, assim, historicamente determinadas, passíveis de transformação (SARDENBERG, 2017, p.16).

A principal chave de leitura de tais trabalhos parte dessa constatação, uma vez que investimos na hipótese que ela permite uma abertura investigativa que contempla a consideração subjetiva de tais criações poéticas, levando em conta as especificidades de cada trabalho e artistas abordados.

3.1 Abrindo a história: formações e fissuras

Entre junho e agosto do ano de 1992, foi realizada no *Whitney Museum of American Art*, na cidade de Nova York, a exposição intitulada *Dirt and Domesticity: Constructions of the Feminine* com a proposta de analisar criticamente através de trabalhos artísticos (principalmente fotografias autorais e documentais), propagandas e anúncios a forma como a lida com a sujeira e o lixo doméstico se desenrolou na sociedade

norte americana desde o início do século XX e como essa situação está imbricada com a construção de um modelo ideal de mulher. No prefácio do catálogo da exposição, os curadores ressaltam que durante o início da pesquisa percebeu-se que:

> A feminilidade parecia ser definida em termos de como as mulheres lidavam com a sujeira. As mulheres que tinham empregados para lidar com a sujeira eram consideradas mais femininas, mais *ladylike*. (...) As representações dos empregados tendiam a dessexualizá-los ou a posicioná-los como acessórios funcionais do ambiente doméstico, como que para reprimir a ameaça inerente ao contato com a sujeira. (...) As diferentes maneiras como a sujeira foi negociada sugerem distinções hierárquicas dentro das definições de feminilidade. As relações simbólicas entre a sujeira e o corpo do empregado tornam-se cruciais quando consideramos como os privilégios de classe e raça são construídos em conceitos de limpeza (WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, 1992, p. 6 - tradução própria).

É interessante observar e analisar, antes de tudo, a escolha do título para abrigar tal exposição: *Dirt and Domesticity: Constructions of the Feminine* ("Sujeira e domesticidade: Construções do Feminino" – tradução própria). A construção ortográfica da frase deixa exposta a correlação imperativa entre as duas partes do título; a pontuação demarca de forma inflexível que as construções do feminino passam inexoravelmente pela dupla *sujeira* e *domesticidade*. O discurso presente no catálogo atravessa tal constatação incluindo outras análises que discutem temas para além do proposto, como por exemplo, o texto da artista e escritora Kate Haug, que nos conduz através da construção do mito do matriarcado negro dentro da sociedade norte americana analisando o estereótipo das *mammys*. Aqui é interessante perceber as aproximações com a nossa própria história colonial e pós-colonial, desde as amas de leite até as empregadas domésticas e babás tão presentes ainda em nossa sociedade e que muitas vezes são colocadas no papel de *"mãe preta"* ou *"segunda mãe"*. Cito Haug:

> A investigação trata de duas questões correlativas: primeiro, como o estereótipo Mammy funciona em momentos específicos nos Estados Unidos dentro de uma comunidade que se identifica como branca; e, segundo, como isso afeta as estratégias de representação de artistas que trabalham com imagens de mulheres afro-americanas. (...) Quando olhamos para o estereótipo Mammy como uma compilação de características contraditórias e incongruentes, reconhecemos o paradoxo implícito no discurso racista: construir a mulher afro-americana como masculina em sua própria família e maternal na família branca; como assexuada em relação à mulher branca e sexual quando posicionada sozinha com o homem branco; como castradora do homem

> negro e impotente dentro do patriarcado branco (WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, 1992, p. 38 - tradução própria).

No entanto, o que mais nos interessa nessa particular exposição, é analisar duas obras específicas que integraram a seleção, precisamente para destacar como a abordagem do espaço doméstico é complexa e diversificada dentre as produções artísticas de mulheres na contemporaneidade, demonstrando justamente que as *construções do feminino* são permeadas por uma inerente pluralidade que nunca deve ser perdida de vista. Os trabalhos selecionados para análise são a videoperformance *Semiotics of the Kitchen*, da artista Martha Rosler, de 1975 e a instalação fotográfica *The Kitchen Table Series*, da artista Carrie Mae Weems, realizada em 1990. Reservada a distância temporal de quinze anos da realização de cada trabalho, é relevante observar como cada um integra a exposição partindo de narrativas distintas, apesar de ambos terem a cozinha como núcleo de construção de tais trabalhos.

Na obra de Martha Rosler - uma videoperformance de seis minutos onde Rosler assume o papel de dona de casa e apresenta, através de gestos que demonstram raiva e frustração, utensílios de cozinha - podemos perceber uma crítica direta sobre as construções sociais do feminino e do papel da mulher (branca) na sociedade. Segundo a artista, o que a interessa é explorar as questões do cotidiano e da mídia, a arquitetura e o ambiente construído, principalmente quando afetam as mulheres. O vídeo inicia com Rosler segurando um quadro onde anuncia o título da obra, o ano de realização e seu nome, escritos em giz de aparência escolar, enquanto olha fixamente para a câmera. Por uma opção consciente ou não, a palavra Semiotics aparece separada por um travessão: *Semi – otics,* o que já pode denotar que vemos algo pela metade, não em sua inteireza. Após alguns segundos, a partir do procedimento técnico de *zoom out*, o quadro se amplia e confirma que o espaço da performance é o ambiente doméstico da cozinha. Rosler, então, veste um avental enquanto o nomeia, e assim dá início a sua apresentação, em ordem alfabética, de cada elemento ao mesmo tempo em que indica através de movimentos primeiramente desajeitados, como utilizá-los. A cada utensílio, seus movimentos se tornam mais hostis, se afastando de uma demonstração cotidiana e adquirindo outras camadas simbólicas: com o garfo em mãos, o rosto tensionado com certa seriedade, espeta o ar com força e peso que causam estranhamento. Segurando a faca com punho cerrado, o instrumento pontiagudo quase vem em direção ao espectador, como se intencionasse atingir outro alvo. A colher e a concha simulam mexer alimentos

e jogá-los para fora da cena. Quando finaliza sua demonstração alfabética, portando o que parece um garfo e uma faca, desenha no ar as letras U, V, W, X e Y, onde corpo e objetos não parecem mais diferenciar-se, dando continuidade a proposta de transfiguração iniciada com os primeiros utensílios e aumentada a cada passagem.

Figura 8 - Martha Rosler, Semiotics of the kitchen



Fonte: Electronic Arts Intermix.

De certa forma, podemos pensar a performance de Rosler com a análise levantada no texto curatorial trazido no catálogo, que diz:

> Durante e imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, um modelo hegemônico de feminilidade se desenvolveu nos Estados Unidos: a dona de casa branca de classe média tão conhecida na cultura popular dos anos 1950. Os empregados humanos foram substituídos por aparelhos mecânicos e elétricos, produtos químicos de limpeza e alimentos preparados e pré-embalados. Nas idealizações mais extremas, a dona de casa orquestrava uma equipe de empregados inorgânicos, os chamados dispositivos economizadores de mão-de-obra, que simbolicamente - senão de fato - a afastavam do contato com a sujeira (para que ela sempre estivesse "limpa" para o marido) (WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, 1992, p. 6 - tradução própria).

Apresentando a série de utensílios de cozinha de forma a descaracterizá-los, a artista sugere uma insatisfação com a imposição de que cabe a mulher o conhecimento e habilidades de manuseio de tais instrumentos, uma vez que a casa era de domínio dito feminino. A crítica implicada no trabalho se aproxima das demandas acima reportadas da segunda onda feminista, além da prerrogativa do slogan "o privado é público", negando a neutralidade dos espaços domésticos e sua separação da esfera pública, levando tais questões para o circuito institucional de arte e abrindo uma fissura nas imposições sociais de qual seria o papel ideal a ser ocupado por uma mulher branca pertencente a classe média. Nomeando sua obra como "Semióticas da cozinha", a artista desvirtua os significados a priori de tais objetos, de forma a apontar uma recusa das prerrogativas estabelecidas, criando um movimento de resistência.

No livro *Decoys and Disruptions: Selected Writings*, um compilado de ensaios e escritos da artista desenvolvidos entre 1975 e 2001, no capítulo intitulado *Por uma arte contra a mitologia da vida cotidiana* escrito originalmente para acompanhar a exposição *New american Film Makers: Martha Rosler*, ocorrida em 1977, também no Whitney Museum of American Art, a artista diz:

> Ao lidar com questões de vida pessoal em meu próprio trabalho, em particular como os pensamentos e interesses das pessoas podem estar relacionados às suas posições sociais, eu uso uma variedade de formas diferentes, muitas das quais são emprestadas da cultura comum, formas como postais, cartas, conversas, banquetes, vendas de garagem e programas de televisão de vários formatos, incluindo entrevistas de interesse humano e demonstrações culinárias. Usar essas formas fornece um elemento de familiaridade e também sinaliza meu interesse por questões do mundo real, além de me dar a chance de assumir essas formas culturais, de interrogá-las, por assim dizer, sobre seu significado na sociedade. No vídeo, por exemplo, vejo a oportunidade de fazer um trabalho que se enquadra em uma dialética natural com a própria TV. Uma mulher em uma cozinha despojada demonstrando algumas ferramentas manuais e substituindo seu "significado" domesticado por um léxico de raiva e frustração é uma Julia Child[16] antípoda (ROSLER, 2004, p.7 – tradução própria).

A respeito da larga produção feminina norte-americana em vídeo durante a década de 1970, o ensaio de Melinda Barlow (professora associada de estudos cinematográficos da Universidade do Colorado em Boulder, especializada em filmes e vídeos femininos), publicado em 2003, intitulado *The New York Women's Video Festival*, 1972 – 1980 é

[16] Julia Child (1912-2004) foi uma escritora e apresentadora de programas de culinária na televisão americana.

bastante expressivo. Tal festival foi uma das principais mostras de trabalhos em vídeo de mulheres norte-americanas, e permaneceu durante décadas, como nos revela Barlow, ignorado na historiografia da arte e produção artística feminina. Segundo a autora:

> Uma expressão do florescente feminismo dos anos 1970 e prova da crescente disponibilidade e popularidade da tecnologia de vídeo de baixo custo, o festival está exclusivamente situado na intersecção de duas histórias, vídeo e feminismo, e ainda não recebeu atenção crítica de qualquer um, apesar do fato de que, como Milano[17] apontou, "o vídeo portátil e o movimento feminista surgiram juntos". (...) Para muitas mulheres no início dos anos 1970, o vídeo serviu como um canal único para aumentar a autoconsciência e muitas vezes funcionou como uma extensão do processo de conscientização. Ao compartilhar experiências de vida individuais e analisá-las coletivamente, as mulheres descobriram sua própria subjetividade em grupos de conscientização seguindo o esquema de procedimento da Primeira Conferência Nacional de Libertação das Mulheres em Chicago em 1968: o testemunho pessoal leva à teoria e à ação (BARLOW, 2003, p.3 – tradução própria).

No entanto, a obra de Rosler, *Semiotics of the kitchen*, nos parece ir além do esquema de compartilhamento de experiências e testemunho pessoal. Como se a artista estabelecesse justamente uma incompatibilidade, uma divergência, na relação entre gênero e os ditos papéis sociais a serem ocupados dentro da sociedade, causando uma espécie de deslocamento. Para a pesquisadora Letícia Cobra Lima, em seu artigo *Arte feminista enquanto prática antagonista,* no trabalho de Martha Rosler:

> O antagonismo se evidencia em cada investida da artista contra a mesa de madeira ou contra o ar a sua frente: através de uma farsa, Rosler consubstancia sua resistência; confrontando-se com o Outro, que não se faz presente, mas se realiza na linguagem (LIMA, 2014, p. 146).

Sobre seu trabalho de forma geral, a artista reforça que:

> Quero fazer arte sobre o lugar comum, arte que ilumina a vida social. Quero recrutar vídeos para questionar as explicações míticas da vida cotidiana que tomam forma como um racionalismo otimista e explorar as relações entre a consciência individual, a vida familiar e a cultura do capitalismo monopolista. O vídeo em si não é "inocente": é uma mercadoria cultural que frequentemente celebra o eu e sua criatividade. No entanto, o vídeo me permite construir, usando uma variedade de formas narrativas ficcionais, 'iscas' engajadas em uma dialética com a TV comercial (ROSLER, s/d[18] - tradução própria).

---

[17] Susan Milano foi coordenadora do festival e escreveu a introdução do catálogo no ano de 1976.
[18] Entrevista com Martha Rosler, disponível no site *Eletronic Arts Intermix*: https://bit.ly/3EsOpB5.

Figura 9 - Martha Rosler, Housing Is a Human Right



Fonte: Public Art Fund, New York.

Outra artista presente na exposição é Carrie Mae Weems com alguns trabalhos exibidos, dentre eles *The Kitchen Table Series*, escolhido para a presente análise, que na época ainda era apresentado como *Untitled*.

Nascida em 1953 em Portland, no estado de Oregon, Carrie Mae Weems foi contemporânea ao *Civil Rights Movement,* que durante as décadas de 1950 e 1960 lutou contra a discriminação e segregação racial e a desigualdade de direitos entre negros e brancos nos Estados Unidos. Considerada uma das artistas americanas mais influentes na contemporaneidade, Weems começou a fotografar no início da década de 1970, participando de exposições a partir da década de 1980. Sua investigação artística caminha entre temas como identidade cultural, sexismo, questões de classe, sistemas políticos e racismo.

O trabalho em questão é uma instalação composta originalmente por 20 fotografias em preto e branco acompanhadas por 14 painéis com pequenas narrativas. No entanto, na exposição *Dirt and Domesticity* a instalação foi apresentada de forma incompleta, com apenas 3 imagens e 13 textos. Iremos analisar a obra em sua completude focando, inicialmente, nas fotografias. Passando os olhos rapidamente no conjunto de imagens, o que salta em destaque à primeira vista é a presença constante de um pendente de luz em formato triangular que cobre todo o quadro: a mesa, os corpos e objetos. É interessante a análise realizada por Sarah Lewis, presente no prefácio do catálogo publicado em 2016 com a série de Weems (aqui ressalto que em tal catálogo encontramos pela primeira vez a série completa, com as 20 fotografias e os 14 painéis) onde Lewis compara o pendente luminoso com a luz do quadro *Guernica*, de Pablo Picasso, afirmando que a composição do quadro de Picasso é de certa forma devedora da fotografia, em relação ao que aponta como sobreposição de *stills*.

A série fotográfica de Weems revela um conjunto de cenas domésticas protagonizada pela artista em sua casa, precisamente na mesa da cozinha. Weems divide o espaço da imagem com outras mulheres, que ora aparecem a consolando, ora sorrindo; com uma menina, talvez sua filha, com quem compartilha momentos de intimidade; com um homem, que abraça, que observa a distância lendo jornal ou acarinha a cabeça durante uma refeição; com uma mulher, que penteia seus cabelos. No entanto, o olho da câmera fotográfica encontra apenas os olhos da artista, em duas ocasiões pontuais, num movimento que parece de cumplicidade. A câmera é sua confidente.

Qual seria esse espaço que Carrie Mae escolheu para desenvolver sua série? E por que a opção por ele? O título da obra nos dá uma referência concreta: The Kitchen Table,

ou Mesa da Cozinha. Porém, são poucos os elementos na imagem que nos remetem a esse espaço nuclear de uma casa. Não observamos utensílios domésticos nem referências a práticas de cozinha. Por vezes, a mesa está vazia e serve apenas de apoio para o corpo de Weems, em um autorretrato com postura esguia e ar soberano. Outras, acomoda livros e cadernos, indicando um momento de aprendizado compartilhado entre a artista e uma jovem menina.

Nas imagens de Mae Weems, a casa não aparece como um espaço de opressão ou de incômodo. Arrisco dizer que a casa de Carrie Mae Weems, especificamente sua cozinha, aparece como o que bell hooks chama de *um lugar de resistência*. Um lugar onde, nas palavras da artista, poderia desenvolver sua própria voz. Portanto, um lugar de liberdade. Em seu ensaio autobiográfico onde rememora suas visitas à casa da avó, escrito no mesmo período do desenvolvimento do trabalho de Mae Weems, hooks afirma:

> Ah!, aquela sensação de segurança, de chegar, de voltar para casa, quando finalmente alcançávamos o quintal dela. Era quando podíamos ver o rosto negro retinto do nosso avô, o pai Gus, sentado na cadeira da varanda, sentir o cheiro do seu charuto e descansar no colo dele. Que contraste, a sensação de chegar, de sentir-se em casa, a doçura e a amargura do caminho que fazíamos até a casa dela (...) Ao me referir a esse trajeto, digo que ele levava à casa da minha avó, embora nosso avô também morasse lá. Na nossa cabeça jovem, as casas pertenciam às mulheres, eram seu domínio especial, não como propriedade, mas como lugares nos quais acontecia tudo aquilo que mais importava na vida – encontrar o calor e o conforto do abrigo, alimentar o corpo, nutrir a alma (HOOKS, 2019, p.103-104).

Sarah Lewis parece confirmar tal perspectiva no prefácio do catálogo da artista ao dizer que "No coração de Kitchen Table Series está a resposta para uma questão eterna: como nós encontramos nosso próprio poder?" (LEWIS, 2016, p.5 - tradução própria), para logo em seguida afirmar que neste trabalho, a artista é a protagonista. A partir do viés do protagonismo, é pertinente retomar o texto de Kate Haug presente no catálogo da exposição *Dirt and Domesticity*, especificamente no tópico *Auto-representação*. Diz Haug:

> A questão da representação das mulheres afro-americanas é de particular interesse para a política negra. A Mammy é posta como traidora, trabalhando na cozinha do homem branco e como castradora. Essa imagem simultaneamente afronta o status do homem afro-americano e, ao mesmo tempo, rebaixa a mulher afro-americana. Duas considerações políticas surgem dessa história: a necessidade de redefinir tanto a presença dos afro-americanos nos Estados Unidos quanto a noção de feminino (HAUG, 1992, p. 50 e 51 - tradução própria).

Em *Kitchen Table Series*, Weems subverte uma série de estereótipos até então presentes nas representações da mulher negra. Além das imagens, as narrativas presentes no conjunto de 14 painéis confirmam tal constatação. Em tais narrativas, acompanhamos o desenvolvimento de um relacionamento amoroso, entre um homem e uma mulher, inicialmente a partir das perspectivas de ambos, desenrolada através de uma voz indireta em terceira pessoa.

Sobre a série, Kate Haug diz ser sobre:

> uma história específica sobre uma mulher afro-americana e seu relacionamento com um homem afro-americano. Suas brigas reiteram situações comuns à experiência íntima de um amplo público. Nesse esquema sutil de narração fictícia, as imagens e o texto subvertem os estereótipos. A peça apresenta a imagem de uma mulher autossuficiente. A ansiedade do homem em relação ao emprego refere-se ao retrato tradicional da Mammy como chefe da família e à opressão econômica do homem negro, mas a narrativa ainda é sobre seu relacionamento e sua dinâmica. (...) Imagens como as de Carrie Mae Weems, que especificamente se movem para fora do discurso dos estereótipos, possibilitam que a identidade negra escape das oposições binárias necessárias ao discurso racista. Uma fissura no saber do colonizado é produzida pela evasão daqueles discursos que fundamentam e mantêm o colonizador (HAUG, 1992, p. 55 - tradução própria).

Arrisco dizer que através da leitura dos painéis, apesar de todos escritos em inglês, percebemos a escolha da artista em adotar uma escrita que ressalta especificidades linguísticas da comunidade negra estadunidense. Em um dos painéis, podemos ler *"But look, **ya** got a good man, man puts up with **mo** a **yo** mess than the law allows. If he loves **ya**, **ya** best take **yo** behind home (...)"*. Podemos aproximar tal escolha ao definido pela filósofa Lélia Gonzalez como pretuguês. A retórica de Lélia é muito mais elaborada do que a que pretendo apontar nessas linhas, no entanto, podemos pensar numa aproximação ao analisar a forma escrita das narrativas elaboradas por Weems, estreitas com a forma oral do inglês praticado pelos grupos afroamericanos, principalmente no que diz respeito a questão de ritmo linguístico. Lélia afirma que:

> aquilo que chamo de "pretuguês" e que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil [...]. O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, e também a ausência de certas consoantes (como o L ou o R, por exemplo), apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo [...] Similaridades ainda mais evidentes são constatáveis se o nosso olhar se volta para as músicas, as danças, os sistemas de crenças etc. Desnecessário dizer o quanto tudo isso é encoberto pelo véu ideológico do branqueamento, é

> recalcado por classificações eurocêntricas do tipo “cultura popular”, “folclore nacional” etc. que minimizam a importância da contribuição negra (GONZALEZ, 2020, p. 128).

É relevante analisar essas duas obras em paralelo, pois percebemos, então, com mais nitidez, que as relações travadas entre a mulher e os espaços de habitação passam por uma pluralidade de contextos e histórias, demonstrando a impossibilidade de buscar uma narrativa universal para tais relações. Enquanto encontramos em Martha Rosler um caminhar através de pautas de certo tipo de feminismo, Carrie Mae Weems vai em outra direção, onde não só cria fissuras nas narrativas hegemônicas sobre a construção do feminino e seu papel social, mas também descontrói estereótipos de raça.

Figura 10 - Carrie Mae Weems, The Kitchen Table Series



Fonte: Catálogo da obra Kitchen Table Series (2016).

Figura 11 - Carrie Mae Weems, The Kitchen Table Series



Fonte: Catálogo da obra Kitchen Table Series (2016).

Nesse caso, é importante também levarmos em consideração questões teóricas dentro da pesquisa em história da arte quando estamos analisando obras de artistas afro-diaspóricos. Para tanto, trago as reflexões do historiador da arte dele jegede[19]. Aponto duas questões, as quais julgo principais, que dele jegede nos apresenta em seu recente artigo *Visual Expressivity in the Art of the Black Diaspora*, a ver: "Is there any such thing as African art history?" e "Who narrates whom into whose history and on whose terms?". Acredito serem de extrema importância para iniciar qualquer reflexão sobre arte africana e afro-diaspórica. Em seu texto, dele jegede nos coloca diante de sua apreensão sobre os modos de narrativas a respeito dessa produção artística e os parâmetros discursivos utilizados, majoritariamente europeus e norte-americanos. O autor diz:

> Pode a história da arte ser global por meio da implantação de modelos acadêmicos que fazem da América do Norte e da Europa Ocidental o único portal canônico? James Elkins fornece uma resposta concisa, mas adequada: "A história da arte como é praticada atualmente é em si mesma um impedimento para pensar sobre as formas mundiais de contar a história da arte." (JEGEDE, 2019, p. 350 – tradução própria).

Atravessando um longo período histórico, dele jegede explicita o impacto da colonização nas artes visuais e a imposição de uma epistemologia ocidental para definir e narrar a arte produzida no continente africano ou diáspora negra com, por exemplo, o uso de binarismos hierárquicos como *arte primitiva* versus *arte moderna*, onde a *arte primitiva* seria aquela *emotiva*, ausente de qualquer paradigma formalista ou estético.

O autor, então, conclui:

> É evidente que o regime sistêmico que valida a história da arte como disciplina é essencialmente Euro-Americano. As modalidades, plataformas, instituições, metodologias e o protocolo que constituem a epistemologia da história da arte baseiam-se em ideais eurocêntricos. Nas últimas duas décadas, ocorreu uma mudança pronunciada em que a amplificação de outras vozes ocupou o centro do palco. A existência de uma massa crítica de acadêmicos, curadores e artistas de origem africana na Europa Ocidental e nos Estados Unidos chamou a atenção para a centralidade da migração na construção de um cânone histórico da arte global, assim como desafiou posturas proprietárias de historicização de textos que estão fora da zona tradicional. Não existe história da arte africana. Em vez disso, uma história da arte diaspórica é baseada em um cânone global, em vez de Euro-Americano, baseado na paridade e inclusão (JEGEDE, 2019, p. 364 – tradução própria).

Ao mesmo tempo, a partir das reflexões da pesquisadora e artista Grada Kilomba abordadas em seu livro Memórias de Plantação afirma que é "urgente tarefa descolonizar

[19] O autor dele jegede, assim como bell hooks, não utiliza letras maiúsculas na escrita de seu nome.

a ordem eurocêntrica do conhecimento" (KILOMBA, 2019). Kilomba continua a discussão argumentando que "qualquer forma de saber que não se enquadre na ordem eurocêntrica de conhecimento tem sido continuamente rejeitada, sob o argumento de não constituir ciência credível". Tal posicionamento dialoga diretamente com o pensamento de dele jegede, uma vez que indica a problemática da hierarquia epistemológica, onde o saber eurocêntrico está acima de qualquer outra forma de narrativa e conhecimento. Cito Grada:

> A epistemologia (...) é a ciência da aquisição de conhecimento e determina que questões merecem ser colocadas (temas), como analisar e explicar um fenômeno (paradigmas) e como conduzir pesquisas para produzir conhecimento (métodos), e nesse sentido define não apenas o que é o conhecimento verdadeiro, mas também em quem acreditar e em quem confiar (KILOMBA, 2019).

Esse pensamento se aplica a qualquer área de conhecimento e produção de saber, incluindo a imposição de narrativas eurocêntricas sobre a história da arte produzida no continente africano ou pela diáspora negra. É importante que as análises historiográficas de uma forma geral, e aqui, no âmbito da arte em particular, não percam de vista tais apontamentos para que não haja uma redução analítica a partir de uma perspectiva única.

3.2 Desfazendo o presente, recriando o passado

Após quase trinta décadas da realização da exposição *Dirt and Domesticity: Constructions of Feminine*, foi realizada no Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR) a exposição *Casa Carioca*, entre os anos de 2020 e 2021. Perceberemos com a análise da exposição, que o tema da casa para além de sua materialidade ainda não foi esgotado, sendo um debate importante tanto no campo das disciplinas sociológicas, antropológicas e arquitetônicas, quanto no meio das práticas artísticas. Reservando as distinções temporais, geográficas dentre outras, encontramos em ambas as exposições reflexões onde é possível traçar semelhanças ao pensar o espaço doméstico como uma espécie de espelho das relações entre nossa sociedade e os modos de habitar. Neste tópico, realizarei a análise de obras de duas artistas que integraram o corpo da exposição *Casa Carioca*: Letícia Parente e Millena Lízia.

Iniciaremos a partir da investigação do desenvolvimento da videoarte no cenário nacional na década de 1970 e 1980, com foco na produção da artista para refletir sobre algumas questões a respeito da história da arte e gênero, utilizando como embasamento

teórico os livros *Elogio ao toque*, de Roberta Barros, *O avesso do imaginário*, de Tania Rivera, *Mulher, casa e cidade*, de Antonio Risério, os textos do catálogo da exposição Mulheres Radicais, além de artigos de pesquisadores da videoarte como os historiadores Christine Mello e Luiz Cláudio da Costa.

Os experimentos em vídeo surgem na primeira metade da década de 1970 no Brasil, em um momento que os artistas problematizavam o objeto de arte dito tradicional, como a pintura e a escultura, e buscavam outras formas e meios de criação. Como aponta o historiador Luiz Cláudio da Costa:

> O vídeo chegou relativamente cedo ao Brasil e seria rapidamente absorvido pelos artistas plásticos interessados em novas experimentações e meios que não os tradicionais, como a pintura e a escultura. Uma primeira geração de artistas de vídeo surge em 1974 no Rio de Janeiro, por ocasião de uma mostra de videoarte - realizada na cidade da Filadélfia, nos Estados Unidos – para a qual alguns cariocas foram convidados (COSTA, 2007, p. 1).

É importante ressaltar o contexto político sob o qual o país estava inserido; um governo militar ditatorial repressor, com perda de liberdade de expressão através movimentos de censuras diversas, políticas e culturais. Segundo a historiadora Christine Mello:

> Num país em conflito, sob a égide de um governo militar, ditatorial e promotor de censura política, surgem novas atitudes diante da produção artística. Tais gestos influenciam de modo decisivo criadores brasileiros com orientações conceituais, que acentuam deslocamentos nos circuitos tradicionais dos meios de comunicação e da arte por meio das performances e dos meios técnicos então vigentes. Nesse contexto, há a introdução da arte postal, bem como do uso de uma profusão de mídias como o super-8, o 16 mm, o 35 mm, a fotografia, os diapositivos/audiovisuais, o xerox, o off-set e o computador. É nesse momento também que encontramos os gestos pioneiros do vídeo no Brasil (MELLO, 2007, p.3).

Artistas como Anna Bella Geiger, Sônia Andrade, Ivens Machado e Letícia Parente fizeram parte da primeira geração de videoarte no Brasil. Abordarei as obras *Preparação I, In* e *Tarefa I* de Letícia Parente, uma vez que reúnem diversos pontos que procurarei refletir neste trabalho: a escolha da artista pelo espaço doméstico para realizar grande parte de sua produção em vídeo, a experiência a partir do próprio corpo, a situação do corpo da mulher em um contexto social e político repressor, a representação do feminino na história da arte e o lugar social da mulher.

Para a pesquisadora Cristiana Tejo:

> poderíamos dizer que Letícia Parente se localiza nesta linhagem: sua obra manifesta seu tempo. Seus vídeos tangenciam o redimensionamento das identidades, a relocação de papéis sociais, a utilização do corpo como suporte discursivo, a escalada do consumismo exacerbado e o chamamento para a exploração de novas mídias, aspectos que caracterizam a arte da segunda metade do século XX. Sobressai-se a compreensão apurada de Letícia do corpo feminino como alvo de reificação num período de extremo questionamento da posição da mulher na sociedade (...) a partir de subversões e paródias de situações cotidianas em ambientes domésticos, concomitantemente simples e de alta potência imagética (TEJO, 2007, p.72).

Diversos trabalhos de Letícia Parente têm como cenário a casa da artista, onde realizava ações como costurar, passar roupa, se maquiar. Além da escolha pelo espaço da casa, podemos destacar a constante manifestação do corpo e da subjetividade nas obras analisadas. A maneira como nossos corpos se relacionam com o espaço ou se integram a ele. Como ressalta o historiador Luiz Cláudio da Costa "historicamente, as performances de Letícia Parente não existiram senão para a câmera". Recentemente, a obra de Parente foi exibida na exposição *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. A exposição foi estruturada em temas e *Preparação I* e *Tarefa I* situaram-se na sessão Autorretrato.

Quando pensamos em narrativas de si, autobiografias ou autorretratos, o espaço do corpo surge como algo incontornável. As experiências passam pelo corpo, consequentemente, a construção da subjetividade é indissociável dele. Se considerarmos a casa como uma extensão do corpo percebemos dentro dessa dinâmica como esse espaço é de grande influência. Como aponta a pesquisadora Tania Rivera a arte contemporânea hoje "é marcada por um verdadeiro *retorno do sujeito*" (RIVERA, 2014, p.20), com estratégias de "emprestar seu corpo à obra" ou "fazer do corpo uma obra". Ainda sobre o tema, a artista e pesquisadora Roberta Barros diz:

> quando, a partir da década de 1970, o movimento feminista transbordou para o mundo da arte, as mulheres começaram a usar seus próprios rostos e corpos em performances, filmes, vídeos e trabalhos fotográficos em lugar de apenas serem usadas como modelos ou suportes em obras de artistas homens. As novas mídias (...) apresentaram-se como um valioso instrumento nessas elaborações (BARROS, 2016, p. 15).

Em 1975, a artista (e pesquisadora, química, professora) Letícia Parente realizou uma videoperformance de aproximadamente quatro minutos intitulada *Preparação I*. Como dito anteriormente, Parente fez parte da primeira geração de artistas de videoarte

do país, que surgiu em meados da década de 1970 no Rio de Janeiro estimulados pelo equipamento portapack trazido dos Estados Unidos por Jom Tob Azulay e pelas investidas institucionais de espaços como o MAM-RJ para o desdobramento de práticas chamadas experimentais.

O ato de preparar pode estar vinculado a um número diverso de atividades: cozinhar (preparar o almoço), prevenir (preparar-se para a chuva), educar ou capacitar (preparar-se para uma prova), vestir ou enfeitar (preparo para uma festa), entre tantas outras. A obra em questão inicia-se com a artista de frente para um espelho seguindo, a princípio, um ritual costumeiro e banal, penteando e arrumando os cabelos; preparando-se para encontrar amigos, quem sabe. A câmera está posicionada atrás do seu corpo, com o foco direcionado para o reflexo do pequeno espelho do banheiro, acompanhando atentamente cada gesto. Ao fundo, um ruído familiar que lembra um aspirador de pó reforça a ideia de que se trata de um espaço doméstico.

O que acontece em seguida produz um certo estranhamento e levanta uma série de questões. Parente pega em suas mãos um rolo de algum tipo de fita adesiva, ou esparadrapo, desenrola um pedaço, leva até a boca medindo sua extensão e prossegue colando em cima de seus lábios, que desaparecem. A imagem se aproxima, e vemos a artista desenhando com um batom o contorno de uma nova boca, fechada, imaginária, silenciosa, estática. A câmera se aproxima ainda mais ao ponto de deixar no quadro apenas o rosto da artista, seus olhos concentrados, o corte irregular da fita e o desenho finalizado.

O procedimento segue agora para os olhos. O plano do quadro volta a ficar mais amplo. A artista corta outro pedaço da fita e cobre o olho direito. Com um lápis de maquiagem, desenha um olho largo, aberto, por cima do olho fechado, com pálpebras lacradas. O olho esquerdo é um desenho cego; parece ainda mais arregalado que o direito, como se estivesse sempre em susto ou nunca houvesse experimentado a tranquilidade no sono. É interessante perceber o movimento do duplo na imagem. O corpo da artista está duplicado pelo espelho, ao mesmo tempo em que ela parece criar um duplo de seus olhos e sua boca. Letícia, então, passa as mãos no rosto, ajeita o cabelo, a blusa, e sai pela porta, fechando-a. Último take do vídeo, a porta fechada.

Olhos que não veem, boca que não fala, não questiona, tudo aceita, calada. O que representa uma mulher com olhos e bocas tampados, lacrados? A preparação era para estar em casa e seguir os padrões estabelecidos pela sociedade patriarcal sobre o papel da mulher? Corpos domésticos, dóceis, controlados. Olhos vendados, acrílicos, boca silenciada, conformativa. Ou a preparação era para ir às ruas, em um momento de

repressão ainda mais extrema, diante de um regime ditatorial? Por quais lugares a mulher de olhos e boca figurativos estava se preparando para transitar?

Cito Cristiana Tejo:

> Em Preparação I, o ato banal de se embelezar para sair transforma-se no vestir de uma máscara. O deslizar do batom não evidencia os traços labiais da artista, mas por ser aplicado sobre um esparadrapo vira um desenho dos lábios, uma representação por cima da parte verdadeira. O delineador desenha olhos nos esparadrapos. A maquiagem assume um caráter de mascaramento. O que supostamente seria feito para ressaltar a beleza feminina apresenta-se como falseamento, enganação (TEJO, 2007, p.73).

No mesmo ano que Parente realizou *Preparações I,* a artista norte-americana Martha Rosler desenvolveu o trabalho abordado anteriormente, *Semiotics of the Kitchen*. No entanto, não devemos esquecer que as duas artistas viviam em contextos muito distintos na época de produção dos trabalhos citados. O Brasil estava sob um violento regime repressivo ditatorial enquanto nos Estados Unidos o movimento feminista organizado ganhava cada vez mais força. Como ressaltam as pesquisadoras Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, no catálogo da exposição da Pinacoteca de São Paulo, intitulada “Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985”:

> Com exceção do México – onde um movimento de arte feminista comparável aos movimentos da Europa e dos Estados Unidos surgiu no final dos anos 1970 e continua até hoje -, nenhum outro país da região teve um movimento de arte feminista organizado durante os anos compreendidos na mostra (FAJARDO-HILL; GIUNTA, 2018, p.18).

Figura 12 - Letícia Parente, Preparação I



Fonte: Coleção privada; Galeria Jaqueline Martins.

Entretanto, podemos traçar vários paralelos entre o trabalho de Parente e Roesler, que evidenciam pautas comuns entre as artistas, principalmente no uso de linguagens experimentais para a realização das obras e a centralidade do corpo da mulher, não mais como objeto passivo de representação, mas como sujeito ativo e político.

Cito Andrea Giunta:

> Nos anos 1960, artistas começaram a produzir novas representações do corpo. Emergia, assim, uma virada iconográfica radical das tradições estabelecidas. O corpo escondido e fixo, acometido por estereótipos, ou até mesmo por tabus ligados a estruturas patriarcais do modernismo heterossexual e normativo, passou a ser questionado e investigado de modo intenso. Um corpo redescoberto veio à tona no campo das

> representações artísticas, tanto na América Latina quanto internacionalmente (GIUNTA, 2018, p.29).

A historiadora e curadora ainda nos lembra como o autorretrato e o retrato foram relevantes no processo de elucidar "questões, subjetividades e paradoxos formulados por sujeitos femininos que se ergueram contra representações do rosto feminino prevalentes ao longo da história da arte".

Em 1975, mesmo ano de realização de *Preparação I*, a artista desenvolve a videoperformance *In*, onde a vemos entrar em um armário vazio e pendurar no cabide seu próprio corpo, a partir da camisa que está vestindo, fechando as portas logo em seguida, num movimento de guardar (ou esconder) o corpo como uma roupa, um objeto. O trabalho nos faz lembrar de outro vídeo realizado por Letícia, perdida em seu formato original completo, restando apenas algumas imagens, intitulada *Eu, armário de mim*. A artista como uma espécie de arquivista, separa objetos por categorias e preenche o armário de sapatos, frutas, jornais, exames médicos, cadeiras, roupas brancas, roupas pretas, uma categoria por vez. Termina por colocar todos os filhos no armário. Em áudio repete: *Eu, armário de mim; conta de mim o que contém; eu, armário de mim, armário.* Coloca em tensão os limites entre o espaço do corpo e o espaço da casa, dos móveis. O corpo contém e guarda a si mesmo e outra infinidade de coisas. O mesmo corpo que se coloca como objeto a ser guardado pelo armário.

Figura 13 - Letícia Parente, In



Fonte: Coleção privada; Galeria Jaqueline Martins.

Em 1982, após ter participado de diversas exposições importantes como a 16ª Bienal de São Paulo (1981), Parente realiza *Tarefa I*, um curto (aproximadamente dois minutos) e contundente vídeo, que inicia como tantos outros trabalhos de audiovisual desenvolvidos pela artista: uma folha de papel com o nome da obra, artista, produção e câmera, escrito a mão. Nesse, percebemos os dedos de alguém na margem direita da tela, segurando o cartaz – o que parece evocar o caráter experimental do que estamos prestes a assistir. Cito Luiz Cláudio da Costa:

> aos gestos e atitudes de Letícia, correspondem gestos e atitudes da câmera que a vê. Enquanto Letícia faz suas ações, a câmera a enquadra consciente de si, mas como num filme caseiro e despretensioso. Não é mais o enquandramento o que importa, mas aquele registro, com todas as imperfeições, ausência de foco ou precisão. É a sede do registro, paradoxalmente, o que afeta a câmera e desfaz o propósito de representar aquilo que ela visa. O interesse da câmera é antes constituir a imagem que seja uma marca do evento, seu sentido como cicatriz e não uma significação (COSTA, 2007, p.5).

Diferente dos vídeos *Preparação I* e *In*, ambos de 1975, *Tarefa I* aparenta ser produzido com outro equipamento de vídeo, uma vez que enquanto os dois primeiros trabalhos têm imagens em preto e branco, o último apresenta imagens em cor.

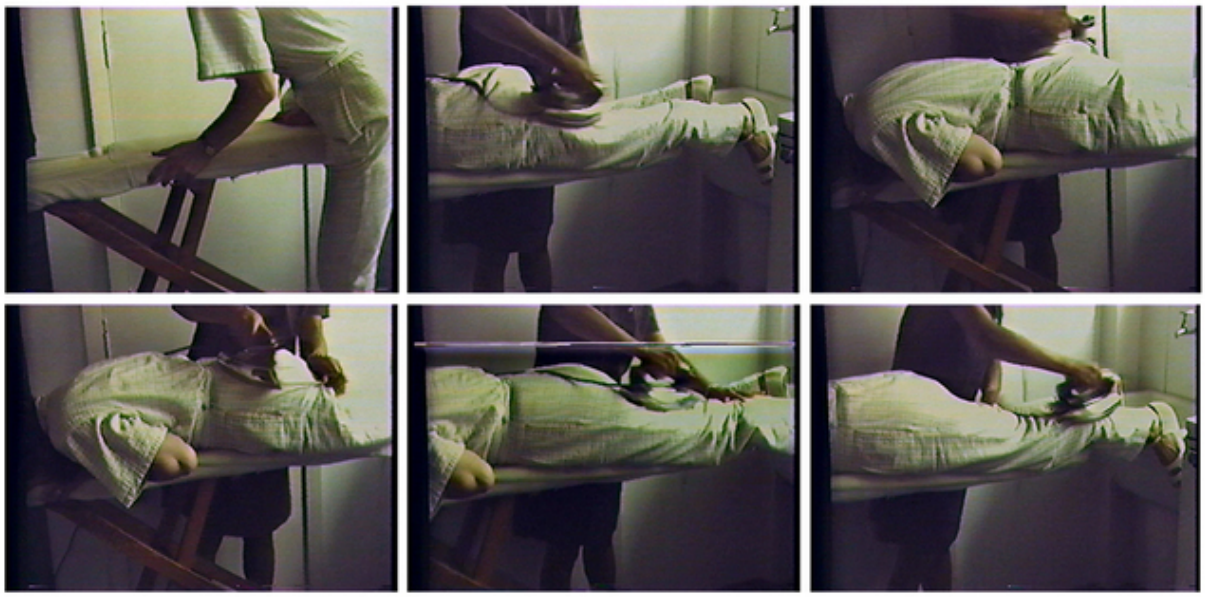
Vemos uma mulher (no caso, a própria artista) chegar e se deitar em uma tábua de passar roupas. O olho da câmera está na altura do seu quadril e segue o tronco dobrar e apoiar-se com cuidado na mesa, para em seguida acomodar as pernas, ocupando toda a extensão do aparato doméstico. Está vestida com um conjunto de calça e camisa de tons claros e sapatos alinhados com cor semelhante. Logo, entra uma segunda mulher, munida de um ferro de passar roupas nas mãos, iniciando o procedimento com agilidade e destreza.

O que poderia configurar uma simples tarefa doméstica, ganha outros sentidos. Recordo-me da superstição de minha mãe e avó, quando alertavam que não deveríamos costurar a roupa vestindo-a, pois atraía má sorte; associação ao costume de costurar roupas diretamente no corpo dos mortos. Ver a cena da ação de passar roupa por cima do corpo vestido é no mínimo incômoda. Mulher e objeto se mesclam. Mais uma vez uma operação que aponta criticamente a representação objetificada dos corpos femininos e o papel social secundário atribuído à mulher.

Mas outro elemento chama a nossa atenção. A mulher deitada com cor de pele branca tem a roupa e o corpo desamarrotados por uma mulher com cor de pele negra, vestida com o que aparenta ser um uniforme. No vídeo de Parente, está presente a figura da empregada doméstica, habitual nas famílias de classe média e alta brasileiras. O fato

traz outra camada de discussão. Sabemos que a história do feminismo deixou de lado muitas vezes pautas sobre as questões raciais. Lutava-se por igualdade de direitos tendo em vista um ideal essencialista e universalista de mulher. *Tarefa I* de Letícia Parente nos faz refletir sobre a questão da relação entre gênero e domesticidade, sem esquecer do componente racial tão profundamente imbricado no tema.

Figura 14 - Letícia Parente, Tarefa I



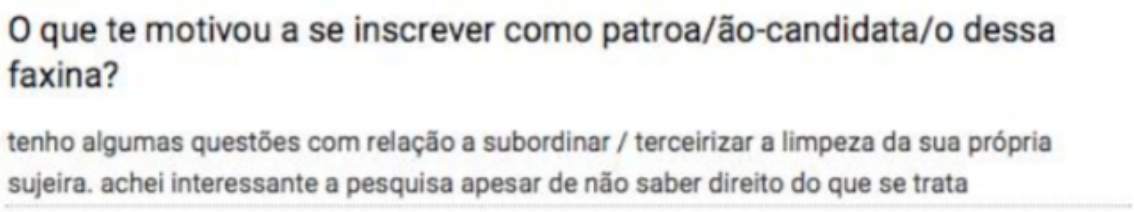
Fonte: Coleção privada; Galeria Jaqueline Martins.

A partir dessa perspectiva, trago o trabalho de outra artista, também presente na exposição Casa Carioca: Millena Lízia.

No período de um ano, entre agosto de 2016 e julho de 2017, a artista carioca Millena Lízia realizou uma série de ações intitulada *Faço Faxina*. A proposta inusitada fez parte da pesquisa estético-acadêmica da artista, durante a realização do curso de mestrado na Universidade Federal Fluminense (UFF). Millena divulgou a ação principalmente nas redes sociais, com um cartaz explicativo da proposta e o link para o preenchimento de um formulário pelos interessados em contratar o serviço. No formulário, além de questões simples como nome e endereço completo, o contratante deveria responder se era religioso e qual religião praticava, se possuía boa aparência, se tinha o contato de alguma empregada doméstica que pudesse passar referências suas, qual

era a relação dos moradores com os cuidados da casa e as tarefas domésticas, entre outras[20].

Figura 15 - Millena Lízia, Faço Faxina



Fonte: LÍZIA (2018). Disponível em: https://bit.ly/2Zi2kLe.

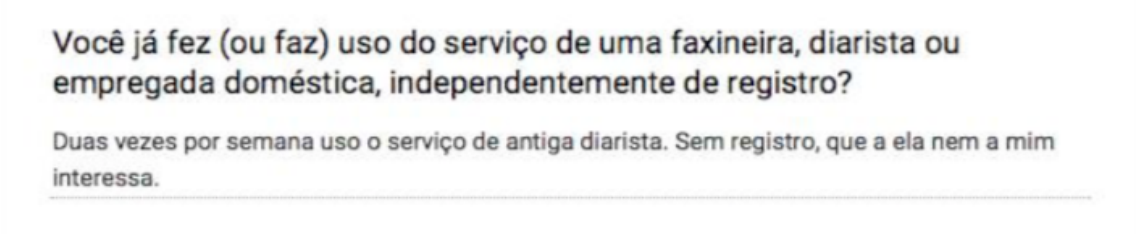
A proposta de Millena problematiza inúmeros pontos, não só os que tangem a história da arte e seus espaços de manutenção de privilégios e perspectivas ocidentalizadas, mas construções históricas, políticas e sociais, envolvendo raça, gênero e classe. Segundo Millena, sua intenção era tensionar "as narrativas estereotipantes ligadas ao trabalho que caem sobre todos os corpos negros femininos, sobre meu próprio corpo", com os corpos de quem "contratam o serviço das trabalhadoras domésticas – que tantas vezes, nesse país escravocrata, nem como trabalhadoras são reconhecidas".

Sobre a questão do trabalho doméstico, a historiadora feminista Silvia Federici ressalta a importância de "reconhecer que (...) não estamos tratando de um trabalho como os outros, mas, sim, da manipulação mais disseminada e da violência mais sutil que o capitalismo já perpetuou contra qualquer setor da classe trabalhadora". A autora continua:

> A diferença em relação ao trabalho doméstico reside no fato de que ele não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina. O trabalho doméstico foi transformado em um atributo natural em vez de ser reconhecido como trabalho, porque foi destinado a não ser remunerado (FEDERICI, 2019, p.42).

[20] O presente texto é entremeado por algumas respostas dos contratantes ao questionário de Millena Lízia.

Figura 16 - Millena Lízia, Faço Faxina

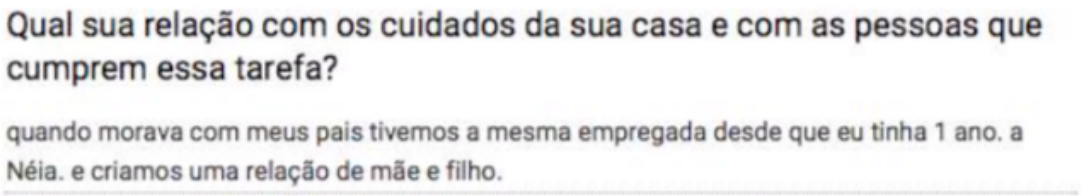


Fonte: LÍZIA (2018). Disponível em: https://bit.ly/2Zi2kLe.

A artista nos conta sobre o começo de sua pesquisa, quando teve uma conversa com sua avó Júlia, trabalhadora doméstica desde jovem:

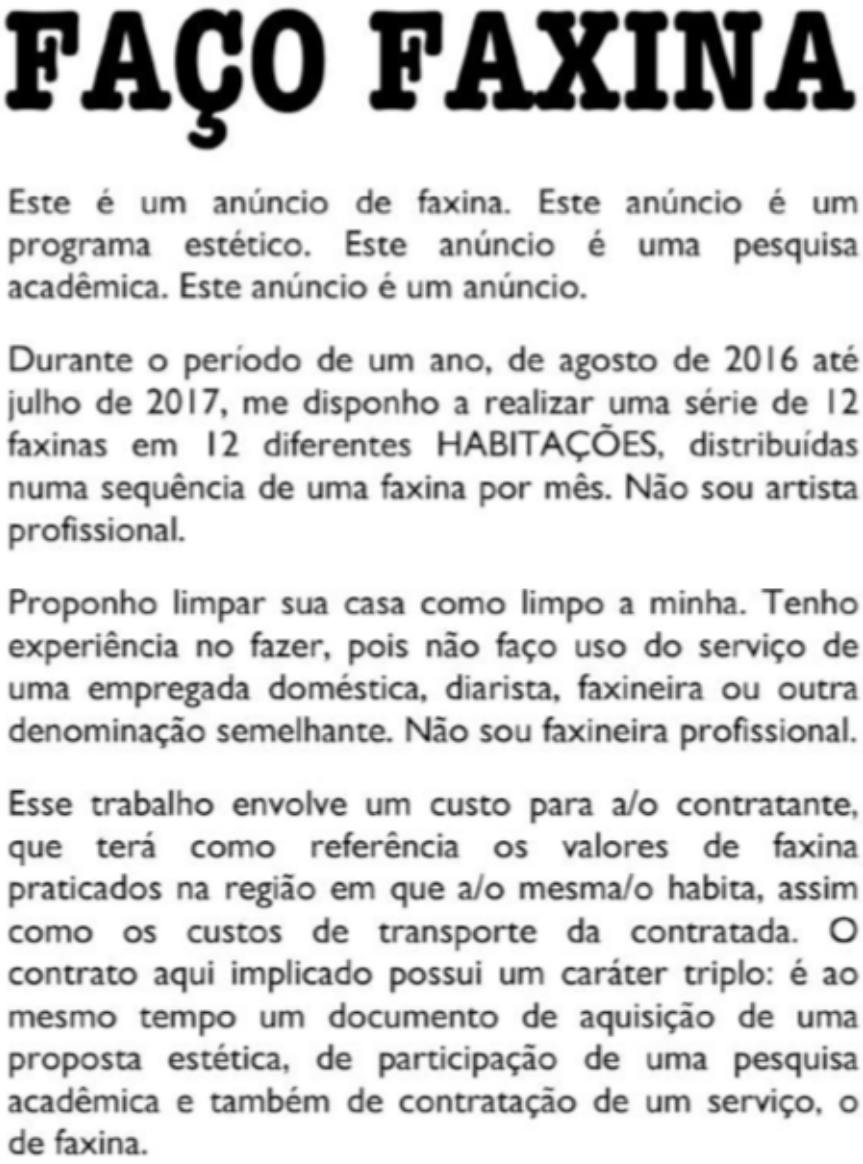
> (...) dia desses quando disse pra ela que tava fazendo faxinas ela me questionou *"Pra quê??"*, e de forma invocada. E acho que nunca consegui responder essa questão com firmeza, nem pra mim. Esse território é titubeante, cheio de armadilhas, de feridas e não me senti à vontade de ser a pessoa a incitar essa conversa com minha avó; se ela quisesse dividir comigo suas experiências eu estaria lá pra ouvir, mas entendi que eu não tinha o direito de tomar essa iniciativa. Num segundo momento eu imaginei que eu pudesse tocar uma conversa com amigas que são filhas e/ou netas de mulheres que foram trabalhadoras domésticas e eu cheguei a lançar isso como uma proposição. Obtive uma única resposta, e de quem era filha: *"Não me sinto à vontade de fazer essa conversa não."* Diante disso ninguém respondeu mais nada e nem eu me articulei mais nesse sentido, embora as conversas ocorram aqui e ali sobre esse tema (...) (LÍZIA, 2018, p. 235).

Figura 17 - Millena Lízia, Faço Faxina



Fonte: LÍZIA (2018). Disponível em: https://bit.ly/2Zi2kLe.

Figura 18 - Millena Lízia, Faço Faxina



FAÇO FAXINA

Este é um anúncio de faxina. Este anúncio é um programa estético. Este anúncio é uma pesquisa acadêmica. Este anúncio é um anúncio.

Durante o período de um ano, de agosto de 2016 até julho de 2017, me disponho a realizar uma série de 12 faxinas em 12 diferentes HABITAÇÕES, distribuídas numa sequência de uma faxina por mês. Não sou artista profissional.

Proponho limpar sua casa como limpo a minha. Tenho experiência no fazer, pois não faço uso do serviço de uma empregada doméstica, diarista, faxineira ou outra denominação semelhante. Não sou faxineira profissional.

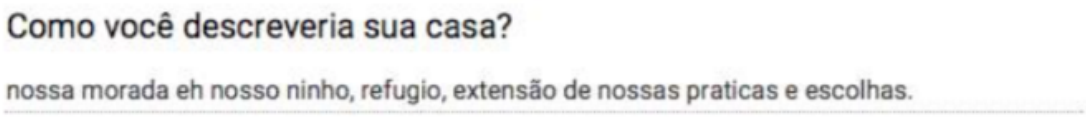
Esse trabalho envolve um custo para a/o contratante, que terá como referência os valores de faxina praticados na região em que a/o mesma/o habita, assim como os custos de transporte da contratada. O contrato aqui implicado possui um caráter triplo: é ao mesmo tempo um documento de aquisição de uma proposta estética, de participação de uma pesquisa acadêmica e também de contratação de um serviço, o de faxina.

Fonte: LÍZIA (2018). Disponível em: https://bit.ly/2Zi2kLe.

Quando refletimos sobre o trabalho doméstico em nosso país hoje, a lida com a sujeira, com a organização e arrumação do espaço da casa, preparo dos alimentos etc., constatamos a sobrevivência das sombras do modelo colonial, escravocrata e patriarcal.

À grande maioria das mulheres ainda cabe executar as tarefas domésticas, exercendo ou não outras atividades profissionais. No entanto, um componente essencial é destacado e investigado em profundidade pelo trabalho de Millena Lízia: a questão racial e a ligação com o trabalho doméstico.

Figura 19 - Millena Lízia, Faço Faxina



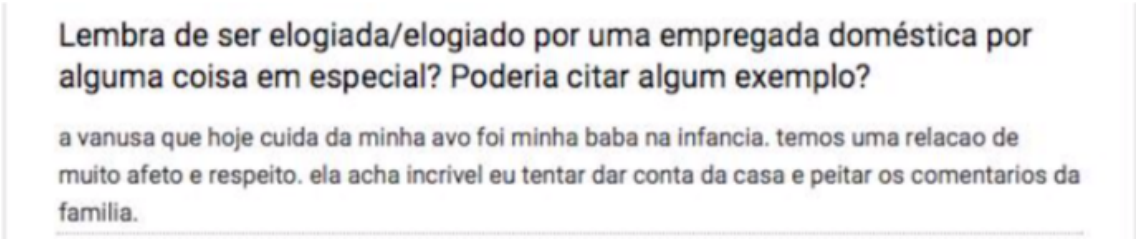
Fonte: LÍZIA (2018). Disponível em: https://bit.ly/2Zi2kLe.

No catálogo da exposição *Casa Carioca* essa relação é explicitada a partir do tópico *Domésticas e negritude*, que assinala:

> O trabalho doméstico é majoritariamente negro e feminino porque é desvalorizado, ou é desvalorizado porque é majoritariamente negro e feminino? A repetição de padrões de exclusão e desvalorização de mulheres tem origem na transposição da subalternidade do trabalho dos escravizados para o trabalho doméstico. No Brasil, a maioria de mulheres negras no exercício dos ofícios domésticos concentra duas distorções sociais, a racial e a de gênero. Negritude e mulheridade são comumente associadas a desvalorização, subordinação e falta de valor intelectual (CAMPOS; BERTH, 2020, p.48).

Podemos perceber que as formas de opressão social sofridas por mulheres são múltiplas, e variam de acordo com diversos fatores, sendo a questão racial o mais proeminente em nosso país.

Figura 20 - Millena Lízia, Faço Faxina



Fonte: LÍZIA (2018). Disponível em: https://bit.ly/2Zi2kLe.

Sobre a permanência de construções coloniais na atualidade, a pesquisadora Luciana Ballestrin ressalta, em seu artigo *América Latina e o giro decolonial:*

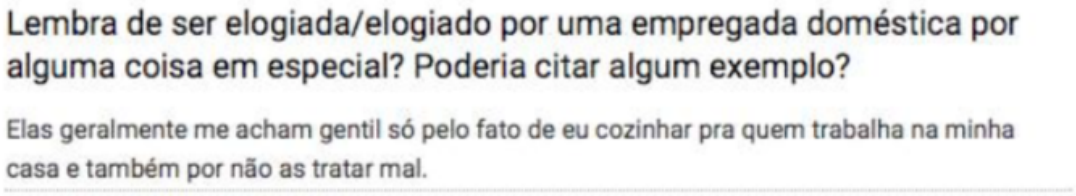
> A colonialidade do poder é um conceito desenvolvido originalmente por Aníbal Quijano, em 1989, e amplamente utilizado pelo grupo (Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C)). Ele exprime uma constatação simples, isto é, de que as relações de colonialidade nas

> esferas econômica e política não findaram com a destruição do colonialismo (BALLESTRIN, 2013, p.11).

Millena Lízia fala sobre seu trabalho como "apenas de um dispositivo de encontro que se faz ao levantar questões que se inscrevem no comum, no cotidiano", a partir de uma abordagem anticolonial e ressalta que "não é que eu queira mudar as relações e o mundo com a minha proposição estética, mas foi ela que me mudou". A artista conclui que:

> Na verdade, é preciso dizer que o Faço Faxina surge justamente por meio de uma pergunta: quando eu efetivamente iria me dispor como a trabalhadora doméstica, aquela que cuida da sua casa, essa personagem chave para pensarmos as dinâmicas de permanência das relações coloniais na atualidade?

Figura 21 - Millena Lízia, Faço Faxina



Fonte: LÍZIA (2018). Disponível em: https://bit.ly/2Zi2kLe.

Interessante pensar na fala da artista sobre o trabalho como um dispositivo de encontro que levanta questões que se inscrevem no comum. Que comum é esse que partilhamos na contemporaneidade? Quais questões podemos levantar sobre tal ação artística, que extrapola o espaço do ateliê e adentra o espaço da casa, que é também experiência, com uma proposição que borra as fronteiras entre arte e vida?

4 TERRITÓRIO-EXPERIÊNCIA

É incontornável pensar em Walter Benjamin ao iniciar esse tópico no que concerne, especificamente, o segundo termo do título: experiência. Podemos afirmar que tal tema é um dos mais importantes quando pensamos a obra benjaminiana. Para Walter Benjamin, a transmissão de uma experiência, de uma narrativa que pudesse fazer sentido para os ouvintes ou leitores de diversas gerações de forma a possibilitar uma compreensão do mundo, estava em sério risco com os avanços tecnológicos, o surgimento e desenvolvimento da classe burguesa, o distanciamento das gerações pela velocidade em que a vida se transformava a cada dia, pela mudez aterradora das grandes guerras. Era tão profunda sua preocupação que entre os anos de 1927 e 1932, Benjamin apresentou diversos programas de rádio em Berlim e Frankfurt sobre livros, arte, cultura, política, memória e, claro, experiência, destinados ao público infantil, uma vez que via como relevante falar sobre temas fundamentais à vida com tal grupo que não está apartado das dinâmicas sociais e suas contradições.

Outro ponto importante a ser observado nesse tópico, é a noção de tempo; do tempo de habitar; do tempo necessário para que uma experiência seja vivida. Para tal empreitada, os estudos do arquiteto Juhani Pallasmaa são fundamentais. Para Pallasmaa:

> Além de criar a experiência do espaço distinto e único, a tarefa fundamental da arquitetura é preservar e concretizar um sentido de continuidade cultural e salvaguardar nossa experiência do passado ou, mais precisamente, preservar nossa experiência da continuidade da cultura e da vida. Ainda outra tarefa crucial da arte de construir é defender o silêncio e a lentidão natural de nosso mundo da experiência. A arquitetura possui a capacidade de reestruturar e alterar nossa experiência temporal; pode diminuir, deter, acelerar ou inverter o fluxo do tempo experiencial. (PALLASMAA, 2020, p. 117)

A partir da percepção do território-casa como um território possível de construção de experiências, iremos abordar o tema, inicialmente, com a história particular sobre uma casa e suas moradoras em um bairro periférico da cidade de Maceió e as imagens dessa história, para em seguida, nos debruçarmos na obra da artista Brígida Baltar, onde investigaremos sua produção dentro dos espaços da casa aprofundando a noção de experiência que perpassa o desenvolvimento dos processos da artista.

4.1 Como construir uma casa

Talvez fosse preciso aprender sobre morar
com aqueles que frequentam a madrugada
ou o mar
e conhecem essas horas imprecisas
nem noite nem manhã
Ana Maria Martins

como se casa fosse
a casa, como se casa fosse
fóssil, casca, espaço físsil,
momento preciso, decisão
de cisão do mundo, mas
fora, comendo números

Eduardo Jorge

O ato de habitar é o modo básico de alguém se relacionar com o mundo.
Juhani Pallasmaa

Continuando as investigações sobre a casa e os modos de habitar, compartilho um caso singular sobre uma residência familiar no estado de Alagoas, a partir da coleta e reunião de imagens e textos de arquivos jornalísticos sobre tal história, ocorrida no ano de 2019, com a intenção de expandir as reflexões sobre a ideia de habitação, a relação entre arquitetura e construção de subjetividade e o que nos dizem as imagens.

Nove de julho de dois mil e dezenove, leio: irmãs escavam com colher de pedreiro durante quase dez anos ao redor da casa em que moravam. A tela do computador com o jornal aberto traz o texto e uma fotografia, lado a lado, narrando tal episódio singular e surpreendente, para não dizer impensável (ou inimaginável). De imediato surgem interrogações sobre as possíveis intenções de tais senhoras. Busco por vestígios no texto do jornal e o verbo escavar é o que emerge com mais frequência. A palavra ilha e seu adjetivo ilhada surgem, também, na superfície.

Deslizo a barra lateral e me detenho na imagem, tomando tempo para analisá-la em seus mínimos detalhes. Diante da imagem[21], aguardo sua voz. A imagem e o habitar demandam tempo. O que vejo, ou, o que escuto é uma pequena casa de alvenaria de um pavimento, com a tintura das paredes exteriores gastas, tijolos aparentes, uma estreita porta de entrada para o espaço interior e um telhado em formato triangular (a forma geométrica da rigidez e estabilidade) rodeada por uma espécie de fosso profundo, que

[21] Em referência ao livro homônimo do filósofo Georges Didi-Huberman.

deixa os alicerces da residência a mostra e segue em exata profundidade até os muros que ladeiam o terreno. Uma pequena cadeira branca, de formato familiar, parece apoiar a tubulação que sai de uma das laterais da habitação e nos fornece uma pista da dimensão do espaço escavado pelas duas idosas, diariamente.

A imagem fascina, perturba, pelo conteúdo inexplicável, parece não ter precedentes análogos. A atividade cotidiana realizada pelas mulheres, moradoras da pequena casa na capital alagoana, no bairro Benedito Bentes, apresenta um rigor técnico que distancia o que lemos na imagem do que lemos no texto do jornal; é difícil acreditar que duas idosas pudessem realizar a escavação do terreno em sua completude, todos os dias, a começar o ofício às três horas da madrugada, durante mais de oito anos, deixando a própria casa ilhada e utilizando como instrumentos de trabalho apenas uma pequena colher, baldes e sacos para retirar o barro do local e lançar em destino vizinho.

Figura 22 - Casa de Maceió, bairro Benedito Bentes



Fonte: Google Street View.

Periódicos de diferentes regiões do país destacaram o caso com diversas chamadas: “Idosas passam oito anos escavando e criam cratera”. “Irmãs deixam casa ilhada após escavarem terreno por oito anos”. “Senhoras que fazem escavação da própria casa são resgatadas”. “O que pode ter levado idosas a cavar a mão um quintal durante oito anos?”.

Sem encontrar respostas convincentes para tal feita, levo a frente duas possibilidades como base da minha investigação: estar diante de uma tentativa de isolamento através da construção de uma casa-ilha ou de uma alguma espécie de *sítio arqueológico doméstico*. As inquietudes são muitas: por um lado, por que recorrer a uma fórmula arquitetônica medieval de proteção para se afastar ou se isolar do resto da cidade? Por que não as famigeradas cercas elétricas, os arames farpados, muros altos e reforçados, os sistemas de vigilância domiciliar? Era, de fato, uma tentativa de distanciamento e proteção? Por outro, considerando ser um ímpeto arqueológico e observando a exímia planicidade do terreno escavado a mão apontando, à primeira vista, para um trabalho finalizado pergunto-me o que, afinal, buscavam ao escavar? Algo havia sido encontrado?

Devo ressaltar que de acordo com a narrativa jornalística, a escavação parece ter sido interrompida por agentes externos e não pelo desejo das irmãs.

Como sabemos, muito já foi dito sobre o espaço da casa. Inúmeras áreas de conhecimento como antropologia, sociologia, arquitetura, literatura, artes, dentre outras, se debruçaram e ainda se debruçam sobre esse lugar para pensar desde sua relação com corpo, o desenvolvimento das cidades e do espaço urbano até perspectivas de gênero, tornando o debate profícuo e complexo.

Reflexões sobre o antropomorfismo em arquitetura, por exemplo, que encontramos nos tratados vitruvianos, fascinam ao abordar as colunas dos templos gregos a partir da analogia entre o edifício e o corpo humano, com "*symmetria* e *proportio* símiles às que convêm aos corpos másculo e feminil, 'de modo que fossem aptas a portar o peso e tivessem no aspecto uma reconhecida beleza' (...)" (D'AGOSTINO, 2016, p.19).

Para o arquiteto chinês Wang Shu, "qualquer tipo de arquitetura, independentemente de sua função, é uma casa. (...) Casas são simples. Elas sempre mantêm uma relação interessante com a verdadeira existência, com a vida." (PALLASMAA, 2017, p.7). Sob a perspectiva da arquitetura talvez seja possível dizer que casas são simples. Mas será que são?

A casa está no cerne das relações humanas e sua constituição ultrapassa os limites materiais, os limites da construção. Levamos a casa, ou alguma casa sempre conosco e arrisco pensar que grande parte de nossas memórias e de nossa imaginação moram por lá. O autor Gaston Bachelard (1988), em sua pesquisa sobre as imagens e os espaços da intimidade, toma a casa como instrumento da alma humana e afirma que as imagens da casa seguem dois sentidos, afirmando que tanto estão em nós, como estamos nelas,

refletindo, em seguida, que "não apenas as nossas lembranças, mas também os nossos esquecimentos estão aí alojados". Para Bachelard (1988, s/p):

> se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. Voltamos a eles durante toda vida em nossos devaneios.

Posiciono o olhar de volta para a pequena casa alagoana, cercada por um vão largo e profundo, chão de barro vermelho batido, e a forma de ilha ou quase-ilha surge. Uma ilha cercada pelo resto do bairro, pelo resto da cidade de Maceió e seus habitantes. Uma ilha terrestre. Então me afasto, sobrevoo o espaço distanciando-me lentamente, observando o desenho das ruas, a formação das quadras, o achatamento dos declives. Por que ilhar, ou, por que isolar uma casa?

A arquiteta e pesquisadora Lúcia Leitão, no artigo intitulado *A cidade de Simmel, a cidade dos homens* discorre sobre a relação entre cidade e psiquismo, intuída pelo sociólogo alemão Georg Simmel no início do século XX, para pensar a cidade em sua dimensão subjetiva, isto é, como um produto e como medida da experiência humana, levando em conta a dimensão subjetiva do ambiente construído. A partir disso, ela desenvolve a associação entre a noção de *(des)enraizamento* trazida pelo texto de Simmel e o conceito freudiano de *desamparo*. De acordo com Leitão:

> Em termos psíquicos, a cidade de Simmel é, pois, um ambiente socioespacial onde o sujeito parece não se reconhecer, onde o sentimento de origem, de pertencimento, se esvai desorganizando o indivíduo, tanto e em tal medida que "ninguém se sente tão só e abandonado como na multidão da grande cidade". Nesse ambiente de desamparo, cada um vive sua própria experiência de exílio (...) que não se refere a um tempo (...), mas sim, a um espaço – talvez a uma circunstância – para sempre perdido. Um exílio do qual não há volta. Um espaço para o qual não é possível o retorno (LEITÃO, 2011, p. 465).

Como nos apropriamos da cidade, como nos apropriamos do lugar onde moramos para criar formas possíveis de habitar que permitam um sentimento de acolhimento, de reconhecimento mútuo, amparo e enraizamento tão caro à experiência humana, à nossa sobrevivência física, psíquica e emocional? Em seguida, Leitão levanta a indagação: "como compreender a ideia de que para viver a cidade é preciso criar um órgão protetor?". Seria o fosso, a cratera, criados e ampliados cotidianamente pelas irmãs esse tal órgão protetor que as possibilitava habitar o presente?

Figura 23 - Casa de Maceió, bairro Benedito Bentes



Fonte: Jornal Gazeta WEB, 2019.

Retomo a segunda possibilidade levantada para desenvolver a premissa de estar diante da imagem de um sítio arqueológico doméstico. O que buscavam ao escavar? Algo havia sido encontrado? Procuro imagens de sítios arqueológicos em busca de algum parentesco de formas, de referências visuais que indiquem leituras possíveis das imagens da casa da Rua Dezesseis, no bairro Benedito Bentes, na cidade de Maceió. O tipo de escavação realizada pelas duas mulheres surpreende, pois parece um trabalho realizado por máquinas. Por um momento, temos a impressão de que a casa parece estar solta, flutuando. O local da busca segue por todo o quintal e as hipóteses são várias.

Como se a casa fosse o próprio objeto arqueológico; escavação onde nada aparece, o objeto fóssil é a própria casa. Ou melhor, sua estrutura mais basal, sua fundação, sua última camada de conexão mais próxima da crosta terrestre, da superfície da litosfera. Onde a casa toca o mundo, entra em contato com o planeta. Achar a fundação da casa ou o fundamento da casa? Procurar camadas mais profundas, substratos mais firmes? Uma arqueologia do contato? Descobrir o sentido da casa ou o vínculo da casa com a terra.

Figura 24 - Casa de Maceió, bairro Benedito Bentes



Fonte: Jornal 7Segundos, 2021.

Ou escavação como um final em si mesmo. Como ato que se justifica através do próprio ato de escavar, de buscar. A busca da busca. O mais elementar. E o uso de uma pequena colher, pois ela alcança todos os cantos. Levantamos muros antes da casa construída. Cercamos a casa, mesmo antes dela existir. E então, o fosso. Ou casa totem? Como elevar uma casa? Como construir um altar para a própria casa? Elevar rebaixando o redor, o exterior. Casa-objeto de culto sagrado. E na ação de escavar uma tentativa de encontrar na própria busca um sentido de vida ou uma tentativa de minimizar o (des)enraizamento e o desamparo estrutural vivido muitas vezes dentro e fora de casa? Somente proposições.

Habitamos. Espaços, pensamentos, memórias, lugares, paisagens, tempos. Como habitamos? Dentre todas as reflexões surgidas pela história da casa alagoana, a que defendo é a possibilidade de coexistirem formas outras de habitar; o desejo por formas distintas de habitar o presente.

A socióloga Marion Segaud, inicia sua obra Antropologia do espaço afirmando que “o espaço habitado obviamente é uma construção social.” (SEGAUD, 2016, p.19). De acordo com Segaud, o que define a distribuição de cômodos numa habitação, a decoração de uma sacada, o fato de deixar os sapatos na entrada, de uma forma geral, a organização do espaço em que vivem as pessoas, tem coerência com a economia dos povos, com universos que participam das identidades coletivas. As próprias dimensões

aberto/fechado, fora/dentro, próximo/distante, público/privado, diz a autora, “têm infinitos significados que se declinam conforme as culturas” (SEGAUD, 2016, p.19). Portanto, podemos pensar, a partir das reflexões de Marion Segaud, que assim como o espaço habitado é uma construção, as formas de habitá-lo também o são.

Figura 25 - Casa de Maceió, bairro Benedito Bentes



Fonte: Jornal BHAZ, 2019.

Breviário de verbos para uma casa em construção[22]

Reabrir	Reescrever
Reagir	Relembrar
Reassumir	Retornar
Reaver	Ressarcir
Recair	Ressoar
Recobrir	Ressurgir
Recompor	Restar
Reconciliar	Restaurar
Reconstruir	Restituir
Recriar	Reter
Recuar	Retrair
Revelar	Retribuir
Reerguer	Retroagir
Refazer	Rever
Refletir	Revolver
Regredir	Rememorar
Reler	Recordar
Remar	Reinscrever
Remediar	Recontar
Remoer	Rejuntar
Remover	Revisitar
Renunciar	Retroceder
Repetir	Reiniciar
Repor	Retomar
Repousar	Rebuscar
Regressar	Renascer
Reaprender	Reconectar

[22] Arquivo da autora. Breviário de verbos (2017), em homenagem a Richard Serra, *Verb List* (1967).

4.2 Construindo passagens

O pouso da alma é o lugar em que o mundo exterior e interior se encontram.
Novalis

Pensar o território-casa como lugar de experiência e experimentação sempre me levou aos trabalhos realizados pela artista carioca Brígida Baltar. Em grande parte de sua produção, mesmo as que precedem e sucedem o período demarcado como "Ações na casa"[23] observamos elementos que nos fazem refletir sobre o tema em sua amplitude, pensando conceitos como pertencimento, intimidade, subjetividade – em resumo, sobre como habitar o mundo ou como construir formar outras de habitar o mundo. Percebemos o seu processo artístico circundado pelas paredes de alvenaria e madeira de sua casa-ateliê intensivamente em diálogo com os trabalhos realizados *do lado de fora*. A arquitetura da casa e a arquitetura da natureza.

Com um olhar paradoxal: de curiosidade de quem vê o mundo pela primeira vez, mas ao mesmo tempo, ou justamento por isso, um olhar de quem conhece e percebe todos os detalhes, atravessamentos, coincidências e reincidências.

A artista inicia sua pesquisa e produção em um momento de efervescência artística, que acompanhava os desdobramentos e questionamentos trazidos pela célebre *Geração 80* e a grande exposição realizada em 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage) no bairro do Jardim Botânico, Rio de Janeiro, nomeada em forma de pergunta "*Como vai você, Geração 80?*". Era um período de descobertas e redescobertas, de pensar a arte brasileira depois dos longos anos de repressão provocados pelo regime ditatorial vivido pelo país.

Naquele momento, Brígida Baltar ainda tateava o caminho de sua produção e cita o incômodo e enfrentamento aos estímulos para uma arte carregada de gestualidade e cor, quando se identificava mais com um movimento de sutileza. A artista então diz "Eu não tinha o que jorrar, eu precisava ainda absorver" (BALTAR, 2010, p.34).

O curador e crítico de arte Marcio Doctors ao se referir à obra de Brígida Baltar, diz que a artista "estabelece o afeto como conceito que costura secretamente o sentido de sua ação artística" (DOCTORS, 2010, p.VII) revelando o íntimo como um dos fundamentos para que se possa compreender o lugar da onde a artista fala, anunciando

[23] No site da artista Brígida Baltar, encontramos sua produção dividida tematicamente e um dos temas é nomeado Ações na casa.

seu universo singular "onde uma silenciosa e sutil intimidade com a materialidade da natureza do mundo revela as fissuras por onde a arte se materializa como conceito e afeto" (DOCTORS, 2010, p.VII). A partir das palavras de Marcio Doctors encontradas na breve apresentação que escreve sobre o livro *Passagens Secretas* que realiza junto à artista no ano de 2010, sobre o conjunto de sua obra até então desenvolvida, Doctors aponta a palavra *afeto* duas vezes – afeto como conceito e afeto como lugar de fissura onde a arte se materializa. Ora, se pensarmos a palavra afeto em conjunto da sua representação verbal *afetar* ou *ser afetada ou afetado por*, voltamos à reflexão sobre a experiência. Não a experiência vazia, incapaz de construir narrativas possíveis de serem transmitidas e assimiladas, como diz Walter Benjamin. Mas uma experiência que não abdica de olhar o mundo ao seu redor para tecer uma rede de significados. Afetar e deixar ser afetada por eles.

Na tecitura de sua interioridade como artista, a casa, a casa-ateliê, o íntimo, o abrigo. E então, a exterioridade da obra. Segundo Marcio Doctors "toda obra é uma exterioridade, e, enquanto exterioridade, ela se apresenta como o outro do artista: seu próprio enigma que faz com que tanja o mistério" (DOCTORS, 2010, p.34). Perceber os limiares, as margens, as possibilidades de borrar os limites entre exterior e interior, entre dentro e fora. E nas palavras da artista, o reforço pela busca de "um lugar em que o dentro e o fora parecem se tornar uma coisa só, mesmo que a paisagem não seja sempre como um lago silencioso ou o interior tão calmo." (BALTAR, 2010, p.35).

Em um dos seus primeiros trabalhos, a série *Enterrar é plantar*[24], de 1994, já antevemos essa dialética especial onde uma ação não se encerra em si mesma. Em uma espécie de ritual, a artista enterra objetos e pertences pessoais como fotografias, livros, roupas, cartas – cava um buraco na terra, posiciona os objetos, cobre com a terra retirada e então, planta uma árvore em cima do local onde os pertences foram enterrados. Em uma das séries, os objetos enterrados eram livros dados por seu pai e a árvore plantada, uma ameixeira, sua preferida.

[24] A obra *Enterrar é plantar* (1994) encontra-se na subdivisão Ações na natureza, no site-arquivo da artista Brígida Baltar.

Figura 26 - Brígida Baltar, Enterrar é plantar



Fonte: Arquivo da artista. Site: http://brigidabaltar.com

Não só a ação que não se encerra em si mesma, mas é um processo de experiências que apontam para o encontro/deslimite de um interior/exterior; quer dizer, um processo de continuidade. Enterrar é plantar é diferente de enterrar para esquecer, enterrar algo que passou e não mais existe, uma contraposição do passado e presente ou futuro, mas uma dilatação dos tempos em formato de ciclos, deslocamentos, desconstruções e reconstruções. Nada se perde. *Enterrar é plantar* poderia ser enterrar é guardar, enterrar é abrigar, enterrar é proteger. Veremos que esses processos de transformações e circulações, que tem início já com essa série, permanecem durante grande parte da produção da artista e se constituem como processos estruturais.

As raízes da ameixeira abraçando os livros embaixo da terra e conjugando dois corpos, dois tempos, duas esferas espaciais.

Figura 27 - Brígida Baltar, Enterrar é plantar



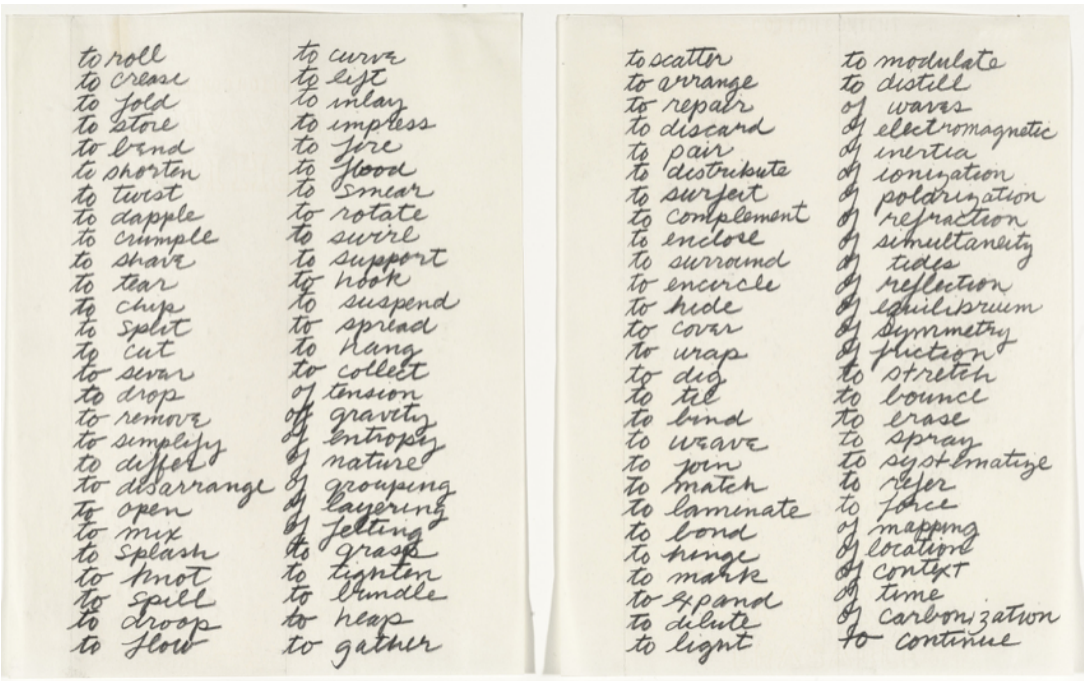
Fonte: Arquivo da artista. Site: http://brigidabaltar.com

4.3 Como construir um corpo que habita

Alguns verbos para Brígida: Escavar, abrigar, cavar, metamorfosear, coletar, experimentar, construir, descontruir, reconstruir, guardar, fabular, acumular, estruturar, dilatar, tecer, buscar, enterrar, transformar, incorporar, habitar, mimetizar.

Em 1967, o artista norte-americano Richard Serra, desenvolveu o trabalho *Verb list,* onde compila uma série de verbos - que chamou de ações, e que se relacionam com o desenvolvimento de sua prática artística. Ações comuns que permeiam toda a sua obra, desde as primeiras esculturas até as obras monumentais mais recentes. Inspirada pelo artista, escolhi continuar a falar do trabalho da artista Brígida Baltar através de alguns verbos. Verbos esses muitas vezes lidos em entrevistas e textos sobre a artista, em sua própria fala sobre o desenvolvimento de sua poética, verbos-ações que pulam ao observamos seus trabalhos.

Figura 28 - Richard Serra, Verb List



Fonte: moma.org

Diferente em muitos aspectos da escavação de grandes proporções descrita na narrativa das irmãs alagoanas, a produção da artista Brígida Baltar nos apresenta um escavar em outras perspectivas, onde a ação se aproxima do resultado de abrir espaço

para guardar, abrigar ou proteger. Entretando, também encontramos algumas semelhanças quando o escavar leva a desconstrução para talvez descobrir, procurar, deixar a mostra, como na ação de 1996, *Abrindo a janela*, realizada na parede da casa da artista. Para Marcio Doctors, trata-se de processos, mais do que obras em si, permitindo "atravessar o mundo pelas frestas da intimidade: onde a realidade é percebida de forma mais implícita do que explícita" (DOCTORS, 2010, p.37). A crítica e curadora de arte Luisa Duarte, reflete:

> Um céu entre paredes. Esta relação entre dentro e fora, a abertura de lugares de passagem (...). Interior e exterior. A obra da artista evoca a possibilidade de coexistência, de intercessão. Fazer da casa não só o lugar da intimidade, e fazer do espaço público um espaço de conexão com o privado. Brígida ata as duas pontas, traça ligações. Não aparta, mas une. (DUARTE, 2010, p. 111)

Figura 29 - Brígida Baltar, Abrindo a janela



Fonte: Arquivo da artista. *In*: http://brigidabaltar.com

Já entre os anos de 2004 e 2019, a artista realiza a série de filmes[25] intitulada *Maria Farinha Ghost Crab*. Na imagem, a câmera acompanha uma mulher em uma praia, com trajes e tom de pele de cor semelhantes a cor da areia onde ela se locomove com rapidez e certa expressão de desconfiança. A mulher surge cavando a areia com mãos ágeis até que a câmera se aproxima do seu rosto e entra um ruído de fundo, uma espécie

[25] Brígida Baltar cita em diversas entrevistas que tem preferência por chamar seus trabalhos de audiovisual, filmes e não vídeos.

de som aquático, que parece vir dos fones em formato de conchas que estão sobre seus ouvidos. Nesse momento, ela se levanta e anda de forma acelerada e cambaleante, parando em outro ponto da faixa de areia, onde continua o processo de cavar (ou escavar?), levando a cabeça para o buraco formado através da retirada de areia com as mãos. É interessante pensar na repetição das ações. Cavar e escavar. Procuro encontrar o ponto de diferença entre os verbos, mas não consigo chegar a nenhuma conclusão.

Figura 30 - Brígida Baltar, Maria Farinha Ghost Crab



Fonte: Portfolio da artista. *In:* https://nararoesler.art/

A *Ocypode quadrata*, popularmente chamada de caranguejo-fantasma, é uma espécie de caranguejo que habita praias arenosas do Atlântico Ocidental, desde a costa leste dos Estados Unidos até as praias brasileiras. Inspiração para o filme *Maria Farinha Ghost Crab*, o caranguejo-fantasma carrega tal substantivo no nome pelo fato da sua cor amarela clara e translúcida permitir que ele desapareça no meio da areia. Camuflado, se esconde e perde-se dos olhares de quem o persegue com interesses predatórios ou só movidos pela curiosidade. Sua casa, então, torna-se um duplo abrigo: quando o pequeno animal cava tocas e se fecha subterraneamente, mas também quando desaparece, confundindo-se com seu próprio habitat. Por instantes, animal e casa são um só.

Todavia, ao buscar conhecer mais o pequeno animal, quão curioso é descobrir que ele é uma espécie que vive *entre dois mundos*. A areia é seu abrigo, sua proteção, mas por possuírem brânquias como órgão respiratório, o que pressupõe uma respiração aquática, de tempos em tempos ele precisa visitar as águas salgadas do mar para poder respirar.

Figura 31 - *Ocypode quadrata ou Maria-farinha*



Fonte: Instituto Oceanográfico da Universidade de São Paulo

Intuitivamente ou não, no filme de Brígida a personagem Maria-Farinha, em determinado momento, desaparece das areias iluminadas pelo sol para aparecer na proa de um barco em alto mar. Ali, seu corpo não aparece correndo freneticamente, cavando tocas, se mesclando com a areia. Sua expressão serena ao mirar o horizonte combina com o ritmo ondular das águas, em um movimento contínuo, como o de uma respiração.

Figura 32 - Brígida Baltar, Maria Farinha Ghost Crab



Fonte: Portfolio da artista. *In:* https://nararoesler.art/

Numa construção fabular, as atrizes que participam do trabalho (em contraponto com a maioria dos trabalhos de Brígida, onde seu próprio corpo está em cena) simulam a experiência de ser Maria-Farinha / caranguejo-fantasma, através do mimetismo de suas atitudes, seus movimentos e comportamento. Sobre o filme, diz a artista:

> A maria-farinha recebe este apelido, de caranguejo-fantasma, por ter a mesma cor da areia, e isso pode fazer ela ficar invisível (...) você quase se funde com o ambiente. É uma ideia de fusão mesmo, de se tornar aquele lugar, pertencer a ele. É bonita a ideia do mimetismo, e realmente a Maria Farinha é um personagem de fábula. (BALTAR, 2010, p.38)

Figura 33 - Brígida Baltar, Maria Farinha Ghost Crab



Fonte: Portfolio da artista. *In:* https://nararoesler.art/

Em 1996, Brígida realizou a ação-processo-obra nomeada *Abrigo*, talvez um de seus trabalhos mais emblemáticos e conhecidos. Após desenhar a silhueta do seu próprio corpo em uma das paredes de sua casa, Brígida inicia o processo, com a ajuda de um martelo, de retirada dos tijolos, cimento e outros elementos e materiais que formatam a arquitetura daquele lugar, numa ação que podemos apontar como cavar, escavar, desconstruir, deslocar, retirar, reconfigurar. A primeira parte da ação termina, e diferente do trabalho *Abrindo uma janela*, citado anteriormente, a retirada dos tijolos finaliza sem que se persiga um fim de abertura para o lado de fora, mas no momento que se alcança a medida exata do tamanho que possa abrigar um corpo de pé, no caso, o corpo da artista, como uma espécie de toca.

Como se para se sentir abrigada, protegida, não bastasse o espaço circundado pela arquitetura da casa, mas uma necessidade de se mesclar com a própria casa.

Figura 34 - Brígida Baltar, Abrigo



Fonte: Arquivo da artista. *In*: http://brigidabaltar.com

O corpo ser parte do próprio abrigo, servir também como fundação, sustentação. A artista diz que ali "pensava mesmo na solidez do material, tijolo como estrutura. Um corpo forte, que sustenta uma parede, que se torna parede" (BALTAR, 2010, p. 35). Então, a casa como o lugar possível de uma experiência radical de estar no mundo. De pensar o corpo que habita, que corpo é esse, que para ser abrigado precisa também ser abrigo, fazer parte da experiência do abrigar.

O artista e teórico Ricardo Basbaum, reflete que para além de tudo, a artista se instala nas bordas e diz:

> Brígida nos relata esta experiência de construir a casa como se estivesse se construindo, momento de superposição e mistura das demandas existencial e artística, fazendo de ambas um mesmo e duplo impulso. (...) misturando práticas, lugares, materiais e matérias, conduz a percepção para uma região que investiga os contornos do próprio corpo e os contornos do ambiente, provocando o entrelaçamento destas linhas: é aí que o corte na parece transforma-se em molde, forma para um novo desenho, outro projeto de um corpo. (BASBAUM, 2010, p. 75 e 76)

De certa forma, na produção de Brígida Baltar, podemos identificar experiências transmissíveis. A experiência da busca por pertencimento, escavar as paredes para reconstruir a casa e se construir como casa, ser parte do seu próprio abrigo, a necessidade de abrir uma janela para que o céu se aproxime. Ser casa de abelha, ser árvore, ser neblina, ser caranguejo, ser terra, ser paredes. A conjunção entre os reinos mineral, vegetal e animal, suas intercessões e entrecruzamentos. O território-casa e o território-corpo em constante transformação. Não abdicar de olhar o mundo ao seu redor para tecer uma rede de significados. Afetar e deixar ser afetada por eles.

5 TERRITÓRIO-DISPUTA

Pensar a casa a partir da categoria de análise de um território de disputa, nos conduz a amplas e complexas perspectivas de abordagem. Algumas delas, levantadas anteriormente, apontam questões sobre os processos de disputa territorial e por consequência, disputa por moradia, processos de urbanização e modos de organização do espaço, construção e desenho das cidades; abordagem que ultrapassa qualquer definição temporal e geográfica, mas que se relaciona intimamente com as dinâmicas de poder que englobam gênero, raça e classe.

Dentre tais disputas, no presente capítulo optei pela investigação de uma das formas empregadas de controle e silenciamento dos corpos das mulheres, encontrando muitas vezes a clausura no espaço doméstico, como configuração *ideal* para atingir tais objetivos. Para isso, partimos inicialmente da história de Dona Yayá, mulher diagnosticada com problemas psicológicos e interditada por mais de 40 anos em sua própria casa transformada em cativeiro, passando para a análise da produção da artista Marta Soares, especificamente a obra que desenvolveu a partir dessa história e, em seguida, prosseguindo com a história da histeria e os estudos de Georges Didi-Huberman sobre a iconografia fotográfica das histéricas no Hospital *Salpêtrière*.

5.1 A casa tomada[26]

No ano de 2004, após uma pesquisa artística realizada sobre a vida de Sebastiana de Mello Freire, Dona Yayá, a artista e dançarina Marta Soares desenvolveu a performance (ou instalação coreográfica) intitulada *O Banho*. O trabalho consiste no corpo de Marta nu, por vezes submerso na água, dentro de uma banheira de ferro, realizando movimentos ora delicados, ora bruscos, numa tentativa em vão, de superar o espaço confinado no qual a banheira se transformou. A artista desliza com o corpo pelos cantos num contínuo contorcer-se, o mínimo e o máximo de movimentos na dança se encontram, refletindo por vezes o que parece ser uma luz solar de um ambiente externo, projetada sobre a cena.

[26] Em referência ao conto homônimo de Julio Cortázar.

Figura 35 - Marta Soares, O Banho



Fonte: Arquivo pessoal da artista.

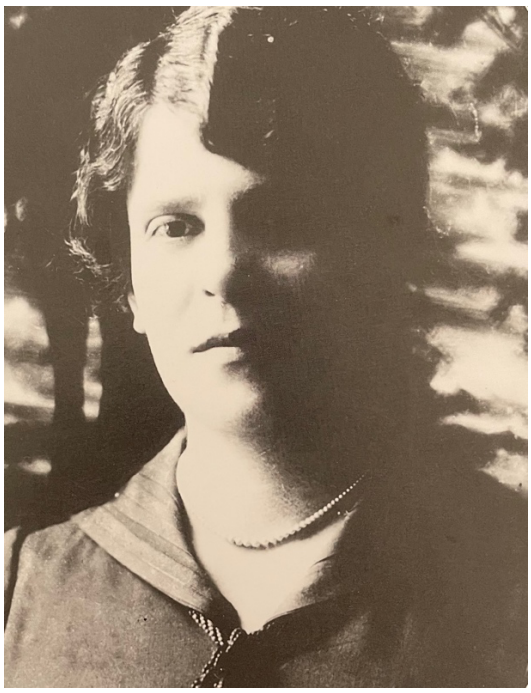
Sobre a obra a artista relata:

> O confinamento do corpo em *O Banho* ocorreu como consequência das imersões que realizei na casa da Dona Yayá. Quando estava filmando a passagem do tempo, por meio do meu corpo imóvel na banheira com água, me dei conta de que a performance poderia ocorrer nela. Que a banheira seria um recorte da casa e a sintetizaria como um todo. E que as imagens em vídeo corresponderiam à memória e ao inconsciente do corpo na banheira. (SOARES, 2019, *In*: https://mitsp.org/)

Durante o tempo de pesquisa, Marta Soares permaneceu na antiga casa de Dona Yayá, na Rua Major Diogo, número 37, no bairro do Bixiga, em São Paulo. Dona Yayá, mulher da elite paulistana que viveu no início do século XX, após experenciar uma série de episódios trágicos familiares apresentou desequilíbrios emocionais e distúrbios psicológicos, passando por hospitais psiquiátricos e diversos médicos, que construíram seu diagnóstico "baseados no histórico de vida e em observações do comportamento da paciente, os laudos interpretam opções, como a recusa ao casamento, como um indício da 'organização psíquica desarmônica, reveladora e uma predisposição latente para os desarranjos mentais'" (RODRIGUES, 2001, p. 30 e 31). Por sua condição econômica abastada, o conselho dos médicos foi que sua internação se desse em ambiente domiciliar (uma vez que os asilos para alienados eram locais para indigentes) e teve sua casa *tomada*

pelos tutores de sua herança, que a transformaram em uma espécie de cárcere, onde permaneceu trancada por mais de 40 anos, até sua morte.

Figura 36 - Dona Yayá



Fonte: Coleção A.G.B. Trigueirinho

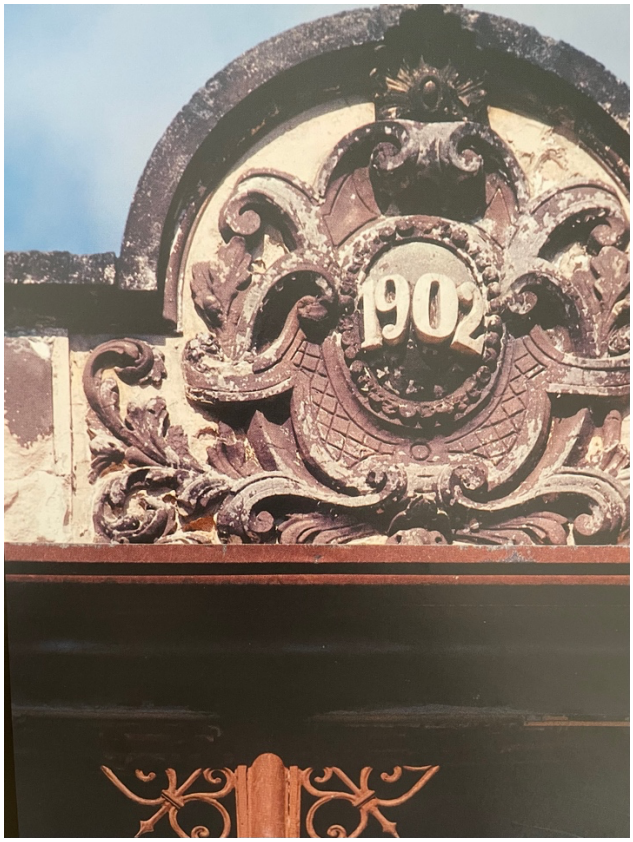
A vida de Sebastiana de Mello Freire e toda mitologia criada ao redor de sua história causa assombro até os dias de hoje. A arquitetura de sua casa foi radicalmente transformada de modo a reforçar o isolamento, virando uma prisão domiciliar, até com indicações de reformas sugeridas pelo dr. Juliano Moreira, então diretor do Hospício Nacional de Alienados do Rio de Janeiro. De acordo com a arquiteta e pesquisadora Sabrina Studart Fontenele Costa, dentre as modificações realizadas na casa, estão:

> A troca do piso por um material com maior capacidade de amortecimento e a instalação de rodapés arredondados para que ela não se machucasse em caso de queda ou acidente. O ambiente lembra um hospital: limpo, neutro e impessoal (...) além disso, os caixilhos originais foram retirados e trocados por aqueles adotados no hospital psiquiátrico do Rio de Janeiro. (...) os novos caixilhos assemelhavam-se a uma grade de ferro e eram protegidos por vidros duplos que impediam sua quebra. A abertura só é permitida por fora, de maneira que se desconsidera a vontade de dona Yayá em decidir a quantidade de luz, vento e som que entraria em seus cômodos. (COSTA, 2017, p.104)

A pesquisadora Maria Cecília França Lourenço, ao abordar a história da Dona Yayá no catálogo da Comissão de Patrimônio Cultural da USP[27], pergunta “Qual seria esse perigo representado por uma mulher milionária, instruída, solteira e livre, que se desejava contornar?” (LOURENÇO, 2001, P.16). É espantoso pensar que uma mulher diagnosticada com transtornos psicológicos tenha passado mais da metade de sua vida encarcerada, com limitações extremas de convivência com o mundo ao redor. A historiadora Marly Rodrigues destaca que:

> O estado de Yayá – amplamente explorado pelo semanário *O Parafuso*, que era publicado em São Paulo sob a direção de Benedito de Andrade – passou a ser alvo da curiosidade pública, em parte devido à aura de mistério que cerca a loucura, matéria cuja apreensão, mais do que hoje, era dada apenas a especialistas. (...) O mito criado em torno da interdição de Yayá talvez se deva, em parte, ao sensacionalismo do jornal e, em parte, à utilização, então bastante difundida, da interdição ou da internação em sanatórios como recursos que atendiam ao controle de qualquer atitude alheia aos padrões de comportamento da sociedade burguesa, portadora de hábitos provincianos, como a que se estabelecia em São Paulo. (RODRIGUES, 2001, p. 28)

Figura 37 - Detalhe da fachada da casa de dona Yayá



Fonte: Centro de Preservação Cultural da USP.

[27] A casa de Dona Yayá se tornou bem cultural da Universidade de São Paulo, após a morte da proprietária, doado como herança jacente. Desde 2004, abriga o Centro de Preservação Cultural da USP.

Dentre as modificações arquitetônicas, constava a abertura de uma pequena janela em uma das portas do seu quarto, onde lhe passavam alimentos e poderiam observá-la, constituindo um espaço de vigilância.

A artista Marta Soares, atenta aos aspectos do espaço de interdição construído para o total isolamento de dona Yayá, realiza sua performance de forma a centralizar seu corpo no espaço, numa sala expositiva cercada pelos espectadores, que assistem a cada movimento, numa configuração que causa um estranhamento claustrofóbico.

Figura 38 - Marta Soares, O Banho



Fonte: Fotodança AH. *In*: https://www.flickr.com/photos/31978731@N02/albums

Podemos apontar na obra *O Banho*, de Marta Soares, um indício como um exemplo de sobrevivência dos gestos da histeria, ou do que supostamente seria a histeria. A artista relata que:

> A instalação coreográfica *O Banho*, cujo ponto de partida é a Casa de Dona Yayá, um hospital psiquiátrico privado, também explora a indistinção entre os estados animado e inanimado. Em uma banheira, microcosmo da casa da Dona Yayá, o corpo da performer, em um limiar entre ativo e passivo, move e deixa-se mover pela água, tendo como referência as fotografias das histéricas realizadas no hospital Salpêtrière, em Paris, durante os experimentos médicos dirigidos por Jean-Martin Charcot. (SOARES, 2019, *In*: https://mitsp.org/)

Figura 39 - Marta Soares, O Banho



Fonte: Fotodança AH. *In*: https://www.flickr.com/photos/31978731@N02/albums

5.2 Corpos experimentais: gestos da histeria

Primeiro livro publicado por Georges Didi-Huberman, em 1982, *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière* parte da análise do extenso conjunto de imagens fotográficas de pacientes histéricas internadas no hospital Salpêtrière, publicadas em Paris entre 1875 e 1880 em 3 volumes, intitulados Iconografia Fotográfica de Salpêtrière.

Uma breve contextualização é necessária: Salpêtrière, originalmente uma fábrica de pólvora, em 1656 foi convertida em hospital, ou melhor, lugar de internação e isolamento de mulheres indesejadas pela sociedade; na falta de melhor palavra para definir o grupo que ali se encontrava encarcerado. Moças com má conduta, pobres, indigentes, prostitutas, epilépticas, mendigas, mulheres com deficiências físicas ou cognitivas, loucas – em 1690 o número de internas era superior a 3.000.

Como nos lembra Michel Foucault, em *História da Loucura*, publicado 10 anos antes da *Invenção da histeria*:

> É sabido que o século XVII criou vastas casas de internamento; não é muito sabido que mais de um habitante em cada cem da cidade de Paris viu-se fechado numa delas, por alguns meses. É bem sabido que o poder absoluto fez uso das cartas régias e de medidas de prisão arbitrárias; é menos sabido qual a consciência jurídica que poderia animar essas práticas. (FOUCAULT, 2017, p. 48)

O autor continua:

> Uma data pode servir de referência: 1656, decreto da fundação, em Paris, do Hospital Geral. À primeira vista, trata-se apenas de uma reforma – apenas de uma reorganização administrativa. Diversos estabelecimentos já existentes são agrupados sob uma administração única: a Salpêtrière, reconstruída no reinado anterior a fim de abrigar um arsenal (...). De saída, um fato é evidente: o Hospital Geral não é um estabelecimento médico. É antes uma estrutura semijurídica, uma espécie de entidade administrativa que, ao lado dos poderes já constituídos, e além dos tribunais, decide, julga e executa. (FOUCAULT, 2017, p. 49-50)

Desde a sua implantação, o asilo La Salpêtrière (o maior da França) permaneceu, ao longo dos anos, como "uma espécie de inferno feminino, uma città dolorosa que encerrava 4 mil mulheres incuráveis ou loucas", nas palavras de Didi-Huberman. Os castigos iniciavam já no ingresso das mulheres ao local. As loucas eram prontamente acorrentadas. No final do século XVIII, em meio a Revolução Francesa e seus ideais, um dos precursores da psiquiatria moderna Philippe Pinel (1745 – 1826), esteve a frente de Salpêtrière (1793) liderando o movimento de "remoção das correntes das alienadas", evento retratado por uma pintura de Tony Robert-Fleury (1838 – 1911), de 1876, com mesmo nome. Cito, novamente, Foucault:

> É entre os muros do internamento que Pinel e a psiquiatria do século XIX encontrarão os loucos; é lá – não nos esqueçamos - que eles os deixarão, não sem antes se vangloriarem por terem-nos "libertado". A partir da metade do século XVII, a loucura esteve ligada a essa terra de internamentos, e ao gesto que lhe designava essa terra como seu local natural. (FOUCAULT, 2017, p. 48)

Figura 40 - Pinel, médecin en chef de la Salpêtrière en 1795, Tony Robert-Fleury



Fonte: Arquivo do Hospital de Salpetrière.

Voltemos ao argumento do livro de Didi-Huberman, o qual, para o autor, guiou todo seu trabalho posterior. Segundo o autor, foi a partir do seu encontro com as imagens, ainda hoje, "enigmáticas e perturbadoras" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.88) das histéricas de Salpêtrière, que aprendera a olhar imagens. Imagens que comportam paradoxos, tensões e complexidades, como bem descreve um texto de Freud sobre um ataque histérico, texto esse, fundamental para a construção teórica de Didi-Huberman. Cito Freud:

> Num caso que observei, a doente apertava o vestido contra o corpo com uma das mãos (como mulher), enquanto, com a outra, tentava arrancá-lo (como homem). Essa simultaneidade contraditória condiciona, em grande parte, o que há de incompreensível numa situação tão plasticamente representada no ataque, e por isso se presta perfeitamente à dissimulação da fantasia inconsciente que está em ação. (FREUD, 1996).

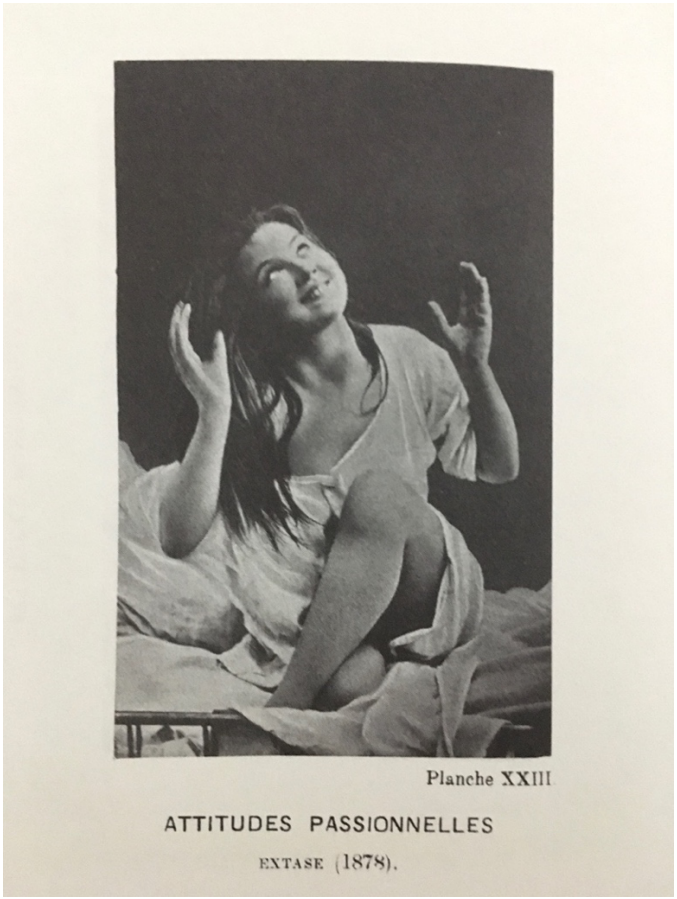
E então, se pergunta Didi-Huberman:

> E se as obras de arte, inclusive as mais "sublimes", mais fizessem exteriorizar paradoxos do que sínteses? E se o olhar que Freud voltou para o sintoma histérico não nos dissesse mais sobre a arte do Renascimento (citando Donatello e Botticelli) (...) do que todas as

> "sínteses" humanistas e as "formas simbólicas" (DIDI-HUBERMAN, 2015.)

O livro *Invenção da histeria* é dividido em duas partes, *A evidência espetacular* e *O encantamento de Augustine*, e entremeado com muitas imagens, ultrapassando o número de 100, dentre as quais se destaca o conjunto de fotografias de Salpêtriere. Focarei na primeira parte, onde o autor introduz o tema e realiza um levantamento histórico, ao mesmo tempo em que apresentarei algumas imagens de Augustine, considerada a musa de Charcot, seu caso predileto, presentes na segunda parte do livro.

Figura 41 - Atitudes passionais, êxtase (1878), Paul Regnard



Fonte: DIDI-HUBERMAN (2015)

O médico francês Jean-Martin Charcot (1825 – 1893) ingressou em Salpêtriere em 1862, lugar que considerava um *"*museu patológico vivo*"*, ressaltando sua relevância como um local de ensino teórico e clínico. Nomeado professor de Anatomia patológica em 1872, criou, 8 anos depois a disciplina Clínica das doenças nervosas, momento que ficaram célebres suas aulas, onde os pacientes eram exibidos para um público variado que

se amontoava no anfiteatro do hospital, aguardando alguma explicação do professor, enquanto esse realizava uma observação visual minuciosa de cada paciente e seus movimentos.

Por que Didi-Huberman atribui a invenção da histeria a Charcot? Inventar, aqui entendido como "imaginar – imaginar a ponto de criar, ou fabricar – abusar da imaginação, ou ainda, achar – chegar até a coisa e desvelá-la".

A palavra histeria aparece pela primeira vez já na Antiguidade, nos escritos médicos de Hipócatres, que acreditava ser uma doença derivada do mau funcionamento do aparelho sexual feminino. Uma doença da mulher. O útero, para o médico grego era dotado de movimento, portanto um animal, e poderia se deslocar pelo corpo da mulher causando inúmeras doenças. Útero errante. Os sintomas dos ataques de histeria ou sufocação uterina eram amplos, desde resfriamento das pernas, ansiedade, vômitos até excesso de salivação como em ataques epilépticos. Segundo Hipócrates, a causa principal era a falta de alimentação desse animal que então saía vagando pelo corpo e comprimindo outros órgãos. O tal alimento seria o sexo e procriação, portanto, a doença aparecia frequente em virgens, solteironas e viúvas, mulheres em abstinência sexual. Tal teoria, contou com adeptos ao longo dos anos. Cito Platão:

> Nas mulheres [...] o que se denomina matriz ou útero é um animal que vive nela com o desejo de procriar filhos, e quando fica muito tempo estéril, depois da estação certa, suporta com dificuldade sua condição, irrita-se e, vagando por todo o corpo, bloqueia os canais do fôlego, o que dificulta a respiração, provoca extrema angústia na paciente e é causa das mais variadas perturbações, até que, unindo os dois sexos o amor e a vontade irresistível, eles venham a colher os frutos, como de uma árvore, e semear na terra arável da matriz animais invisíveis por sua pequenez e ainda informes, e, depois de promover a diferenciação de suas partes, alimentá-los, até que dentro eles cresçam, para, por último, com trazê-los à luz, arrematar a geração da criatura viva. (PLATÃO, 2001 apud STIGGER, 2016, p.7)

Voltemos a Charcot. Como teria redescoberto a histeria ou o que era capaz um corpo histérico? Segundo Didi-Huberman, através da hipnose e das espetaculares apresentações de doentes em crise no anfiteatro das célebres "aulas de terças-feiras".

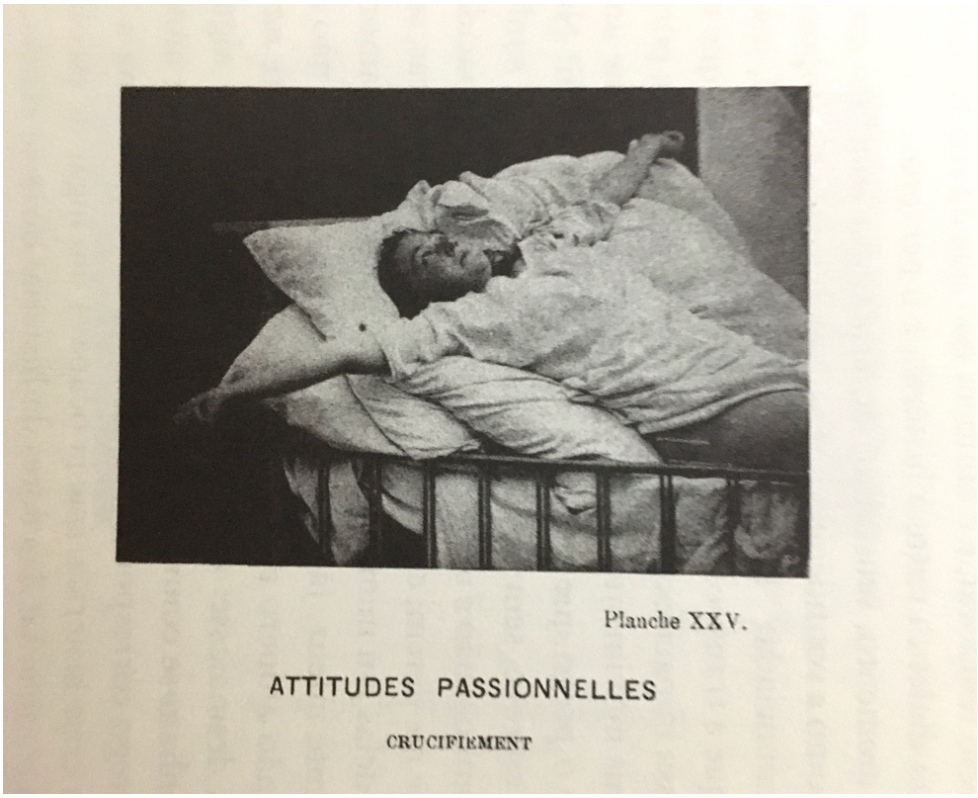
Figura 42 - Uma aula clínica na Salpêtrière (1887), André Brouillet



Fonte: DIDI-HUBERMAN (2015)

Nesse ponto, a fotografia entrou como inigualável aliada, cristalizando idealmente em imagem cada crise, pose, grito, todas as posturas do corpo histérico. Uma relação de desejos, olhares e saberes. Ali residia a relação entre o ver e o saber. Entretanto, salienta o autor, o que as histéricas da Salpêtriere exibiam dos seus corpos decorria de uma extraordinária conivência entre médicos e pacientes – "médicos com insaciável apetite de imagens da histeria, histéricas dando pleno consentimento, exagerando até nas teatralidades do corpo". Segundo Didi-Huberman, "assim, a clínica da histeria transformou-se em espetáculo, em invenção da histeria, identificando-se com algo como uma arte".

Figura 43 - Atitudes passionais, Crucificação (1978), Paul Regnard



Fonte: DIDI-HUBERMAN (2015)

Ao mesmo tempo em que Charcot elabora uma disciplina de clínica das doenças do sistema nervoso, ressalta a importância do estabelecimento de uma "fábrica de imagens"; Salpêtrière, *a grande máquina óptica* (palavras de Didi-Huberman), contava com seu próprio Serviço Fotográfico, com ateliê e laboratórios. A fotografia era a responsável pela memória do saber, preservando o registro de todas as manifestações patológicas. Documentos imparciais, evidências incontestáveis. Carregada de verdade.

Figura 44 - Albert Londe na Salpêtrére (1883), Louis Poyet

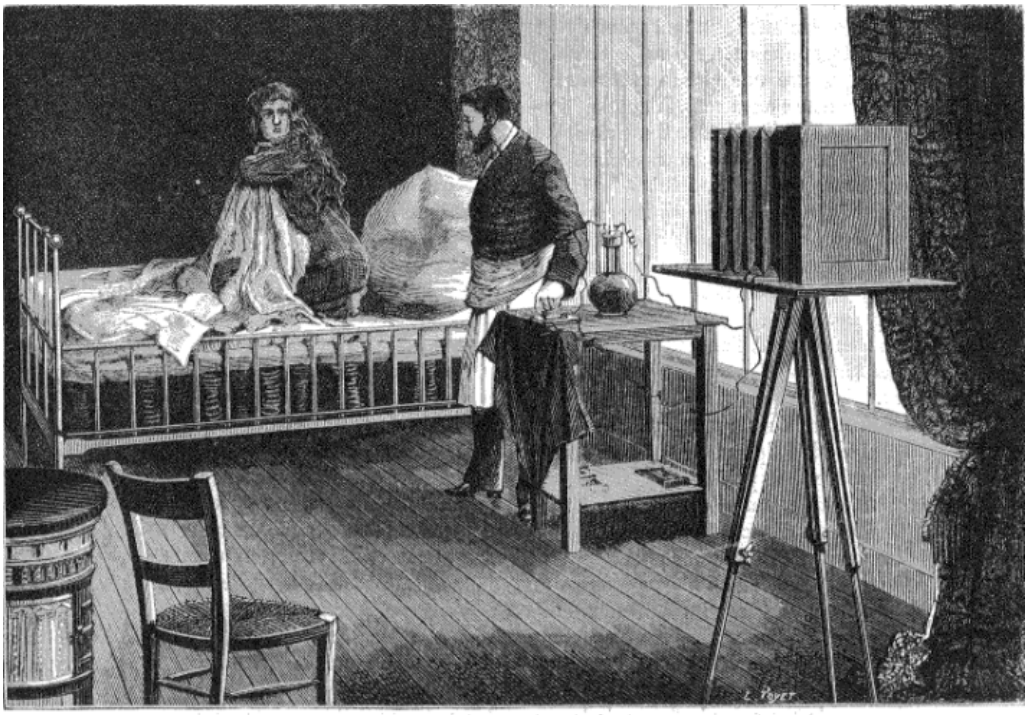


Fig. 1. — Disposition de l'appareil photo-électrique pour les études médicales. Le médecin, placé près du malade, agit à distance au moyen de l'électricité.

Fonte: DIDI-HUBERMAN (2015)

Cito Charcot (1887-1888):

> Eis a verdade. Eu nunca disse outra coisa; não tenho o hábito de expor coisas que não sejam experimentalmente demonstráveis. Os senhores sabem que tenho por princípio não levar em conta a teoria e deixar de lado todos os preconceitos; se os senhores quiserem enxergar com clareza, será preciso acolherem as coisas como elas são. Parece que a histeroepilepsia só existe na França, e eu até poderia dizer, como já disseram algumas vezes, que só na Salpêtrière, como se eu a houvesse inventado, pela força da minha vontade. (...). Mas, na verdade, neste ponto sou, absolutamente, apenas o fotógrafo: inscrevo aquilo que vejo... (CHARCOT, 1887-1888 apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p.55)

Segundo Charcot, a fotografia era como o olhar clínico. Puro, ideal, sem intervenções. Não é invenção, pois as coisas são tomadas como são ao serem fotografadas. A evidência da fotografia. Para Baudelaire, tratava-se da crença na fotografia.

Para que Charcot pudesse preservar a certeza psiquiátrica como universal, pudesse fundamentar a eficácia de sua ciência, ele precisou inventar. Inventar a verdade da

histeria, pois esta mudava de forma incessantemente não sendo possível localizar lesões associadas aos sintomas, confirmando o fracasso que era a aplicação do saber psiquiátrico na prática. Para saciar essa vontade de saber, essa tentativa de compreender, eram necessários uma metodologia, um protocolo e uma direção cênica para a vida patológica que lhe era oferecida como espetáculo. Didi-Huberman insiste que "Charcot foi como que obrigado a adotar esse método: condenado à imaginação (...) para fins de transmissão".

Aponto uma questão colocada por Didi-Huberman, que acredito extrapolar o tema das imagens da histeria e dialogar com a produção de imagens na contemporaneidade:

> O problema do vínculo fantasmático entre ver e saber, e entre visão e sofrimento. Como foi que se produziu todo o fogo das imagens da Dor? – Este é um problema fenomenológico crucial: o da aproximação do corpo do outro e da intimidade de sua dor. – É um problema político: o do interesse espetacular com que o observado paga pela hospitalidade da qual se beneficia, na condição de doente. É também o problema da violência do ver, em sua pretensão científica de experiência com os corpos (DIDI-HUBERMAN. 2015.)

5.3 Lar como espaço de resistência: breves considerações

> Em conversas, eu inicio perguntando 'A cidade tem gênero?' E todo mundo fala que não, [que] a cidade é um espaço livre que a gente pode transitar por todos os cantos. Mas não é bem assim, as percepções das pessoas com relação aos espaços da cidade precisam ser provocadas. A gente sabe que existem questões relacionadas ao assédio sexual nas ruas, no transporte público, mas isso é só uma pontinha do iceberg que está imerso em muitos outros problemas.
>
> Joice Berth, *As cidades são espelhos das desigualdades*, 2021

Ao iniciar a presente tese, a epígrafe que abre a escrita cita o lar como espaço de resistência. Por coincidência ou não, finalizo a tese com um capítulo que levanta questões sobre o controle e a interdição dos corpos das mulheres, sendo a casa, inúmeras vezes, uma "aliada" a tais objetivos. Questiono-me as razões de tal estrutura dos capítulos e talvez uma resposta seja que ainda temos um longo caminho a ser percorrido para que não só o lar, mas a cidade, o espaço público seja repensado e reconstruído de forma que o habitar em liberdade e segurança seja permitido a todos os corpos tendo em vista a manutenção da vida.

Como destaca a arquiteta Mônica Junqueira de Camargo, a casa não deve ser compreendida exclusivamente como documento arquitetônico, mas como "fonte

privilegiada para a compreensão da sociedade, das suas formas de viver e conviver, seja no campo da estética impulsionando novas formas, seja como significado revelando anseios, desejos, estratégias de dominação e revolução" (CAMARGO, 2017, p.10).

É tarefa urgente pensar a casa e o habitar em busca da construção de outras realidades. Como propõe Silvia Federici, reencantar o mundo e "imaginar a reconstrução de nossa vida em torno da comunalidade de nossas relações com os outros, incluindo animais, águas, plantas e montanhas (...) a perspectiva de recuperar o poder de decidir coletivamente nosso destino na Terra." (FEDERICI, 2022, p.38)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS – esboços de um habitar em construção

Uma casa é as ruínas de uma casa,
uma coisa ameaçadora à espera de uma palavra;
desenha-a como quem embala um remorso,
com algum grau de abstração e sem um plano rigoroso.

Manuel António Pina – Como se desenha uma casa

Há alguns anos eu morei sobre as águas. Numa construção-casa-transporte de nome Ana Beatriz. O maior barco, até então, que realizava o trajeto Porto Velho-Belém com capacidade para 1200 pessoas, dentre outras coisas… automóveis, mantimentos, cargas variadas. Ali aprendi que habitar reúne mais ideias do que até então havia imaginado. A ideia de lar poderia abarcar outras interpretações. Encarar o movimento enquanto matéria possível de realizar pertencimento. De fabricação de hábitos que no meu estreito entender vinha do fincar o corpo na terra; de instituir um lugar que lembrasse fixidez. Minhas considerações finais, é um salto diante dessas outras possíveis formas de pensar o habitar. Não há garantias de que esse salto levará a um lugar ideal para se construir uma casa, mas uma tentativa de vislumbrar outras perspectivas.

Durante a pesquisa da tese e durante todo meu processo de me debruçar sobre a casa, me deparei com inúmeras formas outras do que seria habitar, concluindo que não existe uma resposta única para tal pergunta da mesma forma que não existe uma resposta universal sobre o que é uma casa ou como deve ser sua construção. Habitar é um movimento contínuo, como *estar vivo*[28]. Todo o conjunto das obras artísticas que compõe o anexo a seguir, todas as formas de vida animais, vegetais, minerais, todo conhecimento advindo da experiência de estar no mundo nos fornecem pistas e possíveis desvios para novos caminhos. Nessas considerações temporariamente finais, trago como inspiração, um pequeno livro de poemas do escritor português Manuel António Pina, que me acompanha há pelo menos uma década: *Como se desenha uma casa*. Como dito por Richard Serra, "desenhar é um verbo", uma ação. Partindo do título do livro de Pina, me fiz a pergunta *Como construir uma casa?* inúmeras vezes. Depois de desenhar algumas respostas, algumas delas apresentadas abaixo e outras distribuídas pelo corpo do texto da tese, me arrisquei a perguntar para outras mulheres, não a fim de encontrar a resposta certa, mas continuamente, em busca de desvios ou esboços. Seguimos.

[28] Em referência ao livro homônimo do antropólogo Tim Ingold.

Como construir uma casa?

Construir uma casa é, antes de tudo, imaginar sua construção.

Para construir uma casa primeiro precisamos desconstrui-la. A começar pelas telhas: o interior da casa precisa conhecer o céu. Depois retiramos os tijolos, um a um, com a ajuda de aparelhos conhecidos como "desfazedores". Deitamos as janelas e as portas no chão, pois as aberturas devem aprender a teoria da permanência. Em seguida, deixamos secar o piso em sol de meio dia para que compreendam com intimidade a sabedoria de absorver o calor dos pés. Após isso, podemos pensar em iniciar a construção.

A construção de uma casa se começa pelos cantos. Cada canto é uma casa em si. Todos devem estar ocupados, um pequeno vaso, uma luz a refletir nas formas, uma cadeira antiga. Dos cantos se erguem os pilares, nos cantos se apoiam as coberturas. A casa cresce pelos encontros, de um canto a outro e assim por diante...

Antes de construir qualquer casa é preciso encontrar um chão, um terreno adequado. O lugar pouco importa, contanto que por lá já resida uma árvore de no mínimo 12 metros de altura. De qualquer espécie. Então, constrói-se a casa com segurança, pois sabe-se que ali, onde foi possível crescer através das décadas uma jovem semente, ali mesmo, será possível estar.

Construir uma casa passa por sentir o cheiro fresco das roupas recém estendidas no varal no final do dia e perceber que, a vida se impõe, mesmo enquanto você se pergunta como construir sua casa.

Penso que gostaria de arquitetá-la como as partes do corpo. Começando por paredes côncavas como as ossadas da costela, que aninhem uma grande cama de fofinhas entranhas. O chão se firmaria sobre um pilar, com a mobilidade do pescoço; assim, pelas janelas tudo veria. Ângulos escondidos não me assustariam, pois estaria cercada por familiaridades. A fundação dessa casa seria forte e resistente às tempestades lacrimais. Sua porta vermelha contaria o fim do dia, indicando o acolhimento à 20 passos de distância. Aos olhos caminhantes, pareceria um tanto diferente. Ali, atraída por sua estranheza, eu entraria para ficar. (Luiza Furtado)

Uma colcha de retalhos costurada pelas mãos da bisavó afaga o frio assim como um coração roto. Uma cadeira de balanço onde outrora a mãe amamentou suas crianças, hoje também pode quedar-se olvidada perto do parapeito estático de uma janela, sendo testemunha apenas das nuances do céu que invade um cômodo. Aquele relógio de corda que um dia pertencera à casa de praia do tio de um amigo, hoje pendurado na sua parede, não sabe que com suas badaladas corta o silêncio da madrugada de gerações perturbando o sono de todas as visitas que ficam para dormir até hoje. Tique-taque, escorre o tempo, persiste a memória, tudo esvai. E em meio a tantos símbolos, as plantas também são fundamentais. Uma casa sem plantas carece de vida, os ciclos naturais se fazem presentes bem debaixo dos nossos olhos e muitas vezes estamos alheios demais para perceber. Quando voltamos à proposta inicial, fica evidente que não se trata do como e nem de onde, mas do próprio ato da construção, nos gerúndios do verbo, na ação contínua e simultânea que transcende o espaço-tempo. Sobretudo porque a casa, afinal, somos nós. Onde quer que estejamos, se estamos em nós estamos em casa e apenas estamos. (Maíra Freixinho)

poema feito em casa

a nossa casa é uma casa inteira
mesmo que lhe faltem cômodos
está sempre cheia
transborda dentro dela o ar
o intervalo entre
os corpos a moverem-se ora
apressados
às vezes prostados
em frente
as telas

mas nossa casa é uma casa inteira
mesmo que lhe falte reboco e
algum acabamento
sobram os gatos
os livros
as plantas
os clichês
em nossa casa inteira
se fala da vida
e da morte
nessa casa inteira
há espaço para caber
todo o afeto que
transborda
(Yasmin Bidim)

Uma casa possui o conceito básico de lar e habitação. Sua estrutura, alicerces, colunas, paredes – tudo rememora o abrigo..., mas o abrigo do corpo físico é diferente do abrigo da alma... a alma, muitas vezes precisa mais do que a estrutura da fortificação para sentir-se em habitação. Às vezes, é preciso que a alma seja andarilha, para quando, de repente, quando menos se espera, muito distante do seu local de origem, a alma encontra um lugar de abrigo. Uma casa talvez fora do eixo, torna-se seu novo lar. A sensação é de encontro: do corpo físico da casa, suas paredes, ao encontro do corpo da alma. É como se um esperasse pelo outro e ambos, nesse momento, nascessem para uma verdadeira vida. (Danny Liberato)

Para construir uma casa primeiro
vem o sonho, a fantasia, o desejo.
e, na sequência, a pergunta:
o que é uma casa para mim?
e, na sequência, outra pergunta:
Como construir essa casa?
e, na sequência, mais outra pergunta:
para que essa casa construída?
e, na sequência, de novo uma pergunta:
é possível construir essa casa?
e, na sequência, o temor de uma pergunta:
e se essa casa não me bastar?
e, na sequência, talvez a derradeira pergunta:
essa casa sou eu?
A gente nunca termina a construção de uma casa.
(Ana Cláudia Simões e Silva)

O início de tudo

A casa antecede a epiderme
o polegar opositor
antes da língua externar a palavra
e os dinossauros brincarem de
grandeza
ou a bíblia ser um best-seller
Buda
Sócrates
o Himalaia
o latifúndio
a Terra
o sistema solar
e o jogo lunar entre os astronautas
a casa não descansa
entre o ovo e a galinha
a casa já se habita
entre o inaudível e o grito
o íntimo e o desconhecido
a casa passeia e se esconde
pelos ossos ou vigas
a casa é infinita
(Monique Araújo)

REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel (Org.). **Em torno da imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº11. Brasília, pp. 89-117, maio - agosto de 2013. http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n11/04.pdf.

BALTAR, Brígida. **Passagem secreta**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

BARLOW, Melinda. Feminism 101: The New York Women's Video Festval, 1972-1980. **Camara Obscura**, Duke University Press, v.18, n.3, p.2-39, 2003.

BARTHES, Roland. **Como viver junto**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BENJAMIN, Walter. **A hora das crianças**: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERTH, Joice. **Se a cidade fosse nossa:** racismos, falocentrismos e opressões nas cidades. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

BISPO DOS SANTOS, Antonio. **A terra dá, a terra quer.** São Paulo: Ubu Editora / PISEAGRAMA, 2023.

BISPO DOS SANTOS, Antonio. **Colonização, Quilombos**: Modos e Significações. AYÔ: Brasília, 2019.

BRITO, Flávia; MELLO, Joana; LIRA, José; RUBINO, Silvana (org.). **Domesticidade, Gênero e Cultura Material**. São Paulo: Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo: Editora da USP, 2017.

CABNAL, Lorena; KOROL, Claudia. Feminismo comunitário de Iximulew – Guatemala. Diálogos com Lorena Cabnal. In: _____. **Diálogo de saberes y pedagogia feminista**: educación popular. Buenos Aires: América Libre, 2017.

CAMPOS, Marcelo; BERTH, Joice. **Casa Carioca**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2020.

CARRIE MAE WEEMS (Site oficial). Disponível em: https://bit.ly/2ZkuQvq. Acesso em: julho de 2021.

CAUQUELIN, Anne. **No ângulo dos mundos possíveis**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

COCCIA, Emanuele. **Filosofia dela casa**. Lo Spazio domestico e la felicita. Einaudi, 2021.

COMISSÃO de Patrimônio Cultural da USP. **A casa de dona Yayá**. São Paulo, Edusp/ Imprensa Oficial, 2001.

COSTA, Luiz Cláudio da. Leticia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo. In: MACHADO JUNIOR, Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (org.). **Estudos de Cinema** – SOCINE. 1ed. São Paulo: Annablume, 2007, p. 369-374.

D´AGOSTINO, Mário Henrique Simão. **A coluna e o vulto**. Reflexões sobre a Casa e o Habitar na História Antiga e Moderna. São Paulo: Annablume Clássica, 2016.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **Comum**: ensaio sobre a revolução no século XXI. São Paulo: Boitempo, 20117.

DESCOLA, Philippe. **Outras naturezas, outras culturas**. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Gerorges. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Gerorges. **Invenção da histeria:** Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2015.

ELETRONIC ARTS INTERMIX (Site oficial). Disponível em: http://eai.org. Acesso em: julho de 2021.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: Mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Elefante, 2019.

FEDERICI, Silvia. **Reencantando o mundo:** feminismo e a política dos comuns. São Paulo: Elefante, 2022.

FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museu do Romance da Eterna.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FLORES, Luiza Dias. “A Morada é uma curandeira”: o feminino enquanto força. **Campos - Revista de Antropologia**, [S.l.], v. 19, n. 1, p. 37-57, jun. 2018. ISSN 2317-6830. Disponível em: https://bit.ly/2ZC3wcx . Acesso em: jun. 2021.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: WMF Martins, 2010.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**: na Idade Clássica. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FREUD, Sigmund. Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade. In: _____. **Obras Completas v. IX**. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 2**: Estudos sobre histeria. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUIMARÃES, Julia; ROMAGNOLLI, Luciana; MENNA BARRETO, Ivana. **Entrevista com Marta Soares** – Artista em Foco MITsp. Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, 2019. Disponível em: https://bit.ly/3jQoM5l. Acesso em: agosto de 2021.

HOOKS, bell. **Anseios**: raça, gênero e políticas culturais. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **Pertencimento:** uma cultura do lugar. São Paulo: Elefante, 2022.

HORTIDES, Ana. **bate lage.** Rio de Janeiro: Atelier Editora, 2023.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

JEGEDE, dele. Visual Expressivity in the Art of the Black Diaspora: Conjunctures and Disjunctures. In: SALAMI, Gitti; VISONÀ, Mônica (org.). **A Companion to Modern African Art**. Hoboken (New Jersey): John Wiley & Sons, 2013, p. 349-367.

KAMENSZAIN, Tamara. **Fala, poesia**. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Azougue: Circuito, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

LEITÃO, Lúcia. **A cidade de Simmel, a cidade dos homens**. Cad. Metrop., São Paulo, v. 13, n. 26, p. 461-471, jul/dez 2011.

LEITÃO, Lúcia. **Quando um muro separa e nenhuma ponte une**. CADERNOS METRÓPOLE, N. 13, p. 229-253, 1º sem. 2005.

LEITÃO, Lúcia. **Ver a cidade, ver a si mesmo**. Cadernos do PROARQ, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, p. 158-165, dez 2011.

LEITÃO, Lúcia. **Uma relação especular - anotações sobre a dimensão imaginária da arquitetura**. Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, USP, v. 13, p. 58-64, 2011.

LEITÃO, Lúcia. **Espelho, Espelho meu**. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, v. 11, n. 12, p. 13-32, dez. 2004.

LEVY, Tatiana Salem. **A chave de casa**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

LIMA, Letícia Cobra. **Arte feminista enquanto prática antagonista**. Revista-Valise, Porto Alegre, v.4, n.8, ano 4, p.137-153, 2014.

LÍZIA, Millena. **Faço faxina**: bases contraontológicas para um começo de conversa sobre uma experiência epidérmica imunda. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos dos Processos Artísticos). Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2019.

MARQUES, Ana Maria; JORGE, Eduardo. **Como se fosse a casa**: uma correspondência. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MELLO, Christine. **Vídeo no Brasil: experiências dos anos 1970 e 1980.** In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, V Congresso Nacional de História da Mídia, 31 de maio a 02 de junho de 2007, São Paulo. Anais do Intercom, 2007. Disponível em: https://bit.ly/2XEeehS.

MELO NETO, João Cabral. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

NOGUEIRA, Viviane. **Uma casa se amarra pelo teto**. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019.

PALLASMAA, Juhani. **Habitar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. São Paulo: MASP, 2019.

PEREC, Georges. **Species of Space and Other Pieces**. London & New York: Penguin Books, 1997.

PINA, Manuel António. **Como se desenha uma casa**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Mulheres radicais**: arte latino-americana, 1960-1985. São Paulo, 2018.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RISÉRIO, Antonio. **Mulher, casa e cidade**. São Paulo: Editora 34, 2015.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário:** Arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROSLER, Martha. **Decoys and disruptions**: selected writings, 1975-2001.

SARDENBERG, Cecilia. O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres. **Inc.Soc**, Brasília, v.11, n.2, p.15-29, jan/jun 2018.

SEGAUD, Marion. **Antropologia do espaço**. Habitar, fundar, distribuir, transformar. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

SHAPIRA, Laurie Layton. **O complexo de Cassandra**: histeria, descrédito e o resgate da intuição feminina no mundo moderno. São Paulo: Cultrix, 2018.

SOUZA, Julia de. **As durações da casa**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

STIGGER, Veronica. O útero do mundo. In: MAM-SP. **O útero do mundo**. São Paulo: MAM-SP, 2016, p. 7-48.

TEJO, Cristiana. Persistência da consciência: marcas da identidade. In: PARENTE, André (org.). **Preparações e tarefas**. Letícia Parente. São Paulo: Paço das Artes, 2007, p.71-74.

WEEMS, Carrie Mae. **Kitchen Table Series**. Bologna: Damiani/Matsumoto Editions, 2017.

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART. **Dirt & Domesticity**. Constructions of the Feminine. Nova York, 1992.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ACERVOS VIRTUAIS CONSULTADOS PARA O ANEXO / CATÁLOGO

Disponível em: https://nararoesler.art/artists/. Acesso em: 08 maio 2021

Disponível em: http://evaklabin.org.br/uma-casa-toda-sua/. Acesso em: 16 jun 2022

Disponível em: http://www.karenlamassonne.com/. Acesso em: 29 nov 2022

Disponível em: http://www.lauretixier.com/. Acesso em: 11 fev 2023

Disponível em: https://brigidabaltar.com/. Acesso em: 27 out 2020

Disponível em: https://copenhagenphotofestival.com/mary-frey/. Acesso em: 12 maio 2022

Disponível em: https://cristinasalgado.com/. Acesso em: 12 out 2020

Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/. Acesso em: 24 nov 2020

Disponível em: https://faithwilding.com/. Acesso em: 30 jun 2023

Disponível em: https://gagosian.com/. Acesso em: 09 dez 2020

Disponível em: https://galeriavermelho.com.br/. Acesso em: 16 dez 2020

Disponível em: https://hammer.ucla.edu/radical-women/. Acesso em: 21 maio 2020

Disponível em: https://heidibucher.com/. Acesso em: 13 out 2020

Disponível em: https://www.icaboston.org/. Acesso em: 02 dez 2020

Disponível em: https://ims.com.br/. Acesso em: 14 jun 2021

Disponível em: https://janainatorres.com.br/. Acesso em: 17 out 2022

Disponível em: https://janainawagner.com/. Acesso em: 29 jun 2022

Disponível em: https://library.calarts.edu/. Acesso em: 22 maio 2021

Disponível em: https://mariafernandalucena.com/. Acesso em: 22 out 2023

Disponível em: https://mariateresacanom.home.blog/. Acesso em: 12 mar 2023

Disponível em: https://millan.art/. Acesso em: 10 maio 2024

Disponível em: https://monicabonvicini.net/. Acesso em: 08 fev 2024

Disponível em: https://museolatertulia.com/. Acesso em: 17 abr 2023

Disponível em: https://museudeartedorio.org.br/. Acesso em: 09 maio 2021

Disponível em: https://nmwa.org/. Acesso em: 02 set 2021

Disponível em: https://pinacotecadoceara.org.br/. Acesso em: 04 jun 2022

Disponível em: https://soniaboyce.net/. Acesso em: 07 nov 2023

Disponível em: https://thephotographersgallery.org.uk/. Acesso em: 15 fev 2024

Disponível em: https://virginiademedeiros.com.br/. Acesso em: 15 out 2021

Disponível em: https://www.anahortides.com/. Acesso em: 22 jun 2021

Disponível em: https://www.angelastrassheim.com/. Acesso em: 05 set 2023

Disponível em: https://www.brooklynmuseum.org/. Acesso em: 20 maio 2021

Disponível em: https://www.carlhammergallery.com/. Acesso em: 17 jul 2022

Disponível em: https://www.getty.edu/. Acesso em: 08 fev 2021

Disponível em: https://www.harvard.edu/. Acesso em: 08 mar 2021

Disponível em: https://www.judychicago.com/. Acesso em: 10 jun 2021

Disponível em: https://www.kirstenjustesen.com/. Acesso em: 26 out 2022

Disponível em: https://www.leiladanziger.net/. Acesso em: 24 jun 2021

Disponível em: https://www.luciakoch.com/. Acesso em: 12 jul 2022

Disponível em: https://www.luisastrina.com.br/. Acesso em: 07 maio 2022

Disponível em: http://www.mac.usp.br/. Acesso em: 09 ago 2021

Disponível em: https://museudeartedorio.org.br/. Acesso em: 12 maio 2021

Disponível em: https://malufatorelli.com/. Acesso em: 30 out 2023

Disponível em: https://www.maryfrey.com/. Acesso em: 27 jan 2024

Disponível em: https://www.mca.com.au/. Acesso em: 25 maio 2023

Disponível em: https://www.metmuseum.org/. Acesso em: 03 fev 2022

Disponível em: https://www.millenalizia.com/. Acesso em: 10 mar 2021

Disponível em: https://www.miraschor.com/. Acesso em: 03 jan 2024

Disponível em: https://www.moma.org/. Acesso em: 06 maio 2021

Disponível em: https://www.myrelchernick.com/. Acesso em: 15 mar 2023

Disponível em: https://www.nancyhoffmangallery.com/. Acesso em: 11 jun 2023

Disponível em: https://www.nancyyoudelman.com/. Acesso em: 18 dez 2023

Disponível em: https://www.premiopipa.com/. Acesso em: 20 jul 2021

Disponível em: https://www.royalacademy.org.uk/. Acesso em: 12 nov 2021

Disponível em: https://www.soniabalassanian.com/. Acesso em: 11 abr 2021

Disponível em: https://www.suzfrazier.com/. Acesso em: 20 fev 2021

Disponível em: https://www.tate.org.uk/. Acesso em: 23 maio 2022

Disponível em: https://www.womanhouse2022.com/. Acesso em: 16 jun 2022

Disponível em: https://www.zarina.work/. Acesso em: 15 jan 2024

Poéticas do habitar:
a casa na produção artística feminina contemporânea



Patricia Chiavazzoli

ANEXO

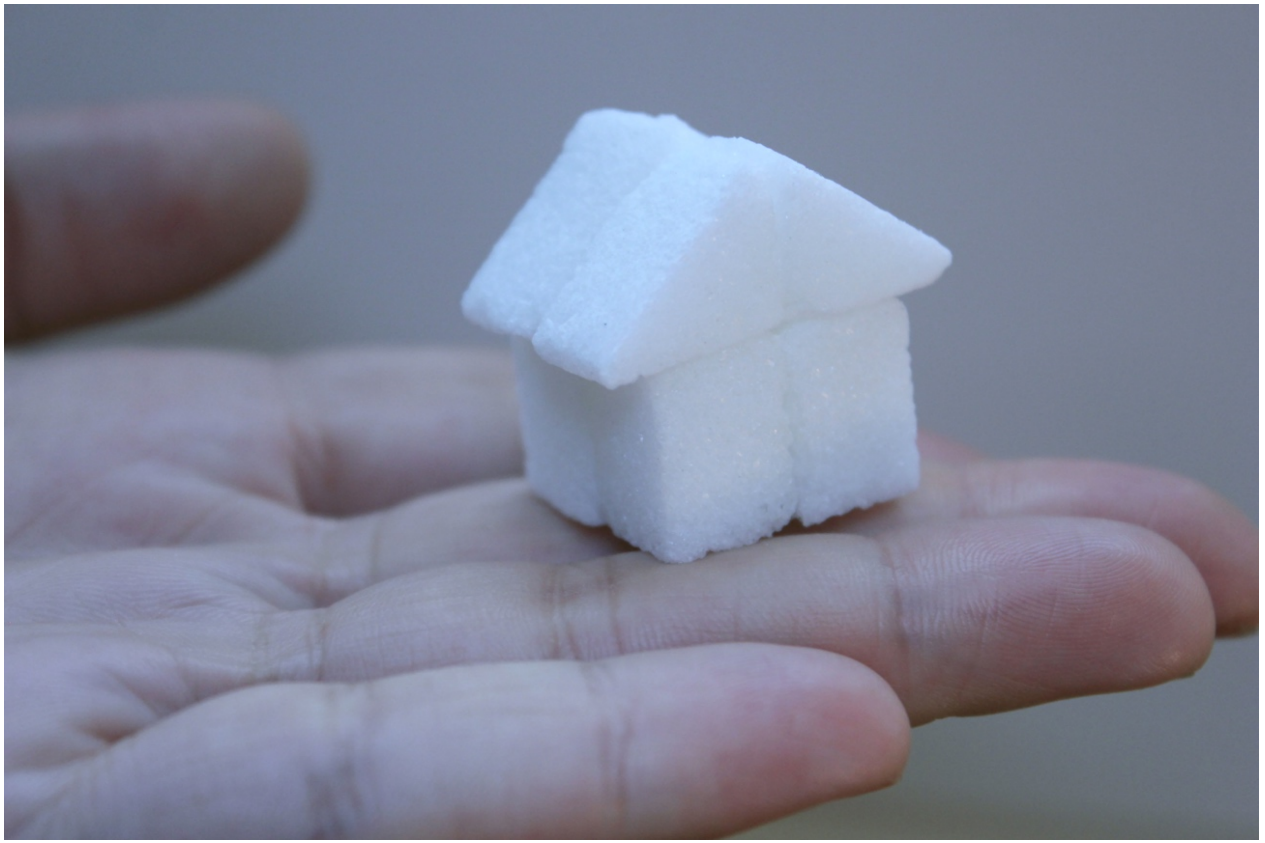
A proposta deste documento é ilustrar uma das metodologias utilizadas durante a pesquisa da tese, a ver: o levantamento e análise de artistas que produziram obras durante o período de 1970 até os dias de hoje que abordaram questões sobre gênero e domesticidade, tendo em vista o formato arquivo, inspirado pelas práticas artísticas desenvolvidas principalmente a partir da década de 1960, onde a aproximação entre arte e arquivo é encontrada em contextos diversos, a partir de procedimentos como acumulação de imagens, sistemas modulares, estruturação serial, coleção, fotografia objetiva – com interesse compartilhado pela questão da memória. O principal objetivo foi observar se o tema da casa, dentre os seus mais diversos aspectos era objeto relevante na pesquisa de artistas mulheres contemporâneas. O levantamento se deu através da pesquisa em acervos virtuais de diversas instituições nacionais e internacionais, na busca de mostras temáticas ou que margeassem o tema, além do prévio conhecimento de obras produzidas que participaram de exposições mais recentes. Durante a investigação, decidiu-se estabelecer como limite o número de 100 artistas, apesar de evidências durante a pesquisa demonstrarem que tal número não correspondia com a extensa produção artística contemporânea desenvolvida ao redor do tema pesquisado. Dentre as 100 artistas apresentadas abaixo, podemos observar quase 30 nacionalidades distintas, o equilíbrio da produção dentre as cinco décadas analisadas e a diversidade de meios e técnicas empregados. Algumas das artistas que compõe o grupo apresentado tiveram sua produção explorada e aprofundada ao longo dos capítulos, entretanto, tal levantamento não teve como propósito a análise minuciosa de cada obra ou artista apesar de auxiliar na ampliação da abordagem e compreensão da complexidade do tema, discutidos durante o texto apresentado na tese. Tal documento teve como intenção inicial ser transformado em um catálogo apartado da tese, uma espécie de inventário de um grupo iconográfico que pudesse ser consultado por outras e outros pesquisadores, ou até mesmo resultar em uma exposição. Uma empreitada que deixarei para uma próxima etapa de pesquisa. Acreditamos que tal arquivo acrescente para o alargamento das discussões historiográficas sobre a produção artística contemporânea produzida por mulheres, a partir do entrecruzamento de campos sociais, antropológicos, arquitetônicos e todos os mais que fazem referência aos modos de habitar.

Amelia Toledo (1926, São Paulo, Brasil - 2017, Cotia, Brasil)



Título: As paredes têm ouvidos
Data: 1975
Técnicas/materiais: gesso
Dimensões: 202 x 200 cm

Ana Hortides (1989, Rio de Janeiro, Brasil)



Título: O menor abrigo #1
Data: 2015
Técnicas/materiais: açúcar
Dimensões: 3 x 3 x 2 cm

Ana Victoria Jiménez (1941, Cidade do México, México)



Título: Cuaderno de tareas
Data: 1978-81
Técnicas/materiais: Quatro conjuntos de dez fotografias em preto e branco
Dimensões: 25 páginas de 25.4 × 16.5 cm e 15 páginas de16.5 × 25.4 cm

Ângela Ferreira (1958, Maputo, Moçambique)



Título: Maison Tropicale
Data: 2007
Técnicas/materiais: madeira, alumínio, ferro
Dimensões: 1000 x 217 x 257 cm

Angela Strassheim (1969, Bloomfield, Estados Unidos)



Título: Evidence No. 2
Data: 2009
Técnicas/materiais: Fotografias forenses
Dimensões: variadas

Anna Maria Maiolino (1942, Scalea, Itália)



Título: Aqui e ali
Data: 2012
Técnicas/materiais: Instalação de argila
Dimensões: variadas

Asya Reznikov (1973, Rússia)



Título: Secret
Data: 2010
Técnicas/materiais: Videoinstalação em móvel doméstico
Dimensões: variáveis

Beatriz González (1932, Bucaramanga, Colômbia)



Título: Canción de cuna (Lullaby)
Data: 1970
Técnicas/materiais: Esmalte sobre metal
Dimensões: 70 x 150 x 105 cm

Betye Irene Saar (1926, Califórnia, Estados Unidos



Título: The Liberation of Aunt Jemima
Data: 1972
Técnicas/materiais: Técnica mista
Dimensões: 29,8 x 20,3 x 6,9 cm

Birgit Jürgenssen (1949, Viena, Áustria - 2003, Viena, Áustria)



Título: Avental de cozinha de dona de casa
Data: 1975
Técnicas/materiais: Fotografia
Dimensões: 39,3 x 27,5 cm

Brígida Baltar (1959, Rio de Janeiro, Brasil - 2022, Rio de Janeiro, Brasil)



Título: Abrigo
Data: 1996
Técnicas/materiais: Ação e registro fotográfico
Dimensões: variáveis

Carolina Kaastrup (Rio de Janeiro, Brasil)



Título: Aprendi a amar as casas
Data: 2024
Técnicas/materiais: tecido plissado e casa de abelha
Dimensões: variáveis

Carolyn Brady (1937, Estados Unidos - 2005, Estados Unidos)



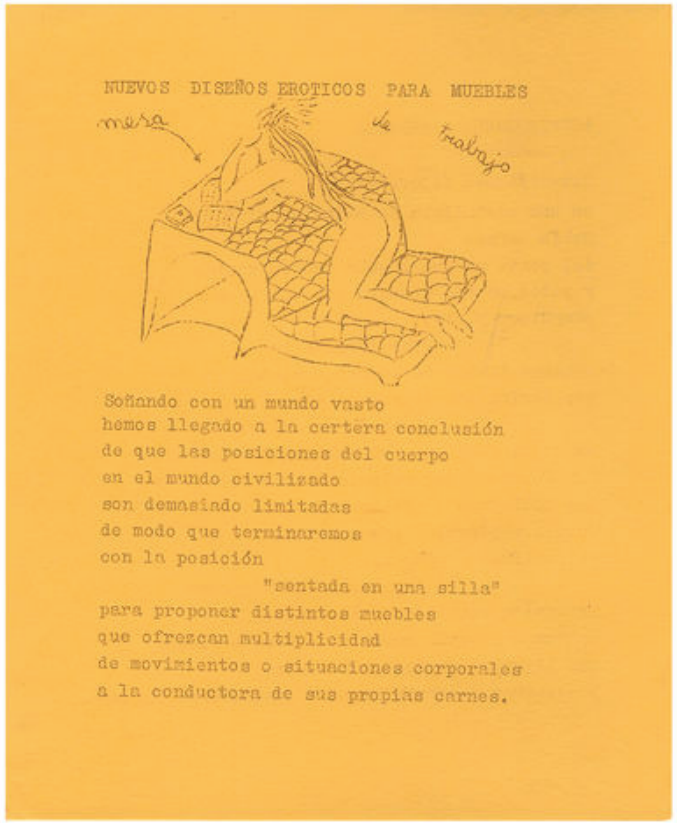
Título: Blue and Yellow
Data: 1983
Técnicas/materiais: Água-forte
Dimensões: 73,6 x 93,9 cm

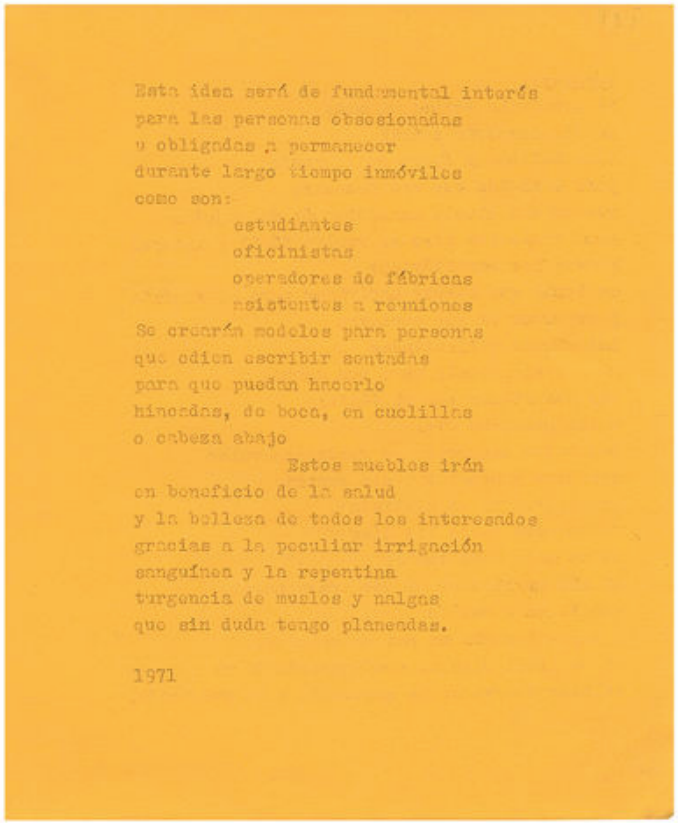
Carrie Mae Weems (1953, Oregon, Estados Unidos)



Título: The Kitchen Table Series
Data: 1990
Técnicas/materiais: Série fotográfica
Dimensões: variáveis

Cecilia Vicuña (1948, Santiago, Chile)





Título: Nuevos diseños eróticos para muebles
Data: 1971
Técnicas/materiais: Desenho e poema
Dimensões: 21.6 × 17.8 cm cada

Chantal Akerman (1950, Bruxelas, Bélgica)



Título: Je tu il elle
Data: 1974
Técnicas/materiais: Filme 35mm
Duração: 86 min

Cindy Sherman (1954, Nova Jersey, Estados Unidos)



Título: Untitled Film Still
Data: 1977-80
Técnicas/materiais: Fotografia
Dimensões: 19.1 × 24.1 cm

Cinthia Marcelle (1975, Belo Horizonte, Brasil)



Título: Dust Never Sleeps
Data: 2014
Técnicas/materiais: Instalação
Dimensões: variáveis

Cristina Ribas (1980, São Borja, Brasil)



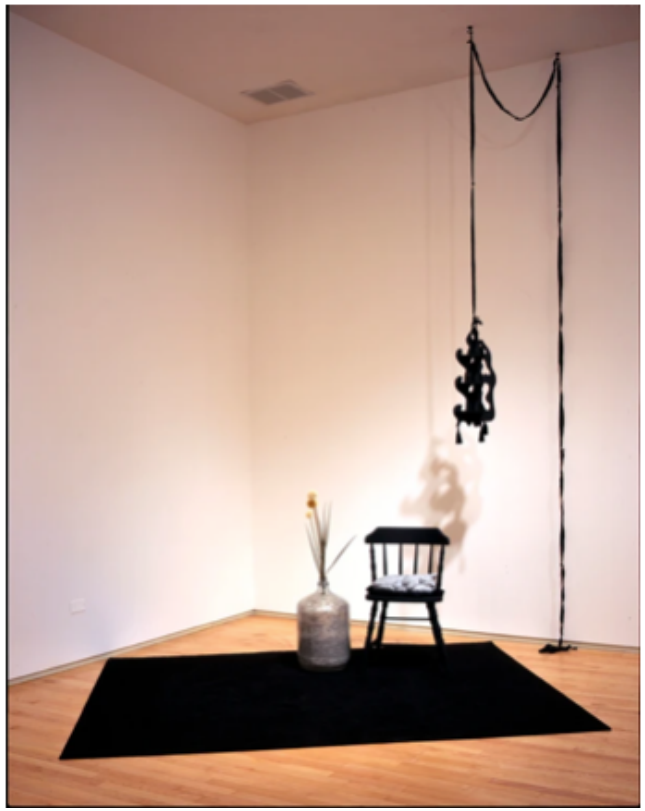
Título: Troca de azulejo
Data: 2004 a 2008
Técnicas/materiais: Ação de trocar azulejos
Dimensões: 15 x 15 cm

Cristina Salgado (1957, Rio de Janeiro, Brasil)



Título: Série Interiores
Data: 2001
Técnicas/materiais: Guache e nanquim sobre papel
Dimensões: variáveis

Danielle Gustafson-Sundell (1967, Minnesota, Estados Unidos)



Título: What lasts
Data: 2006
Técnicas/materiais: Instalação
Dimensões: variáveis

Delfina Bernal (1941, Barranquilla, Colômbia)



Título: Declaración de amor a Jeff Perrone
Data: 1979
Técnicas/materiais: 9 fotografias coloridas
Dimensões: 15.2 × 10.2 cm cada

Doris Salcedo (1958, Bogotá, Colômbia)



Título: Uprooted
Data: 2020 - 2022
Técnicas/materiais: 804 árvores e ferro
Dimensões: 3000 x 650 x 500 cm

Faith Wilding (1943, Paraguai)



Título: Crocheted Environment / Womb room
Data: 1972
Técnicas/materiais: Instalação com fio acrílico e corda de sisal
Dimensões: 274.3 x 274.3 x 274.3 cm

Feliza Bursztyn (1933, Bogotá, Colômbia - 1982)



Título: Cama
Data: 1974
Técnicas/materiais: Assemblagem com sucata de inox, cama, lençol acetinado e motor
Dimensões: 110 x 180 x 70 cm

Francesca Woodman (1958, Colorado, Estados Unidos – 1981, Nova York, Estados Unidos)



Título: It must be time for lunch now
Data: 1979
Técnicas/materiais: Fotografia
Dimensões: 20.3 x 25.4 cm

Heidi Bucher (1926, Suíça – 1993, Suíça)



Título: Small glass portal, Bellevue Kreuzlingen
Data: 1988
Técnicas/materiais: Têxtil e látex
Dimensões: 340 x 465 cm

Helen Chadwick (1953, Reino Unido – 1996, Reino Unido)



Título: In the Kitchen (fridge)
Data: 1977
Técnicas/materiais: Escultura – metal e pvc
Dimensões: variáveis

Helen Van Meene (1972, Alkmaar, Holanda)



Título: Untitle (68)
Data: 1999
Técnicas/materiais: Fotografia
Dimensões: 39 x 39 cm

Helena Almeida (1934, Lisboa, Portugal – 2018, Sintra, Portugal)



Título: A casa
Data: 1979
Técnicas/materiais: Fotografia em preto e branco, tinta acrílica
Dimensões: 40 x 29 cm

Hollis Sigler (1948, Indiana, Estados Unidos – 2001, Illinois, Estados Unidos)



Título: My Solution Could Be a Curse - Electro Magnetic Fields is Being Evaluated as a Underlying Cause of Cancer
Data: 1995
Técnicas/materiais: Óleo sobre tela
Dimensões: 81.28 x 88.9 cm

Hung Liu (1948, China – 2021, Estados Unidos)



Título: Rural Slum
Data: 2016
Técnicas/materiais: Aquarela sobre papel
Dimensões: 35.6 x 50.8 cm

Janaina Wagner (1989, São Paulo, Brasil)



Título: CASA V
Data: 2014
Técnicas/materiais: Papel carbono sobre parede
Dimensões: 300 x 575 cm

Joana Traub Csekö (1978, Colorado, Estados Unidos)



Título: Casa
Data: 2019
Técnicas/materiais: Casa de boneca antiga, luz, espelho e fotografia apropriada
Dimensões: variáveis

Joanne Leonard (1940, Califórnia, Estados Unidos)



Título: Fridge with Magnets, Kitchen, Berkeley, CA
Data: 1977
Técnicas/materiais: Fotografia
Dimensões: 18.3 x 17.9 cm

Judy Chicago (1939, Chicago, Estados Unidos)



Título: Menstruation Bathroom
Data: 1972
Técnicas/materiais: Instalação com diferentes mídias
Dimensões: variáveis

Karen Lamassonne (1954, Nova York, Estados Unidos)



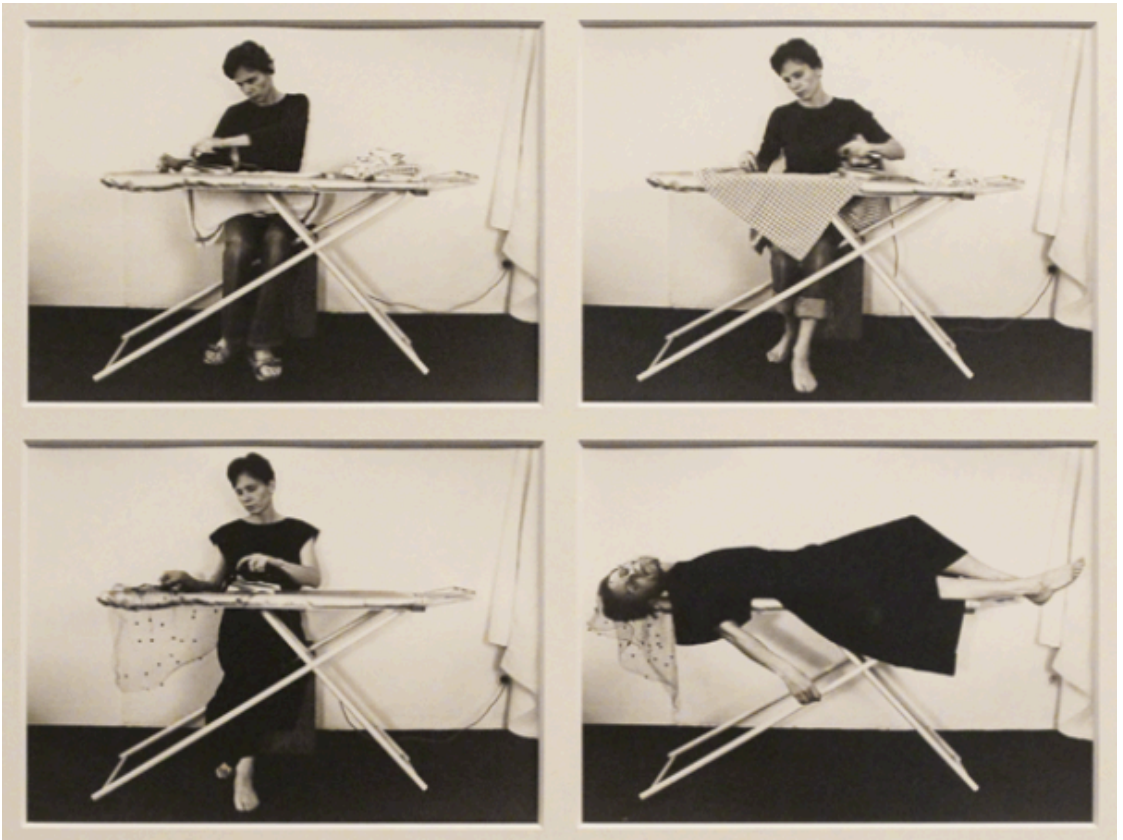
Título: Sin título (Untitled), Serie Baños (Bathrooms)
Data: 1978-81
Técnicas/materiais: Aquarela sobre papel
Dimensões: 76 x 56 cm

Karen LeCocq (1949, Califórnia, Estados Unidos)



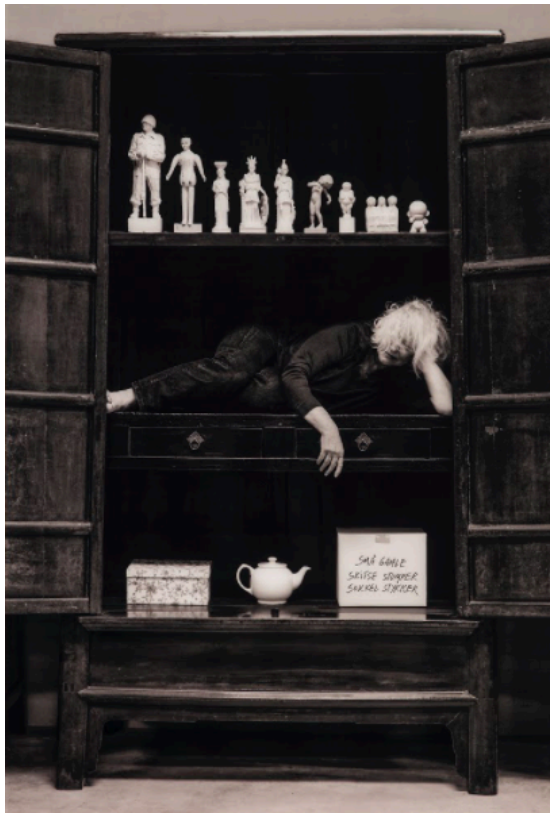
Título: Leah’s Room
Data: 1972
Técnicas/materiais: Perfomance
Dimensões: variável

Karin Mack (1940, Viena, Áustria)



Título: Iron Dream
Data: 1975
Técnicas/materiais: Série fotográfica
Dimensões: variável

Kirsten Justesen (1943, Odense, Dinamarca)



Título: Portrait in Archive with Collection
Data: 2013
Técnicas/materiais: Fotografia
Dimensões: 100,33 x 147,95 cm

Lais Myrrha (1974, Belo Horizonte, Brasil)



Título: Dois quartos
Data: 2015
Técnicas/materiais: Instalação /
Entulho de quarto demolido fossilizado com cimento e desenho de planta arquitetônica
Dimensões: variáveis

Laure Tixier (1972, Chamalières, França)



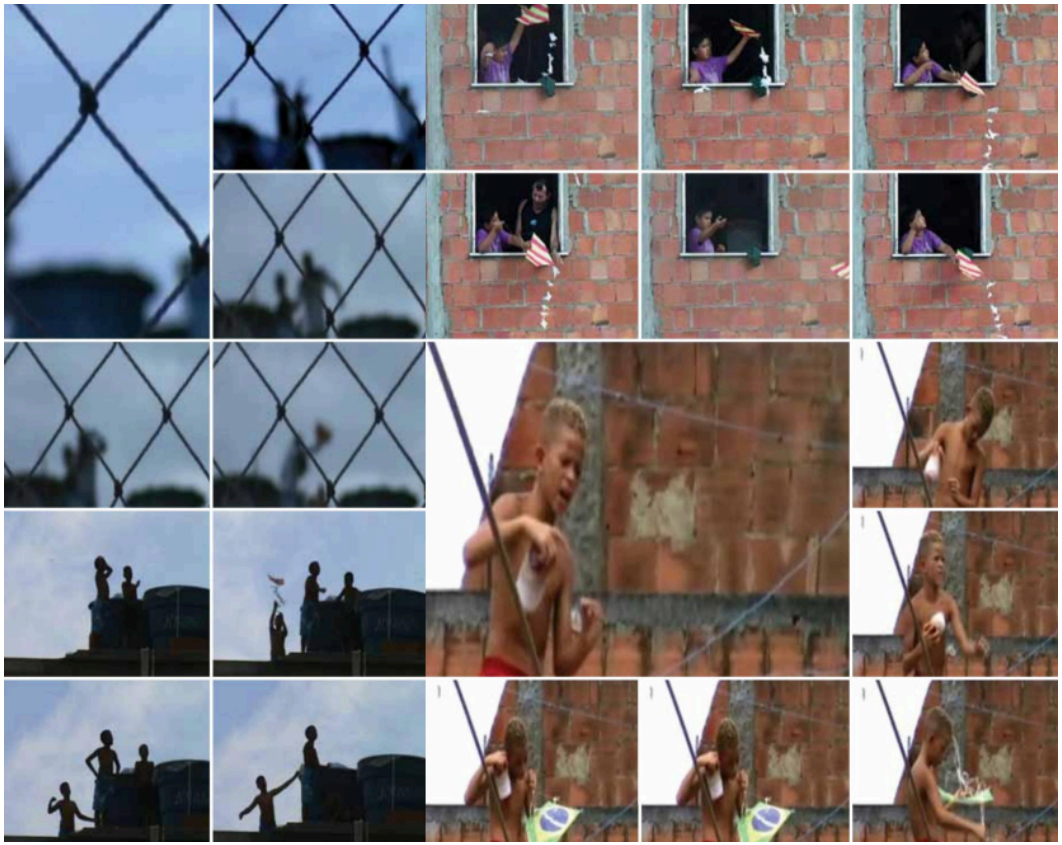
Título: Plaid House (Maquette)
Data: 2005-11
Técnicas/materiais: Escultura / lã, feltro e linha
Dimensões: variáveis

Laurie Simmons (1949, Nova York, Estados Unidos)



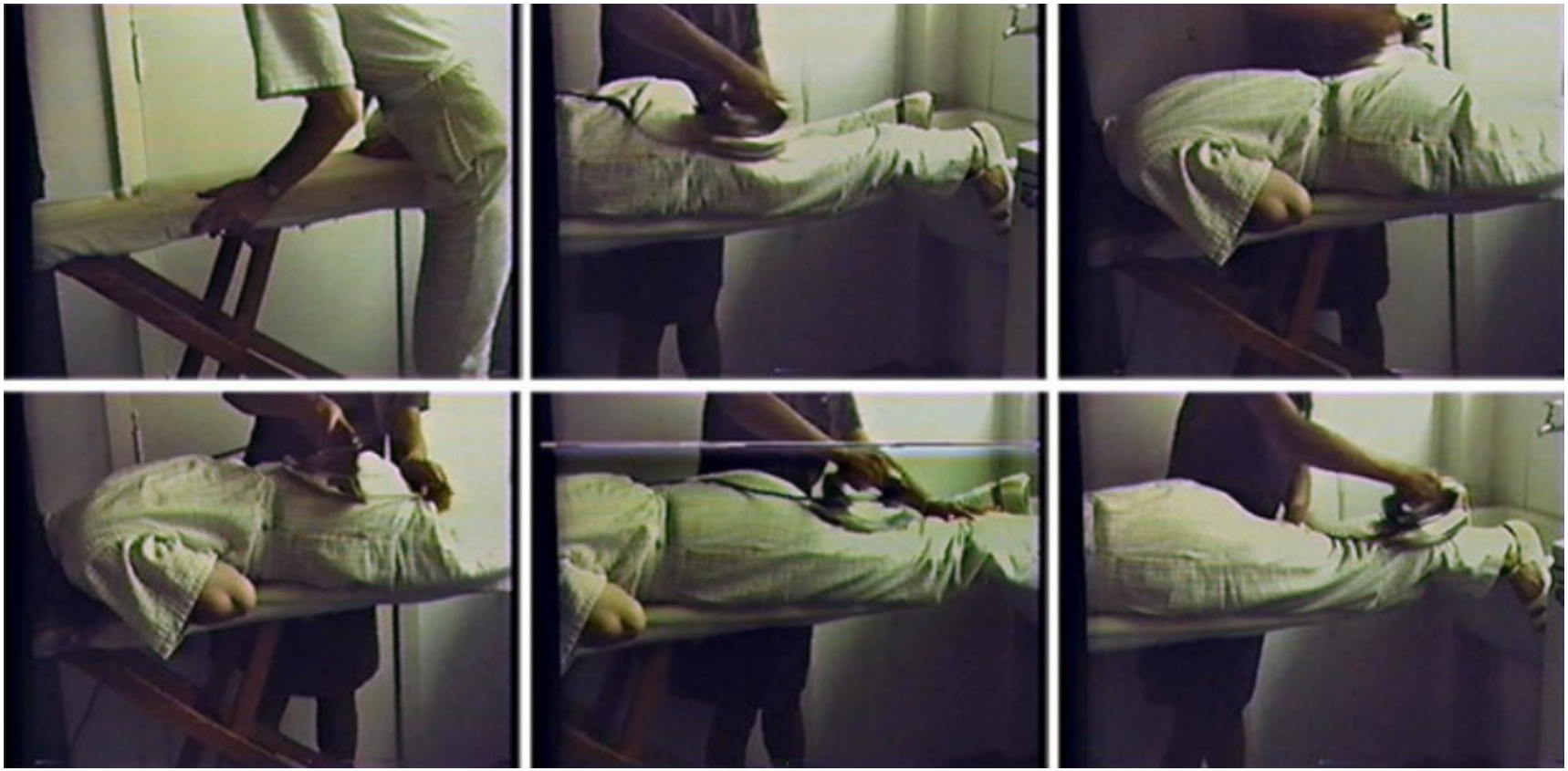
Título: Walking House
Data: 1989
Técnicas/materiais: Impressão fotográfica
Dimensões: 211.4 x 120.4 cm

Leila Danziger (1962, Rio de Janeiro, Brasil)



Título: [enquanto eu lavo louça] / Edifício Líbano
Data: 2010-12
Técnicas/materiais: vídeo
Duração: 3 min

Letícia Parente (1930, Bahia, Brasil – 1991, Rio de Janeiro, Brasil)



Título: Tarefa 1
Data: 1982
Técnicas/materiais: vídeo
Duração: 1:56 min

Liliane Dardot (1946, Belo Horizonte, Brasil)



Título: O risco do bordado
Data: 1981
Técnicas/materiais: Litografia
Dimensões: 50.1 x 71.5 cm

Linder (Linda Sterling) (1954, Liverpool, Reino Unido)



Título: Untitled
Data: 1976
Técnicas/materiais: Fotomontagem
Dimensões: variáveis

Lisa Milroy (1959, Vancouver, Canadá)



Título: Room
Data: 1997
Técnicas/materiais: óleo sobre tela
Dimensões: 175 x 199 cm

Lorna Simpson (1960, Nova York, Estados Unidos)



Título: May, June, July, August '57/'09 #8
Data: 2009
Técnicas/materiais: Série fotográfica
Dimensões: 12.7 x 12.7 cm (cada)

Louise Bourgeois (1911, Paris, França – 2010, Nova York, Estados Unidos)



Título: Femme Maison
Data: 1994
Técnicas/materiais: Mármore branco
Dimensões: 12.1 x 24.4 x 7.6 cm

Lourdes Grobet (1940, Cidade do México, México – 2022, México)



Título: La India Sioux in her bedroom
Data: 1983
Técnicas/materiais: Fotografia
Dimensões: 18.4 x 24.1 cm

Lucia Koch (1966, Porto Alegre, Brasil)



Título: Casa de Vento
Data: 2019
Técnicas/materiais: Intervenção com tecidos impressos na fachada da Casa de Vidro de Lina Bo Bardi
Dimensões: variáveis

Lucy Gunning (1964, Reino Unido)



Título: Climbing Around My Room
Data: 1993
Técnicas/materiais: Vídeo
Duração: 7:30 min

Lucy Mackenzie (1952, Sudão)



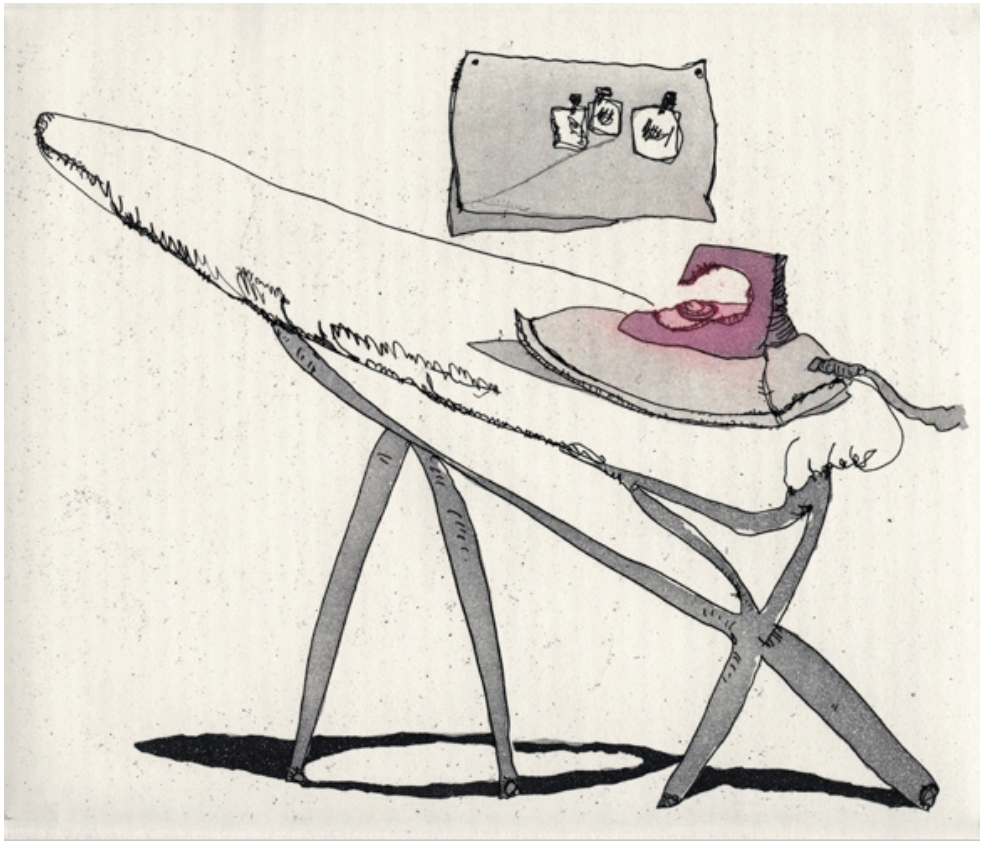
Título: Forks and Glass Cloth
Data: 2018
Técnicas/materiais: Óleo sobre tela
Dimensões: 15,24 x 8,89 cm

Lynne Cohen (1944, Estados Unidos – 2014, Canadá)



Título: Living Room in a Model Home
Data: 1987
Técnicas/materiais: Fotografia
Dimensões: 82.55 x 106.68 cm

Magali Lara (1956, Cidade do México, México)



Título: Planchar (Historias de casa)
Data: 1983
Técnicas/materiais: Gravura em metal
Dimensões: 39 x 27 cm

Mako Idemitsu (1940, Tóquio, Japão)



Título: Another Day of a Housewife
Data: 1977-78
Técnicas/materiais: vídeo
Duração: 18 min

Malu Fatorelli (1956, Rio de Janeiro, Brasil)



Título: Série Arquiteturas íntimas
Data: 2021
Técnicas/materiais: Técnica mista sobre papel
Dimensões: 29 x 30 cm

Marcia Schvartz (1955, Buenos Aires, Argentina)



Título: Doña Concha
Data: 1981
Técnicas/materiais: Instalação e vídeo
Dimensões: variáveis

Marga Ledora (1959, São Paulo, Brasil)



Título: Casa preta (com elemento arquitetônico)
Data: 2017
Técnicas/materiais: Lápis carvão, lápis aquarelável e bastão de óleo sobre papel
Dimensões: 21 x 29.70 cm

Margot Römer (1938, Caracas, Venezuela – 2005)



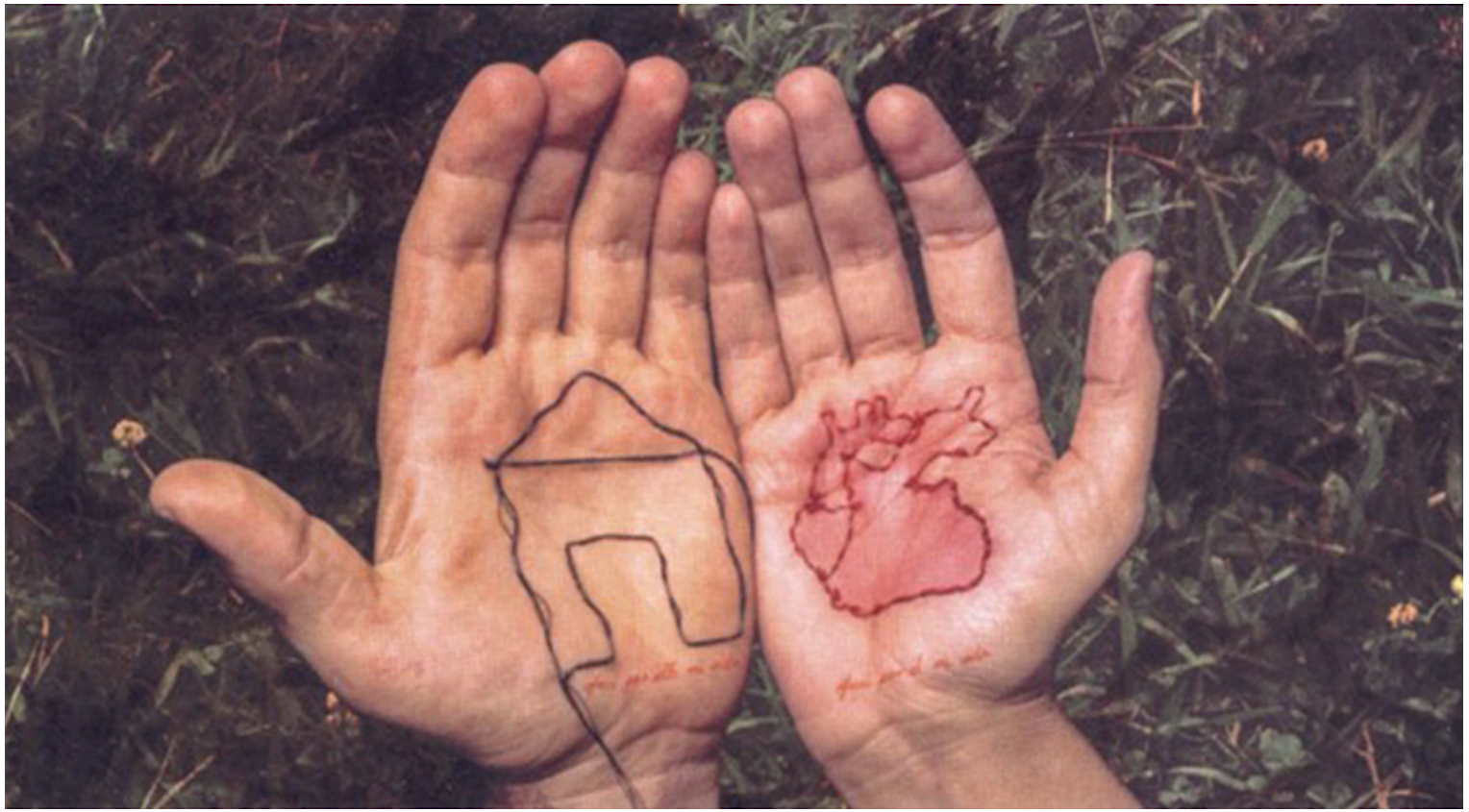
Título: Aparato reproductor de la mujer
Data: 1972
Técnicas/materiais: Porta de madeira, vaso, cacto
Dimensões: 203.2 x 101.6 x 26.5 cm

Maria Fernanda Lucena (1968, Rio de Janeiro, Brasil)



Título: Relicário
Data: 2015
Técnicas/materiais: caixa de acrílico, objetos e pintura a óleo
Dimensões: variáveis

Maria Teresa Cano (1960, Medelín, Colômbia)



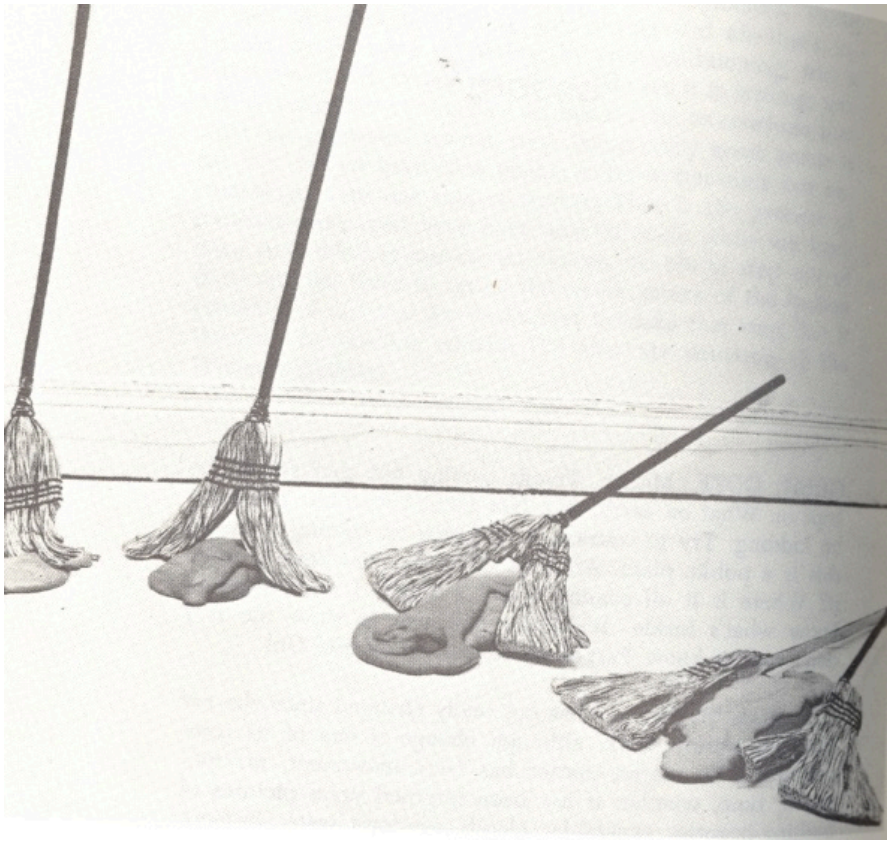
Título: Nostalgia de algo
Data: 1998
Técnicas/materiais: Fotografia
Dimensões: variáveis

María Teresa Hincapié (1956, Colômbia – 2008, Colômbia)



Título: Una cosa es una cosa
Data: 1990
Técnicas/materiais: Performance / objetos domésticos e de uso cotidiano
Duração: variável

Marjorie Strider (1931, Estados Unidos – 2014, Estados Unidos)



Título: Brooms
Data: 1972
Técnicas/materiais: Óleo sobre tela
Dimensões: 180 x 120 cm

Marta Soares (1973, Lisboa, Portugal)



Título: O Banho
Data: 2004
Técnicas/materiais: Performance e projeção em vídeo
Dimensões: variáveis

Martha Rosler (1943, Nova York, Estados Unidos)



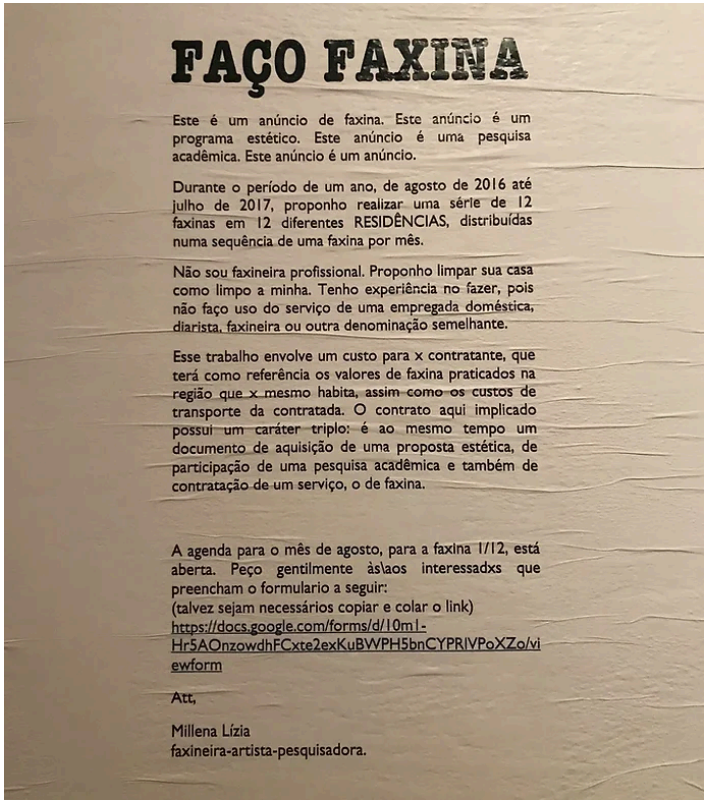
Título: How Do We Know What Home Looks Like? The Unité d'Habitation de Le Corbusier at Firminy
Data: 1993
Técnicas/materiais: Vídeo
Duração: 31 min

Mary Frey (1948, Estados Unidos)



Título: Série Domestic Rituals
Data: 1979-83
Técnicas/materiais: Série fotográfica
Dimensões: variáveis

Millena Lízia (1986, Niterói, Brasil)



FAÇO FAXINA

Este é um anúncio de faxina. Este anúncio é um programa estético. Este anúncio é uma pesquisa acadêmica. Este anúncio é um anúncio.

Durante o período de um ano, de agosto de 2016 até julho de 2017, proponho realizar uma série de 12 faxinas em 12 diferentes RESIDÊNCIAS, distribuídas numa sequência de uma faxina por mês.

Não sou faxineira profissional. Proponho limpar sua casa como limpo a minha. Tenho experiência no fazer, pois não faço uso do serviço de uma empregada doméstica, diarista, faxineira ou outra denominação semelhante.

Esse trabalho envolve um custo para x contratante, que terá como referência os valores de faxina praticados na região que x mesmo habita, assim como os custos de transporte da contratada. O contrato aqui implicado possui um caráter triplo: é ao mesmo tempo um documento de aquisição de uma proposta estética, de participação de uma pesquisa acadêmica e também de contratação de um serviço, o de faxina.

A agenda para o mês de agosto, para a faxina 1/12, está aberta. Peço gentilmente às\aos interessadxs que preencham o formulario a seguir:
(talvez sejam necessários copiar e colar o link)
https://docs.google.com/forms/d/10m1-Hr5AOnzowdhFCxte2exKuBWPH5bnCYPRlVPoXZo/viewform

Att,

Millena Lízia
faxineira-artista-pesquisadora.

Título: Faço Faxina
Data: 2016-17
Técnicas/materiais: Cartaz / Anúncio em lambe / Série de trabalhos sob triplo cont-r-ato (de serviço doméstico, de serviço estético e de pesquisa acadêmica)
Dimensões: variáveis

Miriam Schapiro (1923, Canadá – 2015, Estados Unidos)



Título: Dollhouse
Data: 1972
Técnicas/materiais: madeira e materiais variados
Dimensões: 202.6 x 208.3 x 21.6 cm

Mona Hatoum (1952, Beirute, Líbano)



Título: Homebound
Data: 2000
Técnicas/materiais: Instalação / utensílios de cozinha, móveis, fios elétricos
Dimensões: variáveis

Monica Bonvicini (1965, Veneza, Itália)



Título: Hausfrau Swinging
Data: 1997
Técnicas/materiais: Videoinstalação
Dimensões: 205 x 210 x 44,5 cm
Duração: 30:45 min

Myrel Chernick (1952, Estados Unidos)



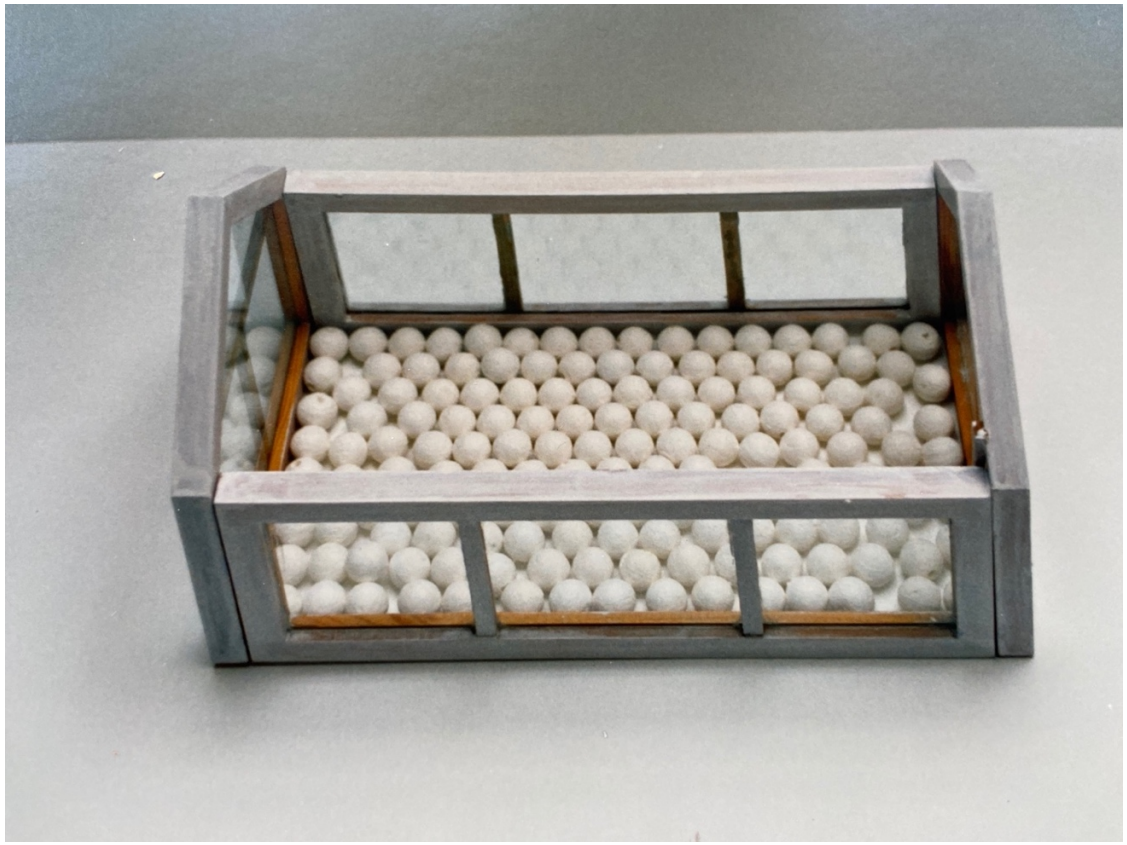
Título: Domestic Interventions
Data: 1992 - 2000
Técnicas/materiais: Instalação
Dimensões: variáveis

Nazareth Pacheco (1961, São Paulo, Brasil)



Título: Quarto
Data: 2003
Técnicas/materiais: Instalação / Cristal, miçanga, lâmina de barbear, aço inox, acrílico
Dimensões: 240 x 350 x 420 cm

Patricia Franca-Huchet (1958, Belo Horizonte, Brasil)



Título: Encontrando a minha casa
Data: 1991
Técnicas/materiais: Técnica mista
Dimensões: variáveis

Patricia Restrepo (1954, Cali, Colômbia)



Título: Por la mañana
Data: 1979
Técnicas/materiais: Vídeo
Duração: 8 min

Paula Rego (1935, Portugal – 2022, Reino Unido)



Título: The Maids
Data: 1987
Técnicas/materiais: Acrílica sobre papel
Dimensões: 213 x 244 cm

Paz Errázuriz (1944, Santiago, Chile)



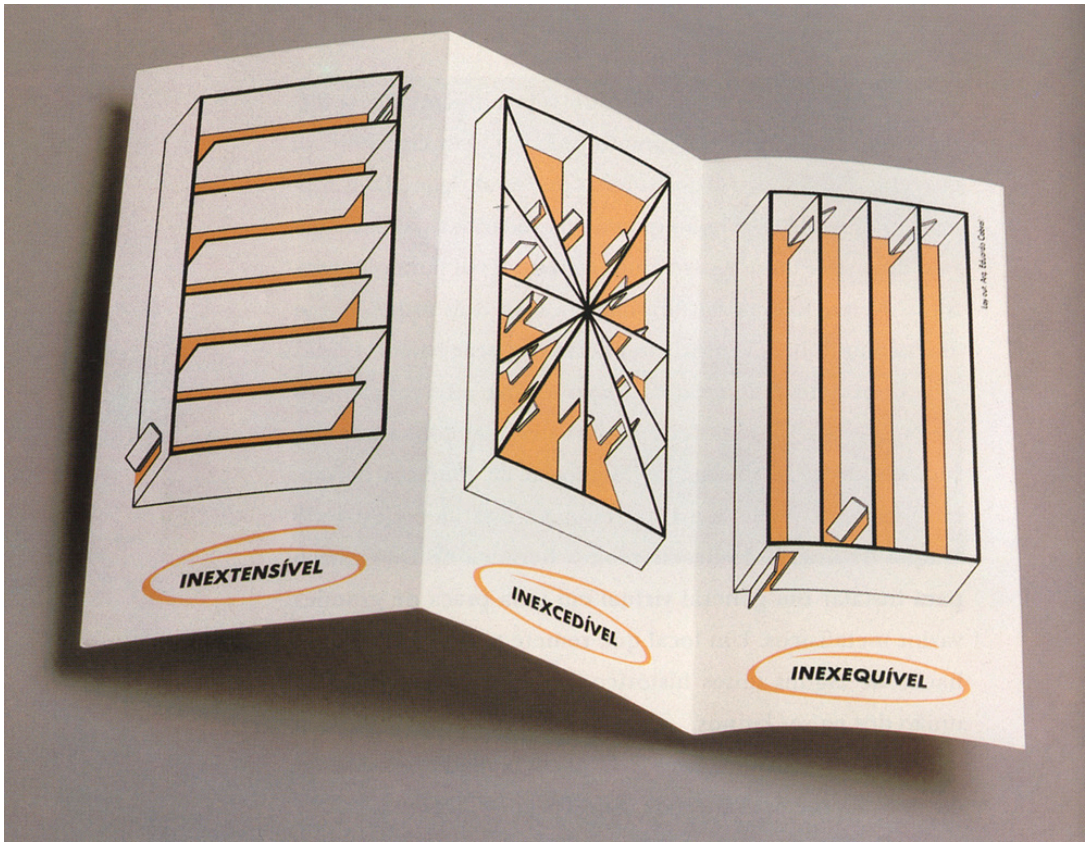
Título: La manzana de Adán
Data: 1982 - 90
Técnicas/materiais: Fotografia
Dimensões: 39.5 x 59.7 cm

Rachel Whiteread (1963, Reino Unido)



Título: House
Data: 1993
Técnicas/materiais: Concreto, madeira, ferro
Dimensões: variáveis

Regina Silveira (1935, Porto Alegre, Brasil)



Título: Pronto para morar
Data: 1994
Técnicas/materiais: Impressão offset
Dimensões: 30 x 21 cm (formato aberto)

Renata Laguardia (1991, Belo Horizonte, Brasil)



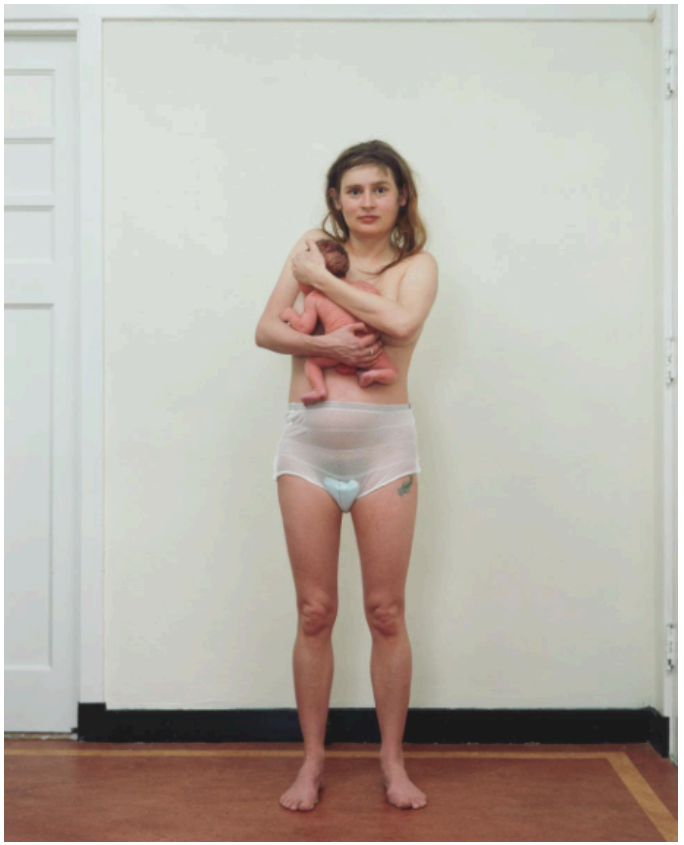
Título: Geladeira de Plantas
Data: 2014
Técnicas/materiais: Óleo sobre tela
Dimensões: 170 x 150 cm

Renate Eisenegger (1949, Alemanha)



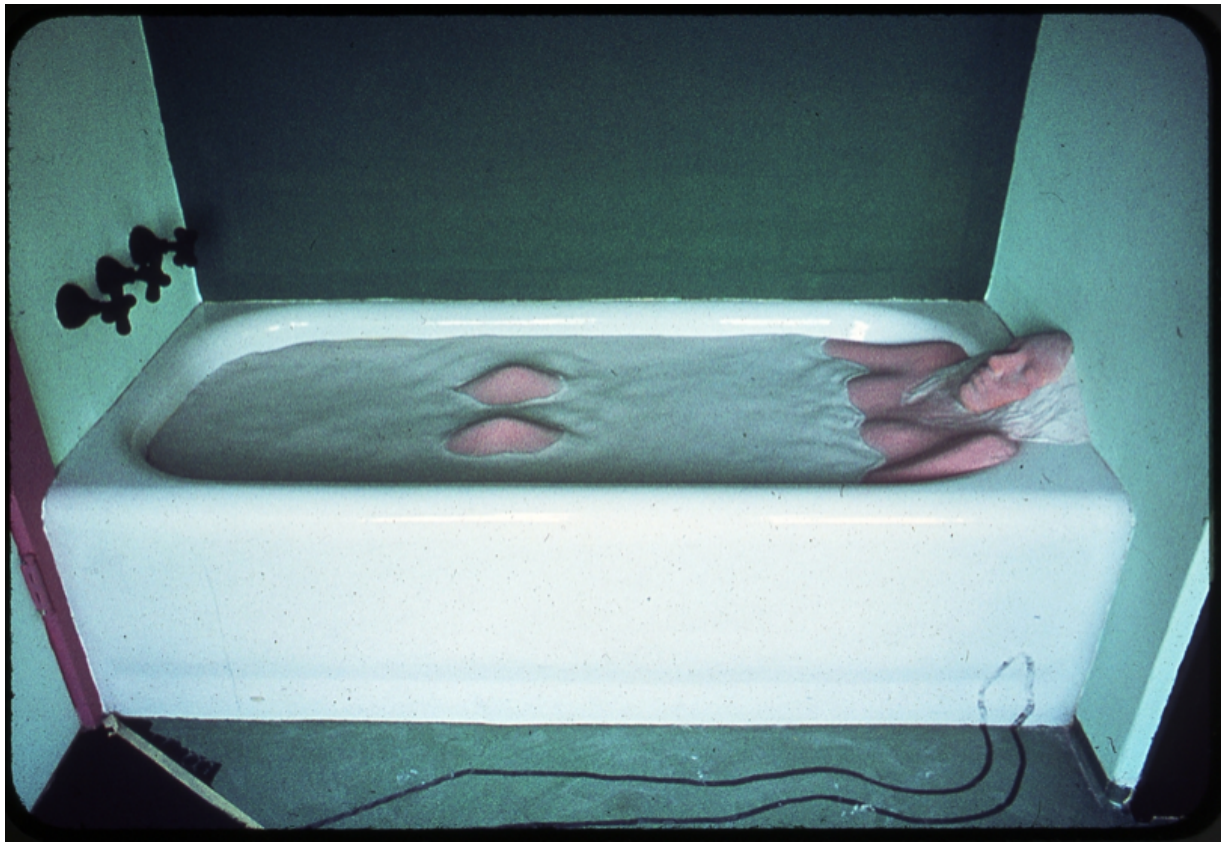
Título: Hochhaus (Nr.1)
Data: 1974
Técnicas/materiais: Fotografia
Dimensões: variáveis

Rineke Dijkstra (1959, Holanda)



Título: Julie, Den Haag, Netherlands, February 29, 1994
Data: 1994
Técnicas/materiais: Fotografia
Dimensões: 116.2 x 93.7 cm

Robin Schiff (sem referência)



Título: Nightmare Bathroom
Data: 1972
Técnicas/materiais: Instalação
Dimensões: variáveis

Rochelle Costi (1961, Rio Grande do Sul, Brasil – 2022, São Paulo, Brasil)



Título: Casa no Céu
Data: 2018
Técnicas/materiais: Fotografia
Dimensões: 115 x 80 cm

Sandra Eleta (1942, Cidade do Panamá, Panamá)



Título: Série La servidumbre
Data: 1978-79
Técnicas/materiais: Fotografia
Dimensões: 48.3 x 48.3 cm

Sandra Gamarra (1972, Lima, Peru)



Título: Page 70
Data: 2006
Técnicas/materiais: Óleo sobre tela
Dimensões: 195 x 162 cm

Sandra Orgel (sem referência)



Título: Linen Closet
Data: 1972
Técnicas/materiais: Instalação
Dimensões: variáveis

Sara Ramo (1975, Madrid, Espanha)



Título: Hansel and Gretel´s House
Data: 2009
Técnicas/materiais: Técnica mista / Instalação ocupando três cômodos de uma casa abandonada
Dimensões: variáveis

Sarah Jones (1959, Reino Unido)



Título: The Dining Room (Francis Place) I
Data: 1997
Técnicas/materiais: Série fotográfica
Dimensões: variáveis

Sarah Lucas (1962, Londres, Reino Unido)



Título: Human Toilet II
Data: 1996
Técnicas/materiais: Fotografia
Dimensões: 73,7 x 48,9 mm

Sonia Balassanian (1942, Irã)



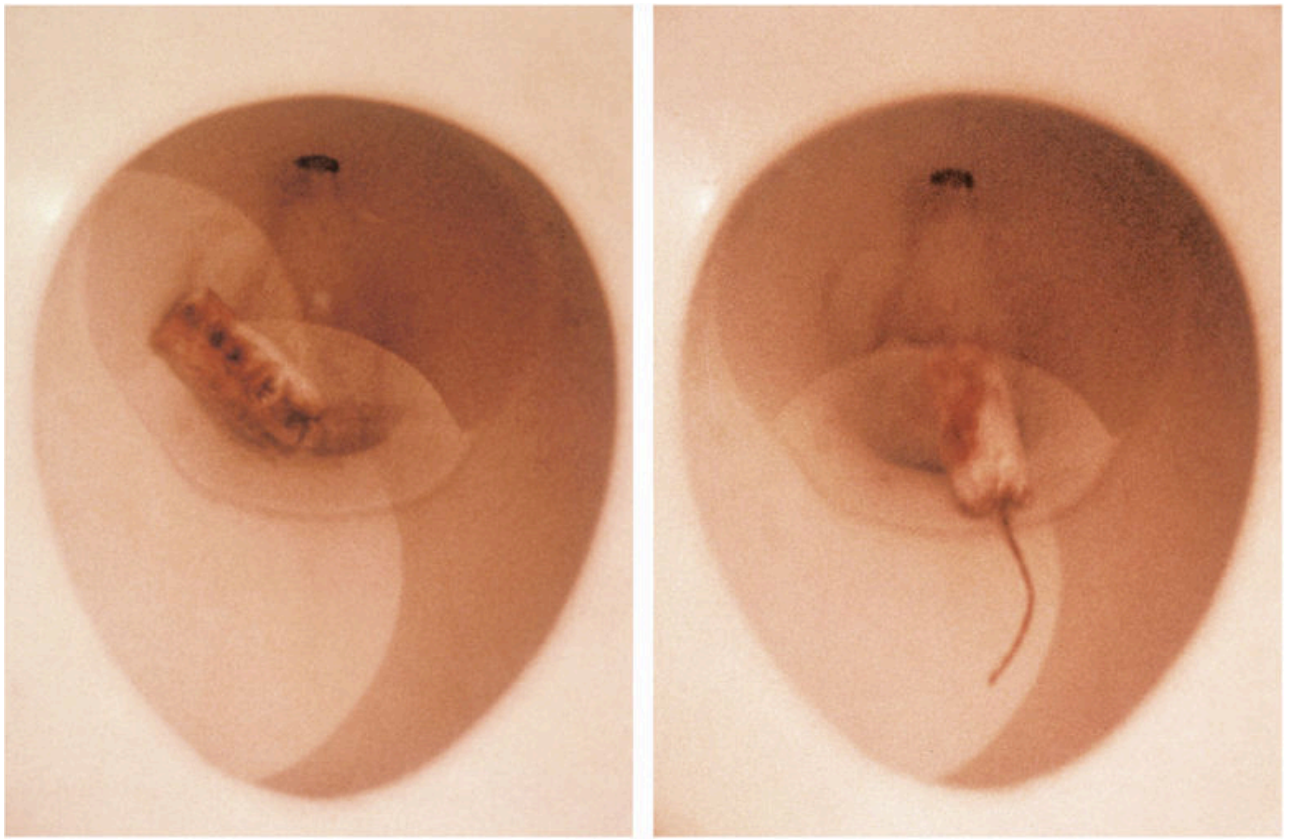
Título: Black Black Days
Data: 1982
Técnicas/materiais: Instalação
Dimensões: variáveis

Sonia Boyce (1962, Londres, Reino Unido)



Título: Missionary Position II
Data: 1985
Técnicas/materiais: Aquarela, pastel e crayon sobre papel
Dimensões: 123,8 x 183 cm

Sophie Rivera (1938, Nova York, Estados Unidos - 2021)



Título: Série Rouge et noir (Red and black)
Data: 1977 - 78
Técnicas/materiais: Fotografia
Dimensões: 109.2 x 92.7 cm (cada)

Sylvia Plimack Mangold (1938, Nova York, Estados Unidos)



Título: Floor with Laundry No. 3
Data: 1971
Técnicas/materiais: Acrílica e lápis sobre tela
Dimensões: 111.8 x 142.2 cm

Tracey Emin (1963, Reino Unido)



Título: My Bed
Data: 1998
Técnicas/materiais: Instalação / Colchão, lençóis, travesseiros, recordações diversas
Dimensões: variáveis

Tracey Moffatt (1960, Brisbane, Austrália)



Título Birth Certificate, 1962
Data: 1994
Técnicas/materiais: Fotografia
Dimensões: 80 x 60 cm

Vicki Hodgetts (sem referências)



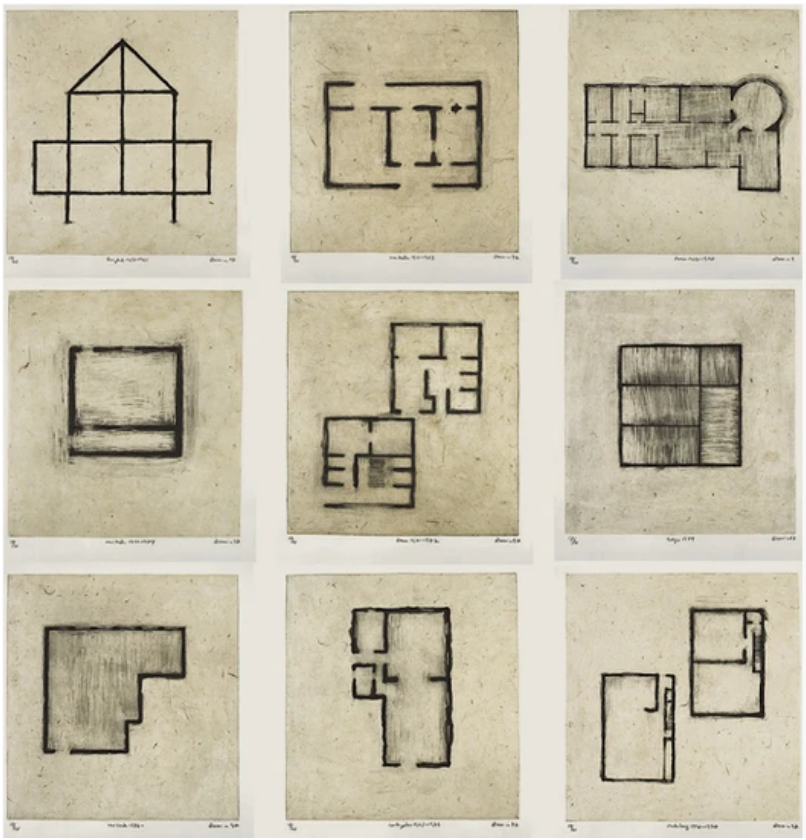
Título: Eggs to Breasts
Data: 1972
Técnicas/materiais: Instalação
Dimensões: variáveis

Virgínia de Medeiros (1973, Bahia, Brasil)



Título: Série Guerrilheiras / Projeto Alma de Bronze
Data: 2016-18
Técnicas/materiais: Série fotográfica
Dimensões: 96 x 66 cm (cada)

Zarina Hashmi (1937, Índia - 2020, Reino Unido)



Título: Homes I Made / A Life in Nine Lines
Data: 1997
Técnicas/materiais: Série de gravuras
Dimensões: 54,6 x 48,26 cm