

## ***Espaço feliz, estética escondida – casa & sujeito<sup>1</sup>***

### **I**

#### **1. Casa & identidade legal**

*Dans ce théâtre du passé qu'est notre mémoire, le décor maintient les personnages dans leur rôle dominant.<sup>2</sup>*

As casas prendem-se a um sítio específico, embora existam casas que foram movidas para territórios mais auspiciosos. Foram levadas pela força sobre-humana de pessoas e comunidades. Considero-as: casas-viagem-sobrevivência. Mas, a maior parte das casas prefere uma boa decisão hierática e quieta; tal como se lhes reconhece a estabilidade, em mapas de pormenor e demais topografias.

As casas, na topografia determinada pelos padrões societários, instituída nos planos directores municipais (p.ex), precisam de um bilhete de identidade mais detalhado que o das pessoas. Carecem de: escritura, certidão matricial das finanças; certidão de teor do registo predial, caderneta predial, licença de habitabilidade, planta topográfica e tudo o mais que o Estado decida. Assim, a casa pertence, em primeira instância, não a quem a habita, mas a quem a autoriza a ser casa, como edifício legal e conveniente.

A casa está inscrita, averbada, em nome de alguém: registada em nome de mãe ou pai, dono ou servo. Maugrado tais condicionantes burocráticas e logísticas, as casas são seres susceptíveis, promotoras de devaneios e divagações: enfim, são causa e substância para exercícios do imaginário; são aquilo que permite ser possuído (ou antes, a casa nos possui).

A casa é, com propriedade, uma crença e razão sobre um lugar/fragmento decisório no mundo interno e externo de cada um, revestido por atributos e demais exigências materializadoras.

#### **2. Casa & sujeito**

*Les souvenirs du monde extérieur n'auront jamais la même tonalité que les souvenirs de la maison.<sup>3</sup>*

A casa é abrigo ou tolera o homem/microcosmos. Deveria ser o ecossistema personalizado e intransmissível de cada um, antes de ser propriedade privada (em consagração sociológica). Em situações formais, depois de nos pedirem o nome (em caso de identificação, de passaporte...), pedem-nos o domicílio, a morada. Como se nome e domicílio se implicassem num suposto compromisso indissolúvel, como se cumprissem uma relação normativa, indivisível e perene.

A casa é conceito de síntese que concilia (por vezes) os patamares do individual e do gregário; orienta-se (quase sempre) pela integração entre o interior e o exterior; dirige (com forte razão de sucesso) a reconciliação entre pensamentos, recordações e sonhos; derrota (oh! utopia!) o maniqueísmo judaico-cristão – corpo e alma.

A imagem, a fisicalidade da casa resolvem a dicotomia, reúnem em si, quer a solidariedade da memória e da imaginação, quer os antagonismos, as lutas pelo poder inútil, as decisões legais acontecidas sobre pessoas e bens. Mas, acredite-se – é mais

---

<sup>1</sup> Para o Paulo Reis: mi CASA es su casa, parafraseando...

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1983, p.27

<sup>3</sup> Idem, ibidem, p.25

optimista fazê-lo – que servem, sobretudo, para resolver a estrutura interna de cada um, em forte cumplicidade relacional.

As casas organizam o indivíduo, propiciando-lhe o reconhecimento visível de suas obsessões, fantasmagorias públicas ou delírios privados. Por analogia, ao que G. Bachelard acreditava acerca da “consciência vivida”, na vertente da fenomenologia do eu: « On n’a jamais vu bien le monde si l’on n’a pas rêvé ce que l’on voyait.”<sup>4</sup> Pois então, as casas são privilégio de real e circunstância condicionada de sonho e/ou deambulação.

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

As casas intensificam angústias e acolhem local de morte. Sabe-se que a maioria das pessoas desejariam, ter morrido em sua casa: derradeiro território, teleológico consolo/acarinhamento ontológico, certificação sobre a vida, antes de se esgotar a decisão sobre si. Antigamente, nascia-se em casa: como se tal facto fosse condição suficiente e/ou garantia de se ir, sempre, pertencer a um sítio, de se ter alguém. (Não deixa de ser estranho.)

### 3. Casa, duração & cidade

*“Em minha opinião, não há nenhum [caminho] mais atraente do que andar no encaço das próprias ideias, tal como o caçador persegue a caça, sem procurar manter um dado caminho.”<sup>5</sup>*

A casa – a cidade, o templo, a igreja, o museu - está no centro do mundo. Até ao centro do mundo enredam-se caminhos, eixos, sobreposições, entradas em cenas viárias, conflitos traçados nas periferias.

A casa é configurada sob base geométrica: quadrada, rectangular ou redonda, implanta-se em espiral, é um labirinto provável. A casa lê-se numa planta; cruza apoios e eixos; inscreve-se num cenário, no ordenamento de uma cidade é uma produção performativa quase.

A casa é e destina lugar; é causa de superfície e volume, de visitaçã o e permanência; manifesta a diferença entre chegar, viajar e/ou permanecer, estar lá (heideggariano), ficar.

A casa obriga a pensar em viagem, em jornadas, em duração e precariedade, tomando no corpo e paisagem as concepções apropriadas. Sendo num espaço/lugar, mitema dominante de sedentarismo, a casa é, também, espaço de viagens/errâncias: sítio donde se parte, local aonde se retorna, quer física quer mentalmente. Contudo, é local que se abandona, troca, decide. Sendo causa de fixação é, pois, causa de mobilidade e fuga. Mudar de casa significa construir a casa, construir-se a si, articulado ou dissociado pelas interferências do tráfego e das teias urbanísticas. No percurso que traz ou leva de casa, dura o tempo desconcertado e quase auto-fágico. A cidade faz corpo com o seu contorno: os terrenos baldios, os jardins, o asfalto, a pedra e os sujeitos, “quase invisíveis”, incómodos, intranquilos.

---

<sup>4</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1978, p.148

<sup>5</sup> Xavier de Meistre, *Viagem à roda do meu quarto*, Lisboa, & etc, 2002, p.25

A casa, enquanto tempo, não é óbvia, fechada ou conveniente. A casa seduz para a mobilidade interna, cruzada e transversa; regimenta as dinâmicas pulsionais, benéficas para a solidez da identidade. [As casas têm demasiadas portas fechadas. E as chaves quebram-se na fechadura, prendendo-nos dentro.]

Essa identidade implica a externalidade, a rudeza urbana, o equívoco das condições societárias, os paradoxos ideológicos e inter-culturais, convivendo numa cidade/país/bairro; emergindo tão acentuadamente realidades e razões, infelizmente dogmáticas. Assim, foram desenhadas as ruas, as avenidas, as estradas, ladeadas de casas (edifícios ou moradias), afirmando soluções politicamente acessíveis ou correctas, fruto de negociações imobiliárias...Tudo acontece na via pública, na duração anónima, regulada pelo tempo e velocidade objectivos; tudo é vivido em pequenos tempos e velocidades imbricados, onde duração não é conceito, mas produto e decisão, enraizados pela impaciência, pela sobrevivência: “A duração não aliena,/ leva-me ao caminho certo...”<sup>6</sup>

#### 4. Casa & Errância

“...être un homme sans références, celui qui surgit et disparaît,  
sans référence à soi-même ni à autre chose. (...)  
« I would prefer not to prefer not to...»<sup>7</sup>

Esqueço-me de Baudelaire, Apollinaire, Herman Hesse e W. Benjamin; desconheço o passeante, o *Le flâneur des deux rives*, o *Wänderer* ou o deambulador de *Berlim – Rua de Sentido Único*<sup>8</sup>. Não compartilho a jornada sentimental com Laurence Sterne. Divago com as viagens a Itália de Goethe, John Ruskin e D.H. Lawrence, ou – no panorama português oitocentista – com a estadia terapêutico-estética de Henrique Pousão em Capri, cujo legado de saudade, luz e céu do Mediterrâneo, foi sublimado nas visões felizes de casario e ruas estreitas.

Como se sabe, e Bruce Chatwin registou-o por nós, a errância é herança genética, oferta dos primatas vegetarianos, domada pela leveza antropológica. Por outro lado, os homens compartilham com os animais carnívoros a inevitabilidade psico-afectiva e gregária – se não mesmo biológica<sup>9</sup> – de estabelecer uma base, uma caverna, um qualquer “território tribal, possessões ou porto”.

Na deambulação, na errância, a imagem da casa – quer exista ou não na realidade, por convenção ou estatuto – é o caminho em si (quase abstracto?) que se percorre; é um objecto/conceito virtual, mas tão sustentado para quem o decide! É a preponderância endógena, a imagem que se deixa conduzir até ao fim do mundo, essa pele invisível que cobre o sujeito: empurra-o, acarinha-o ou abandona-o, sendo-lhe sempre fiel, pois é si-mesma.

Esse invólucro vital é o “eu-pele”, segundo Didier Anzieu. Corresponde à acepção de epiderme/interioridade/desocultamento na pessoa; à noção de casa enquanto revestimento (de quem a habita, independentemente do modo como) para além de ser, por estereótipo, o mais comum “continente” familiar nas nossas sociedades. A casa é uma espécie de “eu-pele”.

“O olhar errante

<sup>6</sup> Peter Handke, *Poema à duração*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, pp.77-79

<sup>7</sup> Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, Paris, Circé, 1995, pp.42-43

<sup>8</sup> “Há muito que esquecemos o ritual segundo o qual foi edificada a casa da nossa vida.” Walter Benjamin, Op.cit., Lisboa, Relógio d’Água, 1992, p.39

<sup>9</sup> Bruce Chatwin, *Anatomia da Errância*, Lisboa, Quetzal Editora, 1997, p.95

*descansa no seu próprio espanto  
e cabana e estrela  
vizinhas se destacam no azul,  
como se o caminho já tivesse sido percorrido.*<sup>10</sup>

A errância concretiza-se sobre a terra (de onde se vem, para onde se vai), sob o céu (“que nos protege”, como afirmou Paul Bowles), sob o ar que oprime ou se expele, sob a luz que inunda ou se ausenta. A errância gostaria de nadar, de flutuar sobre a água, de retornar ao útero, porventura. A errância exige o fogo que adormece ao relento ou que queima as memórias, gerando a vida genuína, mas é internamente certa.

A errância é, a meu ver, substância privilegiada que ganha consistência para/da poética, do imaginário da matéria, segundo G. Bachelard.<sup>11</sup>

Exílio, desterro, residência controlada, são punições impostas ou manipuladas e cicatrizam (tendo ferido) a representação simbólica da casa, preferentemente, como local de pertença e hipótese de vida construída para a maior parte dos mortais. Outros não são assim.

Errâncias são viagens provisórias ou casas inacabadas? Não creio que sejam nem provisórias, nem tampouco inacabadas - *“I would prefer not to prefer not to?...”*

## II

Fala-se da “dificuldade de localizar uma obra de arte em todos os contextos em que é disseminada”<sup>12</sup>. As obras, os produtos estéticos, vivem em casas ou em galerias ou em museus, vivem por aí e divagam, errantes, atentos aos lugares – ainda bem. Por isso, exigem-nos o exercício de acuidade, obrigam à aplicação do olhar cartográfico.

Quando se deambula, ciente ou não de seu destino, olha-se a natureza, toma-se conta da visão sobre a paisagem, saboreia-se. Quem se interessa por deambulações e *imageries* incessantes, segue as jornadas através da audição de narrativas ou absorvendo todas as imagens disponíveis. [Quando se é errante talvez não se olhe, não se veja, pois é indiferente o que rodeia, vazio, sem necessidade de preenchimento?] Tais palavras, tais imagens, tal fisicalidade ou ideia, são, umas e outra, documentos e memórias privadas, passíveis de usurpação pública.

### 1. A fisicalidade arquitetural & outras razões

**Luís Palma** segue “cidades contínuas” em três imagens de grande formato – apropria-se do espaço disponível para reconhecimento individualizado, seduz casas para albergar as suas fotografias. Deliberadamente, concebe segmentos extensos de paisagem urbana que concentram em si pessoas, edifícios, jardins e demais razões de lugar e duração. Parece-me que, através da sua inserção na cidade, para dela retirar a sua intencionalidade, cria esses “prolongamentos territoriais materiais”, transformando-os em percepções conjuntas de “signos visíveis e invisíveis.”

<sup>10</sup> Paul Celan, “Também nós queremos estar”, *A Morte é uma flor*, Lisboa, Cotovia, 1998, p.25

<sup>11</sup> Vejam-se as obras de G. Bachelard dedicadas aos 4 elementos primordiais: *La Terre et les rêveries du repos*; *La Terre et les rêveries de la volonté*; *L'Eau et les rêves*; *L'Air et les songes*; *La Psychanalyse du Feu*.

<sup>12</sup> Simon Leung, « Notas sobre Warren Piece (in the 70's): Parte I », in *Negociações na Zona de Contacto*, Org/ed. Renée Green, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p.289

*L'homme lui-même créé des prolongements territoriaux matériels, ainsi qu'un ensemble de signes territoriaux visibles et invisibles.*<sup>13</sup>

As próprias fotografias são pensadas para uma colocação tridimensionalizada que regista como pertencendo a esse referido espaço. Sabe que “a viagem não é eterna, tem, eventualmente, lugares em trânsito, que são os pontos intermédios...”<sup>14</sup>; sabe que é a decisão correcta para se relacionar com a paisagem contemporânea. Podemos ou não reconhecer nas fotografias os sítios efectivos que relatam, mas esse exercício de descoberta pessoal, obriga a empreender, como espectadores, uma jornada interna e individual.

**Miguel Palma** reconcebeu locais emblemáticos da cidade do Porto, consignando a sua miniaturização: *Passeio Alegre* e *Rotunda* são os casos escolhidos.

Em *Passeio Alegre*, as alusões tridimensionalizadas explanam a acepção simbólica do jardim público, neste caso, um jardim que corre paralelo ao rio Douro, quase de costas viradas para o mar, concentrado numa fixação ambígua, pois encara a confluência, a fusão e a luta entre águas e ventos – o rio e o oceano. Do lado do rio, sabemos que as palmeiras fazem sombra sobre os carros estacionados pelos namorados; do lado de dentro do jardim, árvores autóctones estendem-se por fontes, bancos, cestos de papéis até um “chalé suíço”! Atrás ou à frente, conforme se queira ver, o mar assiste a tudo, de acordo com o estado de espírito do momento. No *passeio alegre* vagueia-se ou atravessa-se, conduzindo-se cada um a si.

*“Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets...”*<sup>15</sup>

A *Rotunda* é um caso ainda mais complexo. Local de delírio engarrafado, foi em tempos um dos marcos definitivos sobre a aspiração da cidade ser quase capital: do alto de um monumento totémico comemora-se a vitória dos portugueses sobre as tropas napoleónicas. Nas décadas que nos antecedem foi local de afronta com o exagero de viaturas a querer ganhar de outrem velocidade, destreza e manha. Claro que, assim sendo, convém que a *Rotunda* esteja, de uma vez por todas, guardada numa campânula, numa redoma que, sendo de vidro, obriga o espaço público a reflectir sobre o seu destino. A *Rotunda* está dentro de uma casa e, em caso de monotonia, vai olhando a evolução da construção da *Casa da Música*, essa outra casa colectiva, projecto de Rem Koolhaas.

### **Samuel Rama**

*“Os cantos da luz estremecem as torres  
As cores desabam sobre a cidade  
Anúncio maior do que eu e tu  
Boca aberta e que grita  
Na qual ardemos (...)”*<sup>16</sup>

Uma das categorias do universo/casa, salientada por Bachelard, é a *cabana*. Este lugar construído é arcaico e primordial: é uma verdade introjectiva. A cabana significa

<sup>13</sup> Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Ed. Du Seuil, 1996, p.131

<sup>14</sup> Luís Palma, “As cidades contínuas”, texto do fotógrafo, alusivo à Exposição de trabalhos da Série “Boring Postcards # 2”, Porto, Galeria Fernando Santos, Março de 2003.

<sup>15</sup> Paul Auster, “City of Glass”, *The New Trilogy of New York*, London, Faber & Faber, 1987

<sup>16</sup> Blaise Cendrars, “O Panamá ou as aventuras dos meus sete Tios”, *Poesia em Viagem*, Lisboa, Assírio & Alvim, s/d, p.69

intimismo, reivindica privacidade e secretismo. A cabana preenche as ambições da infância, ocupa a insensatez dos adultos que a queiram profanar; é ícone fantasmático que habita, privilegia e perdura na maturidade. A cabana, caso poético exemplar, evoluiu para arquiteturas mais sofisticadas: edifícios públicos e privados que progressivamente adquiriram requintes inimagináveis: “A última casa desta aldeia está/ tão só como a última casa do mundo.”<sup>17</sup>

Os apontamentos simbólicos nestas paisagens/fotografias iluminam um horizonte que não está nada perdido, antes afirma o seu achamento; consubstanciam cenários de teatro paisagístico, onde a supressão de seres humanos define e depura a terra, o céu e a noite iluminada. A luz, como se sempre se soube, vislumbrada ao longe, é um indício (num sentido genuinamente peierciano) da existência de uma casa, sitio de salvação, de sobrevivência prometida. As cores inventadas pela iluminação delimitam os contornos da realidade indissociando-a, potencializando-lhe a estrutura e as categorias do imaginário.

## 2. O detalhe, os móveis, os objectos e as ausências

### Rubens Azevedo

*“...A família é pois uma arrumação de móveis, soma de linhas, volumes, superfícies. E são portas, chaves, pratos, camas, embrulhos esquecidos, também um corredor, e o espaço entre o armário e a parede onde se deposita certa porção de silêncio, traças e poeira que de longe em longe se remove...e insiste.” (...)*<sup>18</sup>

Os dípticos fotográficos apresentados conciliam e enfrentam espaços de dentro e fora, em diferentes acepções. Dentro e fora da casa e naquilo que a envolve; dentro e fora daqueles que a habitaram e abandonaram, transitória ou definitivamente; dentro e fora dos objectos que foram deixados, alguns conservando ainda as formas dos corpos, as pressões das mãos, os livros amontoados...Trata-se de expor os vestígios das pessoas ausentes, aqueles que pertencem às fantasmagorias dos sentimentos, à segurança dos hábitos e das convicções. Trata-se, talvez, de chamar as pessoas que se quer venham rápido: « La maison prend les énergies physiques et morales d'un corps humain. »<sup>19</sup>

A porta, a janela, o frigorífico, o estore, as flores desfocadas, o urso de peluche, a fotografia da criança da família, todos aqueles elementos, entreabertos à percepção, que substituem as presenças. Presenças anónimas, evocadas pela hieratismo do espaço que guarda perdas sucessivas, as memórias de uma família ali habitada. As casas, seu interior pormenorizado e seus traçados ascensionais, vigiados pelas escadarias e corrimões (que nos agarram) conduzem até ao sótão e descem-nos até à cave. Recantos de escadas, lareiras frontais, detalhes arquitecturais, supostos para o conforto e o direccionar das vivências de dentro/fora da casa. Todos os indícios estão em conluio, agem em cumplicidade, inanimados, para expulsar e segurar as pessoas.

<sup>17</sup> Rainer Marie Rilke, “Livro Primeiro – Livro da vida monástica” (1899), *Poemas – as elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*, Lisboa, Oiro do Dia, 1983, pp.109-110

<sup>18</sup> Carlos Drummond de Andrade, “Um eu retorcido”, *Antologia Poética*, Lisboa, Dom Quixote, 2001, p.44

<sup>19</sup> Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1983, p.57

## Gabriela Albergaria

*“Mas a paisagem move-se por dentro e por fora. Encaminha-se do dia para a noite, vai de estação para estação, respira e é vulnerável.”<sup>20</sup>*

Na terra e na arte, existem complexa e vasta tipologia da paisagem: natural, urbana e mista; construída, pensada, virtual, efectiva; instintiva e derivada...e tantas outras. As paisagens, as horas, os detalhes/miniaturas de umas e outras, traduzem-se em rastros de *voyeurismo*, em vestígios largados, espécie de pedras de Hansel e Gretel que marcam caminhos na floresta. Em Berlin, no Tiergarten, à semelhança da decisão estética de Gabriela Albergaria, sente-se a carga pesada da tragédia, demasiado passado, a actualização de uma herança ainda mais longínqua e menos extrema do que aquela que história nos legou. Com Benjamin, toma-se na mão uma bolota, um ramo caído e metem-se ao bolso como memória de uma dor pelos que morreram, (por nós), pelas cruces espalhadas nos bairros e quarteirões da cidade. Tudo se guarda nas caixas onde se arrumam os legados das viagens que nunca nos abandonam, pois somos anjos caídos de um filme de Wim Wenders.

A partir de uma pintura de Dürer – *Grossen Rasenstück* (A Grande Turfa - 1504), guardada no *Albertina Museum* de Viena, a artista ganhou os pormenores exímios de uma reconstrução paisagística. Minúcia e profundidade encerram o hermetismo, explicitado por essa caixa que, pousada no chão, nos obriga a dirigir o olhar para a terra que nos suga e recolhe. A maquette (que é a caixa) representa a natureza que foi contemplada e assim se guarda. O trabalho de Dürer é obra feliz; a invenção de Gabriela Albergaria confirma-o.

## Baltazar Torres

*Julgamos que nos libertamos dos lugares que deixamos para trás de nós. Mas o tempo não é o espaço e é passado que está diante de nós.”<sup>21</sup>*

Alguns pensadores, para desenvolver as suas reflexões na ausência (não-vontade) de realizar caminhadas, traziam para os seus espaços privados, elementos paisagísticos que os endereçavam a uma espécie de posse algo narcísica, através do cumprimento de jornadas. (Testemunhos não faltam: Henry David Thoreau, antes dos artistas da *Land Art*, falou-nos desses casos no belíssimo texto “Walking”.) Aqueles houve que empreenderam jornadas, tomaram caminhos, quer por motivação puramente estética, quer performativa, quer, ainda (e também) ecológica e/ou ideológica. Baltazar Torres percorre os tecidos, as teias gregárias, exorcizando dogmas e reducionismos colectivos. Não há egotismo na sua demanda, antes clamor, alerta, pelo homem que se reduz sem consciência. Não erradica, todavia, alguma razão de utopia.

As casas, edifícios, estradas, ruas, jardins, *VCI*, *IC*, auto-estradas, segundo Baltazar Torres, assumem um papel denunciador, crítico e transfigurador que fundamenta as suas encenações miniaturizadas. A redução de escala é uma tradição na arte europeia; cumpriu propósitos divergentes. Neste caso, propicia as condições para a leitura e sequente interpretação crítica, ironista e trágica sobre o exterior no que inscreve o sujeito: o enquadramento urbanístico, as representações sociais [não apenas do

<sup>20</sup> Herberto Hélder, “(guião)” [“(script)”], *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p.140

<sup>21</sup> Pascal Quignard, *Vida Secreta*, Lisboa, Ed. Notícias, 1999, p.205

espaço mas de quem o habita], as intenções políticas, a ideologização das vontades mais ou menos privadas geridas no contexto comunitário... As figuras, colocadas nas suas instalações miniaturizadas, nessa topografia metafórica quase cínica (e dolorosa), aparentam ser inconsequentes e estranhos à sua escatologia.

### 3. Chão, paredes & campos

#### Valdemar Santos

*"A alma queria um corpo fraco, horrível, famélico. Julgava libertar-se deste modo do corpo e da terra."<sup>22</sup>*

As pessoas supostamente estão no chão como corpos mortos. Podem, contudo estar apenas a repousar, exaustos pela vida, doentes pela dor, dentro da luz/dentro do quadro, em casa de filme policial. O chão supõe uma camada de ar, em termos de engenharia; implica a colocação de uma placa de cimento ou de um travejamento de madeira que sustenta os revestimentos escolhidos pelo empreiteiro ou pelo arquitecto (e respectivos livros de encargos, orçamentos...).

Estas pinturas são como que *stills* de vídeos e suspeitos enredos; promovem efabulações macabras, encenam relações tempestuosas. Na sua estabilidade pictural fina, na preocupada delineação dos pormenores, o alongamento quase perspectivístico da superfície, o solo desenhado, quase engolem as figuras incompletas que para ali foram arrastadas. É uma condicionante estética de ausência, maugrado a solidez das pernas, dos pés ou demais desmembramentos simbólicos do corpo<sup>23</sup>. É um corpo, corpos, que contém em si a herança dos mortos e a marca social dos ritos. O corpo foi emprisionado, sua alma também, na casa donde não se sabe fuga possível, apenas residência obrigada. Uma casa feita por uma arquitectura conceptual, de paredes quase japonesas, dobradas sobre si, esconsas.

#### Miguel Ângelo Rocha

*E não ansiámos todos por derrubar os nossos altares e nos livrarmos dos haveres?<sup>24</sup>  
E porquê o apego às coisas?<sup>25</sup>*

A casa e seu interior alimentam-se de paredes, tectos e soalhos. As paredes pintadas ou revestidas a um qualquer material, têm por dever suportar pesos, objectos, que lhes são estranhos. Penduram-se as mais variadas coisas nas paredes: profissionalmente, escultores e outros autores, usam as paredes para regularizar a visibilidade de seus produtos. A dimensão que lhes é encontrada, glosa a adequação ao sítio e a exibição. As paredes incorporam os objectos sem dissolver ou contaminar. Tornam-se sementes, quase rizomas, enfim, mas estoicamente neutras na perpretação insuspeita.

Os objectos de parede de Miguel Ângelo Rocha possuem idêntica força e voluptuosidade objectual quanto as suas peças de chão, devidamente integradas e autónomas no espaço. As paredes, sendo superfícies lisas e planas, destacam a

<sup>22</sup> Nietzsche, *Assim Falava Zaratustra*, 1ª parte, 3.

<sup>23</sup> Nestas obras parecem cumprir-se os princípios estipulados por Léon-Battista Alberti na sua "Ciência dos Membros »: diferença dos corpos; relação dos membros entre si; conveniência no tratamento e acção; sentido da média nos tamanhos e oscilações em torno de um cânone.

<sup>24</sup> Bruce Chatwin, *Anatomia da Errância*, Lisboa, Quetzal Editora, 1997, p.197

<sup>25</sup> Idem, *ibidem*, p.205



volumetria geométrica das peças. Segmentos do tempo do olhar, do tocar, estas peças habitam e impõem-se. Colocadas de acordo com uma lógica esteticizada, nelas residem e se propiciam ritmos de leitura que endereçam para uma quase notação de silêncio, em evocação a John Cage. Conhecem, ainda, por analogia, os intervalos de respiração entre uma e outra marcação de tempo, implantam uma monometria sonora. São peças que carregam, em vazio e em essência, as suas casas abstracto-geométricas, conceptualizando austeridades raras e austeras. Reclamam o preenchimento que o sujeito lhes ofereça, desembaraçando-se dos excessos de identidade, vertendo a contemplação nas peças que conhece.

### Susana Mendes Silva

*“A hora inclina-se e toca-me  
com golpe claro, metálico:  
Tremem-me os sentidos. Sinto: eu posso –  
e agarro o dia plástico.”<sup>26</sup>*

Numa casa, actualmente, existem pelo menos duas casas de banho, ainda que diminutas e claustrofóbicas. Uma delas é para uso corrente; a outra é para as visitas e todos aqueles que irrompem pela casa sem assiduidade. Uma delas é segura, local de paredes húmidas e espelhos embaciados. Nessa penumbra do acordar, pela manhã, cuidado, não se toque o sabonete e corte a pele na lâmina que Susana Mendes Silva instalou no lavatório. O sabonete não deve deixar-se cair ao chão pois obriga a uma breve sessão de patinagem ou a um valentíssimo trambolhão psicológico; pior ainda se, para além de nos deslizar sem destino, de nós jorrar o sangue dos dedos, do rosto, das palmas da mão. A mão que agarra outra mão e faz sentir que o mundo é mesmo redondo, que é um todo perfeito em que se poussa.

“Não tocar”, não mexer, estar atento, são possíveis directrizes para viver protegido dos sentimentos, das feridas, dos golpes, da alegria. Ou seja, para estar por aí, sem saber ou querer. Haja pregos, tachas ou pionaises polidos, com a vida devidamente organizada, numa esquadria calculada, assim parecem os percursos que se estendem à volta da viagem dentro de uma assoalhada, de uma casa, de uma cidade desmedida. As paredes resistem à intimidade, picam as costas dos indolentes, dos adormecidos; espevitam as decisões ou maltratam os desejos. “Não tocar”, ou seja, não aceitar o “não”, não aceitar o “tocar”, sem um não que seja incapaz ou mentiroso. “Não tocar”, mas entre na sala, arrisque-se a olhar.

### Rui Ferreira

*“Nos dias longos semeiam-nos sem nos perguntar  
naqueles sulcos tortos e direitos,  
e as estrelas retiram-se. Nos campos  
crescemos ou morremos ao Deus dará,  
obedientes à chuva e por fim também à luz.”<sup>27</sup>*

Semear é um acto sedentário que requer uma casa, um abrigo. O céu inclui-se na paisagem, cumprindo várias funções: é fundo iconográfico neutro; é sustentação ontológica; é suporte simbólico; é fundamento estético organizador de conteúdos e ausências. O solo cumpre funcionalidades e sobrevivências, sorvendo as

<sup>26</sup> Rainer Marie Rilke, “Livro Primeiro – Livro da vida monástica” (1899), *Poemas – as Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*, Lisboa, Oiro do Dia, 1983, p.89

<sup>27</sup> Ingeborg Bachmann, “Estrelas de Março”, *O tempo aprazado*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992, p.43

representações, as figuras, dissolvendo-as em camadas de terra, areias ou vegetação. Assim são as pinturas de Rui Ferreira. As camadas de pintura geram irregularidades sem estabelecerem zonas de ambiguidade ou contactos equívocos – ao nível de uma interpretação perceptiva.

São campos expostos ao sol, à chuva e à razão. Dos campos brotam seres híbridos que são invisíveis aos olhares sôfregos; carecem ser detectados, perscrutados, desejados e esperados. Apenas assim se convertem em ideias obedientes, que crescem ou morrem, nesses sulcos que a poeta dizia. As pinturas-campos, a desbordar conteúdos latentes, deixam emergir, amargamente, as pulsões que vivem no centro da terra; considere-se a terra como matéria privilegiada para devaneios poéticos – moradia e abrigo são vultos e ficções. As casas ausentam-se por capricho próprio, pois nas pinturas existem os fundamentos para a sua edificação virtual.

#### 4. Os anjos e guardiães da casa – luz e sombra

##### Albano Afonso

*“Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista.”<sup>28</sup>*

Duas das imagens apresentadas comprovam a radicação intencional do autor: realizar as escolhidas “apropriações da história da arte para criar jogos de percepção”, como afirmou Katia Canton, a propósito. Caravaggio e La Tour foram pretexto para incorporação nas fotografias de marcas autorais nítidas. Questionou-se, questiona-se o que seja o autor, de Michel Foucault e tantas outras obsessões. Quando revisitados, os autores ficam mais ricos; crescem seus carismas. Através das revisitações, reconhecem-se as identidades, os sujeitos distintivos, de um tempo e outros tempos: diga-se, parafraseando, George Kübler que assim se configura o tempo também. Pintores por excelência da luz e sombra – internas, externas – Caravaggio e La Tour usam as marcas do sujeito representado para gerar a estranheza dos ambientes que os absorvem, que os circunscrevem. Nas fotografias de Albano Afonso não acontece apenas isso: ele ultrapassa na sala ou no cenário a absorção: plasma as pessoas. Atualiza uma estética da luz, reganhada da teologia medieval de Grosseteste ou S. Boaventura. O fotógrafo promove a afirmação do sujeito. As fugas de visão que a luz propicia aos corpos não obliteram a demarcação de fundo; a residência das figuras é, precisamente, a luz. A luz é o tempo, na sua propagação; é a força hermética que acolhe o sujeito, que o inunda, permitindo-lhe a anunciação.<sup>29</sup>

##### Adriana Molder

*“O corpo tem necessidade do lugar, pois não se pode conceber um corpo sem o lugar que ocupa; ele muda na sua natureza; as suas mudanças só são possíveis no tempo e por um movimento da natureza; as partes do corpo não podem ser unidas sem harmonia.”<sup>30</sup>*

<sup>28</sup> Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, p.12

<sup>29</sup> “Como Rembrandt, mártir do claro-escuro, /Mergulhei muito no tempo e emudeci.” Ossip Mandelstam, *Guarda minha fala para sempre*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, p.217

<sup>30</sup> Hermes Trimegisto, « Fragments des livres d'Hermès à Ammon », *Le Grand Texte Initiatique de la Tradition Occidentale*, Paris, Sand, 1996

“Copycat”<sup>31</sup> integra uma série de desenhos realizados sob auspícios das pinturas dos Mestres Flamengos que integram a coleção do Museu de Arte Sacra do Funchal. Os retratos – cada um por si – são casas individuais do eu; assumem conforto ou desconforto ao longo da história da pintura, parece-me. Os retratos de Adriana Molder, aparentemente estranhos e independentes entre si – ignorando-se, obrigam a olhar-se (díptico) ou a tocar-se (tríptico). Assumem protagonismos, não o que surte das telas de que procedem, mas o da fisicalidade gráfica que lhes é conferida pela autora.

O corpo figura nada mais do que alma, afirmou Hegel. Estes retratos possuem a essência do corpo em mística cumplicidade com a alma, resolvido o maniqueísmo. Em percepções breves, há fragmentos de vivência em que a beleza diáfana e quase translúcida, expressa almas atormentadas e talvez ansiosas pelo sublime dinâmico da morte – na acepção kantiana. Numa fase cronológica sequente, encaminhava para o pessimismo schopenhauriano que a Arte redimia transitoriamente, ou para a incapacidade decisória do existencialismo de Kirkegaard. Isso não aconteça com estes desenhos pintados, embora se destaque, por paradoxal que à primeira vista possa ser sugerido, que a atitude é salutar e redentora, epifânica. Os desenhos não são imitações de algo, são genuína decisão da autora.

## 5. Corpos & sítios – o diáfano e o matérico

### Ana Mata

*“Volto cansado quando penso, contente,  
Que o quadro e a natureza são o mesmo.  
Passeando, os quadros vão crescendo.”*<sup>32</sup>

Há pessoas que são casas onde outras pessoas se instalam – imagens, vidas, que fixam habitação em alma e imaginação. Nunca partem. Residem como *cosa mentale*, entranham-se como substância ansiosa ou destinada. A figura sozinha que se enredou na paisagem, ganhou-a para si. Fantasma incongruente, contorno consternado pela perda ou dominação, crava-se na paisagem, torna-se-lhe indissociada. A figura da mulher, em fuga pela paisagem, saiu de casa numa manhã em que tudo era insustentável. Suportou, venceu, as tentações de retorno a uma casa domesticada e galgou a natureza. Arrastou os espinhos, ramos e pedras, mas não disse: “Ah quero voltar para minha casa”, pedi-me de súbito, pois a lua húmida me dera saudade de minha vida.”<sup>33</sup> A imensidão estava nela própria. A casa estava de fora, a casa entravava dentro.

Tornou-se um ser quase mitológico que reconsidera a actualidade das lendas, cujos protagonistas são obrigados a cumprir tarefas impossíveis. Nas jornadas deambulatórias, em prol de uma reencarnação individual, a figura e a paisagem são a casa única e exclusiva. A casa arruinou-se como construção feita por outrem, dando lugar à casa interna. Simultaneamente essência diáfana e matérica, a pintura isola a cedência e atende a utopia.

<sup>31</sup> Veja-se Nuno Crespo in “Os rostos isolados”, *Mil Folhas/Público*, 13.12.2003

<sup>32</sup> Perejaume, “Pintura Caminada”, *Oli damunt paper*, Barcelona, Ed. Empuriès, 1992, p.11

<sup>33</sup> Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.*, Lisboa, Relógio d’Água, 2000, p.87

## Isabelle Faria

*O meu olhar não pode explorar o que se esconde atrás das minhas costas, mas sobretudo não pode ver esse rosto que eu sou e que me exprime.*<sup>34</sup>

As 3 idades de Hans Baldung Grien, as demais obras consignadas ao tema por Munch, Klimt e tantos outros pintores, são o capital iconográfico e filosófico que a autora celebra. Assim, evidencia a acepção de corpo simbólico, em sua pertinência vigente, partindo, do estado de observação de corpos reais e que lhe são familiares. Desde o Simbolismo, que o corpo se foi progressivamente libertando através de efabulações poéticas, eróticas, societárias e ideológicas; consolidou-se, absolvido pelas movimentações políticas e científicas, numa Europa de mutações ideológicas e epistemológicas, todavia afectada pelo seu narcisismo cultural inconsciente.

O corpo, de acordo com Isabelle Faria, edifica-se, absolve-se, transcende-se em carne; é assumido no devir exploratório de si, esgotando-se em êxtases, em prol de uma autognose que introjecta os mitos da paisagem envolvente, convertendo-se em “eu-pele”.

A artista vê-se a si, vê-se aos outros, vê-se nos outros. Compartilha-os, escolhe-os, designa-os, domina-os e depois perde-os, mesmo que os espectadores não se apercebam da transitoriedade, da inóspita circunstância, da duração. As casas estabelecem o decurso das idades. As casas acolhem as idades todas dos sujeitos, dos corpos, na sua irreversibilidade e paisagem.

A anuência estética do tríptico concentra-se na ideia do corpo (exógeno/endógeno) numa perspectiva antropológico-estética; destina os traçados corporalizados no espaço mundano do desocultamento; refaz ironias como destinos; sublinha denúncias para quem souber; é uma sublime viagem iniciática; é, ainda, pertença de si como residência e domicílio estabilizador.

## Susana Piteira & Rietzse van Raay

*Ver os corpos não é desvendar um mistério, é ver o que se oferece à vista, a imagem, a miríade de imagens que é o corpo, a imagem nua, a realidade.*<sup>35</sup>

As esculturas de Susana Piteira não presentificam os males, nem tampouco os desejos imediatos do corpo. Assumem o corpo como fundamento conceptual, mas “ignoram-no” quer como carne, quer como continente de órgãos. São muito mais invólucros de fraca densidade, embora a sua base matérica seja resistente e impenetrável. A pele humana que se confundirá com a pedra trabalhada como uma pele. A pedra entendida como uma espessura, glosando esse *eu-pele*<sup>36</sup> que Didier Anzieu escolheu. O corpo não presentificado na escultura, sustentado pela ausência e anonimato, explicita uma causa paradigmática da contemporaneidade: é causa individual e colectiva. Curiosamente, contrasta com a apresentação do corpo nas imagens de Rietzse van

<sup>34</sup> Umberto Galimberti, *Les raisons du corps*, Paris, Grasset, 1998, p.208

<sup>35</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Lisboa, Vega, 2000, p.46

<sup>36</sup> Veja-se, a propósito da explicitação do conceito, Maria de Fátima Sarsfield Cabral, *Pensar a emoção, o processo psicanalítico como reconstrução da “barreira de contacto” (Bion)*, Lisboa, Fim de Século Ed., 1999, p.10.

Raay: aí, a dimensão do corpo/carne é a condição e propriedade absoluta; é o império do corpo como carne viva, intervencionado pela cirurgia médica; é o corpo, cujo biopoder delibera sobre o sujeito como todo, pois o corpo é um todo a retalhar e recompor.

As imagens de intervenções cirúrgicas, realizadas pela artista de origem holandesa, registam os depoimentos de voz e manifestam, na sua morfologia cárnea, a vontade irreversível das protagonistas. Estas mulheres testemunharam os corpos sozinhos, suporte e razões das modificações que lhes infligiram. Os registos em vídeo narram o arrojo em edificar o corpo, depois de o ter nascido. Através da mãe fantasmática que se incorpora no cirurgião plástico, o corpo é a casa da identidade, a nova residência de si. Película protectora – mas substância do corpo -, é a pele que protege; é céu e é casa projectada nessa outra pele que é escultura, terreno onde as imagens poisam como nuvens, rastos de aviões, luzes tardias.

Nesse sentido – e concluindo - corpo de outrem e paisagem estranha são casa para imagens de pessoas em abrigo, continente sócio-afectivo das imagens das pessoas – festejando a concepção bachelardiana de que a casa é um corpo, um corpo de imagens.

Maria de Fátima Lambert  
Março/Abril 2004