



A ARQUEÓLOGA NA CASA DO SONHO:
ESCAVAÇÕES E RECONSTRUÇÕES DA MEMÓRIA

Luanda de Oliveira Rainho Ribeiro

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV
Linha de Pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos

A ARQUEÓLOGA NA CASA DO SONHO:
ESCAVAÇÕES E RECONSTRUÇÕES DA MEMÓRIA

Dissertação apresentada por Luanda de Oliveira Rainho Ribeiro ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes, Design e Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina para obtenção do título de mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a. Dra. Sandra Maria Correia Favero

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Marta Lúcia Pereira Martins - UDESC
Prof^a. Dra. Márcia Regina Pereira de Sousa - UFSM

Suplentes:

Prof^a. Dra. Silvana Barbosa Macedo - UDESC
Prof^a. Dra. Nara Amelia Melo da Silva - UFRGS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Ilha de Santa Catarina, 2022

Para meus avós, René Luiz e Maria Helena
In memoriam

AGRADECIMENTOS

Jonathan Belusso, Jaime, Otto, Mikkel.

Cristiana Rainho, Ubirajara Fonseca, Leon Fonseca.

Beatriz Rainho, Eduardo Péres.

Sandra Correia Favero, Marta Martins, Silvana Macedo,

Márcia Sousa, Nara Amelia Melo,

Elaine Schmidlin, Juliana Crispe.

Luiza Reginatto, Odete Calderan, Anna Moraes,

Gabriela Buffon, Gustavo Reginato,

Elisa V. Queiroz, Mariana Medeiros, Shayda Cazaubon.

Priscila Ferreira, Iasmin Fukushima, Gustavo Dummel.

Rafael Nunes, Bruno Bachmann, Maicon Belusso.

Elaine Martins, Maria Conceição Almeida, Edson Ribeiro.

Projeto de pesquisa Raízes Poéticas,

Grupo de pesquisa Articulações Poéticas.

PPGAV UDESC, CAPES.

RESUMO: Este trabalho é o resultado de uma pesquisa teórico-prática no âmbito dos processos artísticos contemporâneos. Sua primeira parte é uma narrativa ficcional construída através de trabalhos em desenhos, costuras, objetos e textos poéticos, na qual uma personagem nomeada “Arqueóloga” habita uma casa construída a partir de memórias da artista. A segunda parte apresenta um conjunto de ensaios a respeito dos processos de criação artística e de referências de diversas áreas do conhecimento, com ênfase nos campos das artes visuais, da literatura e da filosofia, tratando das linguagens artísticas utilizadas na composição da narrativa e de questões teóricas que integram a poética em questão, como relações entre realidade e ficção, autor(a) e personagem, memória e fabulação, os afetos relacionados ao espaço da casa e o procedimento arqueológico como analogia para processos construtivos realizados a partir de fragmentos materiais e imateriais.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea. Narrativas ficcionais. Fabulação. Memória. Processos de criação artística.

RESUMEN: Este trabajo es el resultado de una investigación teórico-práctica en el ámbito de los procesos artísticos contemporáneos. Su primera parte es una narrativa ficcional construida a través de trabajos en dibujos, costuras, objetos y textos poéticos, en la que un personaje nombrado “Arqueóloga” habita una casa construida a partir de recuerdos de la artista. La segunda parte presenta un conjunto de ensayos sobre los procesos de creación artística y los referentes de distintas áreas del saber, con énfasis en los campos de las artes visuales, la literatura y la filosofía, tratando los lenguajes artísticos utilizados en la composición de la narrativa y cuestiones teóricas de la poética, como las relaciones entre realidad y ficción, autor y personaje, memoria y fabulación, los afectos relacionados con el espacio de la casa y el procedimiento arqueológico como analogía de los procesos constructivos llevados a cabo con fragmentos materiales e inmateriales.

PALABRAS CLAVE: Arte Contemporaneo. Narrativas ficcionales. Fabulación. Memoria. Procesos de creación artística.

ABSTRACT: This work is the result of a theoretical-practical research within the scope of contemporary artistic processes. Its first part is a fictional narrative built through works in drawings, seams, objects and poetic texts, in which a character named “Archaeologist” inhabits a house built from the artist’s memories. The second part presents a set of essays about the processes of artistic creation and references from different areas of knowledge, with emphasis on the fields of visual arts, literature and philosophy, dealing with the artistic languages used in the composition of the narrative and theoretical issues of the poetics, such as the relationships between reality and fiction, author and character, memory and fabulation, the affections related to the space of the house and the archaeological procedure as an analogy for constructive processes carried out from material and immaterial fragments.

KEYWORDS: Contemporary Art. Fictional narratives. Fabulation. Memory. Artistic creative process.

Índice de imagens

P.25 – fig. 1 – Calendário prólogo, 2022. 18 x 27 cm. Nanquim, grafite, aquarela e lápis de cor sobre papel.

P.29 – fig. 2 – Esboço de uma porta entre duas certezas, 2019. 57 x 42 cm. Nanquim, grafite, aquarela e lápis de cor sobre papel.

P.31 – fig. 3 – Esboço de uma relíquia do futuro, 2018. 57 x 42 cm. Nanquim, grafite, aquarela e lápis de cor sobre papel.

P.33 – fig. 4 – Esboço de uma tapeçaria feita com o fio do tempo, 2019. 57 x 42 cm. Nanquim, grafite e aquarela sobre papel.

P.35 – fig. 5 – Esboço de um espelho que reflete o invisível, 2019. 57 x 42 cm. Nanquim, grafite e aquarela sobre papel.

P.37 – fig. 6 – Esboço de um vitral flutuante, 2022. 57 x 42 cm. Grafite, nanquim e aquarela sobre papel.

P.39 – fig. 7 – Esboço de uma cortina ligada a dois pontos-chave, 2019. 57 x 42 cm. Grafite, aquarela e lápis de cor aquarelável sobre papel.

P.43 – fig. 8 – Lembretes impossíveis (abrir), 2021. 14 x 18,5 cm. Lápis de cor aquarelável sobre papel.

P.46-47 – fig. 9 – Livro da Casa: escavação da memória, 2022. 6 x 30 x 20 cm. Livro de artista (papel, cacos de porcelana, caixa de mdf, datilografia).

P.52 – fig. 10 – Caixa Relógio, 2021. 4,5 x 12,5 x 11 cm. Caixa de vidro e objetos variados.

P.57 – fig. 11 – Sem título, série Fragmentos de vida, 2021-22. 30 x 42 cm, Grafite, lápis de cor, nanquim e aquarela sobre papel.

P.58 – fig. 12 – Sem título, série Fragmentos de vida, 2021-22. 30 x 42 cm, Grafite, lápis de cor, nanquim e aquarela sobre papel.

P.61 – fig. 13 – Sem título, série Fragmentos de vida, 2021-22. 30 x 42 cm, Grafite, lápis de cor, nanquim e aquarela sobre papel.

P.62 – fig. 14 – Sem título, série Fragmentos de vida, 2021-22. 30 x 42 cm, Grafite, lápis de cor, nanquim e aquarela sobre papel.

P.64 – fig. 15 – Detalhe da série Fragmentos de vida, 2021-22. Nanquim e lápis de cor sobre papel.

P.68 – fig. 16 – Evocação, 2022. 36 x 28 cm. Grafite, lápis de cor, aquarela e nanquim sobre papel.

P.72 – fig. 17 – Lembretes impossíveis (escolher), 2021. 14 x 18,5 cm. Lápis de cor aquarelável sobre papel.

P.76-79 – figs. 18, 19, 20 – Perto do mar havia uma casa, 2022. 21 x 17 x 3 cm – 21 x 34 x 2 cm (aprox.) Livro de artista (caixa de madeira, tecidos, carimbo, objetos diversos datilografia).

P.82-83 – fig. 21 – Série Reconstruir a casa com agulha e linha, 2021. Dimensões variáveis. Técnica mista. Madeira, algodão cru, plantas secas, cabelos, objetos diversos, datilografia.

P.84 – fig. 22 – A Menina guardava restos, brincando de ser Arqueóloga, série Reconstruir a casa com agulha e linha, 2021. 24 cm x 34 cm x 4 cm.

P.85 – fig. 23 – Três voltas pelo jardim à noite, série Reconstruir a casa com agulha e linha, 2021. 24 cm x 34 cm x 4 cm.

P.86 – fig. 24 – A biblioteca e o mar, série Reconstruir a casa com agulha e linha, 2021. 21 cm x 33 cm x 4 cm.

P.87 – fig. 25 – Como se pudesse reconstruir a casa com agulha e linha, série Reconstruir a casa com agulha e linha, 2021. 30 cm x 25 cm x 4 cm.

P.90-91 – fig. 26 – Série Ser criança para sempre, 2022. Dimensões variáveis. Técnica mista. Molduras antigas, algodão cru, plantas secas, insetos, cabelos, objetos variados, bordado, datilografia.*

P.92 – fig. 27 – Sem título, série Ser criança para sempre, 2022. 10 x 10 x 2 cm.

P.93 – fig. 28 – Sem título, série Ser criança para sempre, 2022. 9 x 9 x 1 cm.

P.94 – fig. 29 – Sem título, série Ser criança para sempre, 2022. 19 x 14 x 2 cm.

P.95 – fig. 30 – Sem título, série Ser criança para sempre, 2022. 12 x 14 x 3 cm.

P.96 – fig. 31 – Sem título, série Ser criança para sempre, 2022. 6,5 x 8,5 x 1 cm.

P.97 – fig. 32 – Sem título, série Ser criança para sempre, 2022. 12 x 14 x 2 cm.

P.103-114 – figs. 33 a 39 – Memórias falsas brilham também, 2022. 23 x 29 x 6 cm (fechado) – 46 x 29 x 3 cm (aberto – aprox.) Livro de artista (álbum de fotos, tecidos, objetos diversos, datilografia).

P.118-119 – fig. 40 – Livro da terra: enterro dos personagens, 2022. 45 x 36 x 6 cm. Livro de artista (papel, terra, objetos diversos e gaveta).

P.121 – fig. 41 – Ampulheta, 2022. 63 x 41 x 1 cm. Tecido e objetos variados.

P.126 – fig. 42 – Lembretes impossíveis (fugir), 2021. 14 x 18,5 cm. 2021. Lápis de cor aquarelável sobre papel.

P.129 – fig. 43 – Equipamento de fuga, 2021. 42 x 55 cm. Nanquim, aquarela, lápis de cor e grafite sobre papel.

P.132-133 – fig. 44 – Série Espaços de flutuação – Desejo de voo, 2021. 21x30 cm. Grafite, lápis de cor e nanquim sobre papel.

P.134-135 – fig. 45 – Série Espaços de flutuação – Xequê na casa cinza, 2020. 21 x 30 cm. Grafite e lápis de cor sobre papel.

P.136 – fig. 46 – Série Espaços de flutuação – Canto da aranha, 2020. 21x30 cm. Grafite, lápis de cor e nanquim sobre papel.

P.137 – fig. 47 – Série Espaços de flutuação – Paisagem transversal, 2021. 21 x 30 cm Grafite e lápis de cor sobre papel.

P.138 – fig. 48 – Série Espaços de flutuação – Truque de espelho, 2021. 21 x 30 cm. Grafite e lápis de cor sobre papel.

P.139 – fig. 49 – Série Espaços de flutuação – Familiaridade, 2021. 21 x 30 cm. Grafite e lápis de cor sobre papel.

P.140-141 – fig. 50 – Série Espaços de flutuação – Ponto de fuga, 2021. 21 x 15 cm. Grafite sobre papel.

P.144 – fig. 51 – Série Espaços de flutuação – Calendário epílogo, 2022. 27 x 21 cm. Nanquim sobre papel.

P.148 – fig. 52 – Stills do vídeo “Buquê”, 2020.

*Todos os insetos utilizados nos trabalhos foram encontrados já mortos, e coletados.

Capa: registro de processo artístico da autora.

Créditos de todas as imagens: Luanda de Oliveira

Sumário

19	Prefácio: Uma arqueologia impossível
23	Parte I: A Arqueóloga na casa do sonho
24	Prólogo
27	Esboços possíveis para frestas impossíveis
41	Chegada <i>Abrir frestas na casa sem que ela desmorone</i>
44	Livro da Casa: escavação da memória
48	Metodologia (entre o medo do esquecimento e o desejo de desapareição)
51	Caixa hexagonal
54	Índice
56	Esboços dos personagens
67	Evocação
70	Quarto de hóspedes <i>Escolher o que lembrar e o que esquecer</i>
75	Perto do mar havia uma casa
81	Primeira taxonomia: Reconstruir a casa com agulha e linha
89	Segunda taxonomia: Ser criança para sempre
99	O jardim à noite
101	Terceira taxonomia: Memórias falsas
116	Livro da terra: enterro dos personagens
120	Ampulheta
125	Partida <i>Fugir por uma trança falsa</i>
142	Epílogo (Sobre o calendário, antes que me esqueça)
147	Parte II: Escavações e reconstruções da memória
149	A Arqueóloga através do espelho
152	A vida com referências bibliográficas
154	Autor e personagem, memória e fabulação
158	Virginia e Lily
163	Louise e Eugénie
167	Tranças, ruínas, espelhos e teias
171	Cassiano e o Colecionador
172	A biblioteca desfeita
175	Desenhar com cabelos e sangue
179	Índice, uma escavação escrita
181	Emily e Brígida, dentro e fora da casa
188	Expedição pelo ateliê
190	A casa dos meus sonhos
197	Arqueologia, cartografia, processo de criação
203	Sandra Correia Favero, Bispo do Rosário e as coisas trazidas à vida
208	Primeiras coletas, cascas e fragmentos
211	Uma imersão em materiais
215	Um pequeno coração azul
217	Últimas escavações
219	Uma borboleta sobre as ruínas
222	Referências
226	Notas de fim

Prefácio: Uma arqueologia impossível

“Ao varrer o sagrado desvão
Denominado Memória,
Escolhe uma vassoura reverente
E faz em silêncio o teu trabalho.

Será um labor de surpresas –
Além da própria identidade,
Outros interlocutores
São uma possibilidade.”

(Emily Dickinson)¹

Esta pesquisa nasceu de inquietações a respeito de memórias persistentes e transformações identitárias. Ela também foi realizada sob a sombra da morte, entre os anos 2020 e 2022, em meio a uma pandemia que, potencializada pelo descaso institucionalizado pela vida humana, levou as vidas de mais de 600.000 brasileiros. Buscando frestas nas estruturas, o sonho precisou resistir sob a ameaça de sua extinção. Em meio ao isolamento, ao medo, à revolta e à saudade. Em meio a lutos pessoais e coletivos, o sonho poderia ter acabado também, mas persistiu entre impossibilidades. Certa de que a arte por si só não pode salvar o mundo, mas pode nos fortalecer para seguirmos em frente, me agarrei ao trabalho nesta pesquisa como quem defende o próprio sentido de sua permanência no mundo e a crença na potência de fabular e sonhar presentes e futuros.

A primeira parte deste trabalho apresenta uma narrativa ficcional intitulada *A Arqueóloga na casa do sonho*, formada por imagens e textos, e inserida em uma moldura narrativa que é o diário de expedição de uma personagem. Ela escava uma casa construída por fragmentos de memórias da artista que a criou, em uma história repleta de espelhamentos e ciclos. Enquanto construo a casa a partir de memórias fabuladas, a personagem escava, remove camadas, abre frestas e devolve a matéria para mais construção.

Desde o final de 2020 estive envolvida no projeto de pesquisa Raízes Poéticas, coordenado

¹ DICKINSON, Emily. Poemas escolhidos. Tradução de Ivo Bender. Porto Alegre: L&PM, 2011, p. 59.

por minha orientadora, Sandra Correia Favero, em que pesquisamos processos de criação artística, relações entre arte e natureza e a abordagem cartográfica na pesquisa, através de leituras de textos teóricos e da apresentação dos processos e das poéticas dos membros do grupo, em uma rica experiência de trocas conceituais, afetivas, técnicas e materiais. Esse contexto direcionou a segunda parte deste trabalho, composta por ensaios a respeito dos processos de criação das produções apresentadas e da narrativa construída através delas.

Enquanto minha personagem narra suas experiências pelo território da ficção, procurei apresentar em seguida os procedimentos, linguagens e materiais através dos quais o universo ficcional foi construído, além de algumas das principais referências em meus processos de arte e vida: um jardim de afetos habitado por Jorge Luis Borges, Virginia Woolf, Louise Bourgeois, Emily Dickinson, Brígida Baltar, Arthur Bispo do Rosário, Tunga, Gabriel García Márquez, Katherine Mansfield, Italo Calvino, Clarice Lispector, Suely Rolnik, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Emanuele Coccia, Michel Foucault, Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin...na esperança de que as relações entre as obras destes criadores e minha experiência no mundo de alguma maneira façam sentido deglutidas e reconfiguradas em uma produção repleta de relações entre memória e fabulação, realidade e ficção, autores e personagens, lembrança e esquecimento, narrativas familiares, jogos de embaralhamento, repetição e truques de espelho.

Para o exercício da fabulação, os principais caminhos foram o trabalho com uma personagem e a fragmentação de memórias imateriais e materiais, que foram reconfiguradas em novas composições. A abordagem arqueológica referenciada pela produção é a de Walter Benjamin, que compreende a impossibilidade de uma reconstituição completa das imagens do passado, percebendo nas lacunas uma potência criadora. Decidi abraçar a fragmentação e as relações entre o que resta e o que falta, o que permanece presente e o que se perdeu, inclusive na construção da forma desta dissertação. As partes da narrativa ficcional foram criadas de modo não linear, e posteriormente montadas como um quebra cabeça ou uma colcha de retalhos, reunindo trabalhos em desenho, costura e técnicas mistas, e textos construídos a partir de passagens escritas em diários e cadernos, bordas de páginas e as últimas páginas em branco de livros, comentários em fichamentos, imagens captadas do cotidiano. Memórias, projeções e sonhos formando uma trama. A imagem que ela forma, porém, é incompleta, permeada por lacunas que também fazem parte de sua materialidade. Acredito que a potência da fragmentação

e das frestas esteja na multiplicidade de sentidos que podem proliferar da obra, permitindo tanto meus próprios exercícios de fabulação quanto uma abertura à subjetividade e às fabulações do outro.

Desde o início da pesquisa, queria realizar um trabalho que não prezasse por uma conservação da lembrança, uma apresentação de formas fechadas em um relicário, mas que permitisse transmutações de aspectos biográficos em ficção. Encontrei em um relato e um conselho de Didi-Huberman algum encorajamento para seguir minha ideia: ele afirma que todo o seu trabalho é movido por algum motivo de experiência ou ancoragem autobiográfica, pelo fato de que, ao escolhermos um domínio de pesquisa, nos confrontamos com alguma coisa que na vida íntima nos tocou.² Aponta a dificuldade de assumir uma subjetividade e uma história sem colocar seu próprio eu no centro de tudo, e sugere abrir os olhos para os outros, para o mundo em volta, e confiar na imaginação.³

Procurei juntar cacos, farrapos e restos de minha experiência no mundo, não para remontar histórias específicas, mas para desmontá-las e reconfigurá-las; encontrar e forjar vestígios que possam se multiplicar em novas narrativas, abrindo frestas em minha própria memória, para que o passado seja elaborado em construções do presente e do futuro; para multiplicar minhas vivências em devires, proliferar fabulações e receber subjetividades diversas na casa do sonho, interlocutores que entrem ali e desdobrem os fragmentos em outras histórias.

Você, agora, recebe este convite. Desejo sinceramente que algo destas páginas ressoe em quem as leia. E que brisa, poeira, borboletas, ou qualquer coisa do sonho alcance a realidade.

Luanda de Oliveira, outubro de 2022.

2 DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017, 90.

3 Ibid. p.92

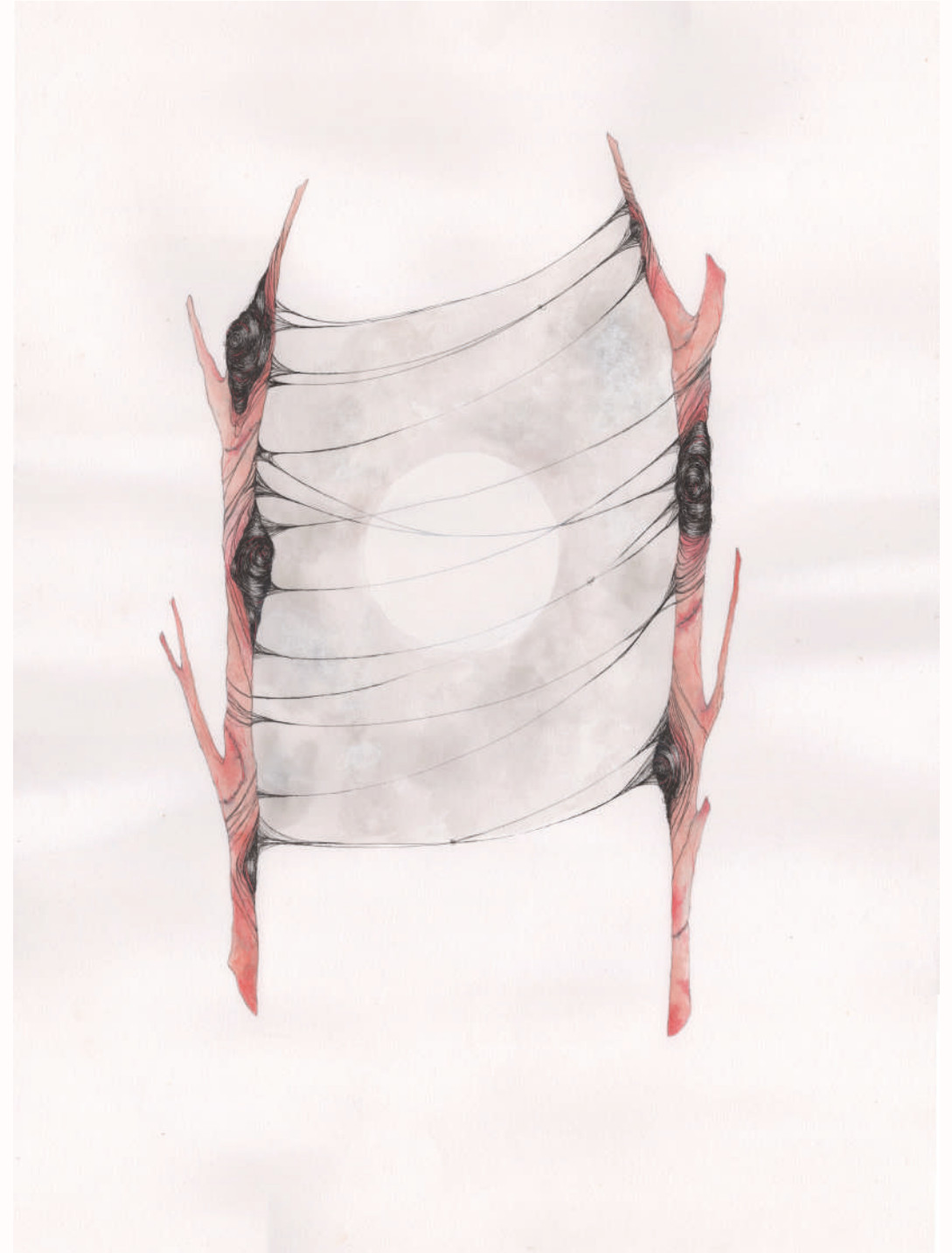
Parte I
A Arqueóloga na casa do sonho

PRÓLOGO



ESBOÇOS POSSÍVEIS PARA FRESTAS IMPOSSÍVEIS

A Porta nunca está aberta, e nunca está fechada.
Sua chave é pequena e simples, e costuma estar
no último lugar em que se procura.



A Relíquia é algo guardado até perder-se no limbo. Não possui passado ou presente. É formada por coletas de sangue e sonho que se ramificam em possibilidades. Ela enfeita a casa de alguém que está sempre a um século de nascer.



A Tapeçaria é formada por um único fio escuro e úmido, sem início ou fim. E tecida em padrões variados e repetidos, com novos nomes para formas eternas.



Da gota em que todas as águas se comprimem,
surge o Espelho sem dono, que não reflete rostos
ou coisa alguma que pertença a alguém. Ele reflete
sombras das coisas que existem em um mundo sem
espelho algum.



Quando só pareciam restar cacos brancos e pretos,
o céu ficou nublado. Entre cinzas avistou-se o
Vital, que ocupara uma sala sem janelas no casarão
reduzido a pó. Ele permanecia no mesmo lugar.

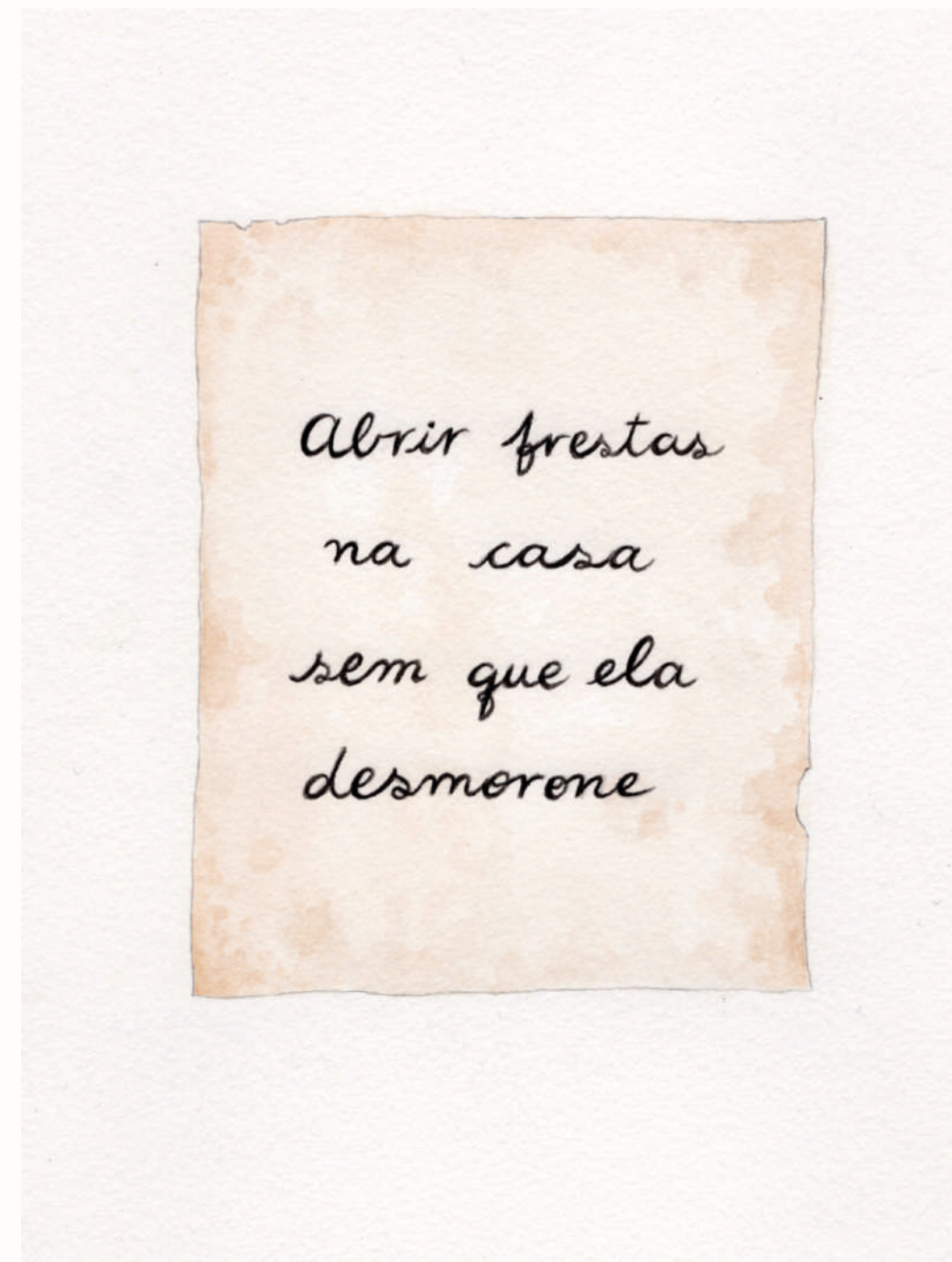


A Cortina encobre para revelar o que não pode ser visto à luz, e se sustenta por opostos complementares. É transparente, mas produz sombra, e sua sombra ilumina ao obscurecer. Os que a viram são silhuetas vistas por outros, do outro lado da mesma cortina.



CHEGADA

Após incontáveis expedições buscando as frestas impossíveis, consegui atravessar em um único movimento os seis portais até agora conhecidos, em um acaso daqueles que só são possíveis no sonho. Assim, cheguei à casa em uma tarde úmida, ou talvez fosse úmido meu corpo, como o de um recém-nascido. Acordei em um sétimo ponto da estrutura, que descobri tratar-se do vão sob a escada, centro do terreno, em um corredor de variável número de portas. Meus olhos semiabertos buscavam compreender a luz turva enquanto o abandono do lugar confundia-se com minha sonolência, ao som das ondas de um mar que não conseguia enxergar, ou talvez a permanência da presença de um mar morto. A Casa trazia cheiro de biblioteca dormente, de cascas de livros e peles secas, com seus versos agora lidos por aranhas. Camas vazias com formas de corpos em colchões que respiram, voos de mariposas invisíveis por corredores. O jardim seco com cheiro de jasmim e a carcaça da babosa. Um gato cinza feito de sombras, e que por sombras se move. O canto do bolero abafado descendo pela escada, cheiro de perfume recém borrifado diante de espelhos vazios. Acordes de um violão tímido na sala enquanto algo revestido por tecido se arrasta pelo chão. Aglomerações de terra e sangue pelos cantos, o pó das vigas infestadas por cupins e sustentadas por preces, o ranger das telhas rachadas por cactos, e o imenso flamboyant como um totem protetor da habitação. Foi ao crepúsculo a descoberta do primeiro bilhete.



LIVRO DA CASA : ESCAVAÇÃO DA MEMÓRIA

Como abrir frestas na casa
sem que ela desmorone?
Escavar a estrutura
e infiltrá-la com vida?
Extrair a terra do passado
e construir o presente?
Será que a casa sonha ser habitada
ou prefere ficar em paz?
E sua paz é solidão ou família?
Será que a casa quer netos e filhos
que cuidem dela,
de suas caixas e seus tecidos?
Ou tem medo de dar trabalho
e prefere, por orgulho,
ser abandonada?
Será que a casa quer ser monumento
de lacunas preenchidas,
recordada como maravilha
ou prefere tornar-se ruína
com frestas para o sonho,
mas quase esquecida?
Será que ela prefere pessoas
ou plantas, animais e fantasmas?
Ela sabe que é casa?
Ou acredita ser corpo
e as assombrações suas memórias?
Uma casa que deseja
deseja o que?



METODOLOGIA
(ENTRE O MEDO DO ESQUECIMENTO
E O DESEJO DE DESAPARIÇÃO)

Há vestígios no fundo de um armário, meio soterrados; em cima de móveis altos, ou no vão que se forma atrás dos livros de uma estante. Coisas deixadas até serem esquecidas, repousando até virem à tona. Procuro olhar para onde faltam peças - a pedra de um anel, pontos em um bordado, miçangas da bolsinha antiga. Vejo fragmentos escavados sobre a mesa enquanto procuro algo no conjunto. Um modo de agrupar esses restos ainda me é desconhecido. Porcelanas quebradas, tecidos rasgados, estampas desbotadas: manchas em meu espelho, camadas no reflexo. Partes dos outros, partes de mim? Esboço uma metodologia da expedição cuja ordem dos procedimentos é variável.

coletar esquecimentos
e lembranças
escavar matérias
para invenção
de uma história com lacunas
costurar cacos e peles
criar truques de espelho
gavetas de fundo falso
e caixas dentro de caixas
embaralhar
e repetir as peças
fazer brotarem coisas das frestas
construir equipamentos de fuga

CAIXA RELÓGIO



Um dos primeiros procedimentos foi a coleta de fragmentos da vida na casa. Segue o inventário dos sessenta minutos pertencentes às instáveis categorias: orgânicos, de jogo, das pessoas, da casa, de criação.

1 Caco de porcelana. 2 Flor seca. 3 Mecha de cabelo. 4 Tecido rasgado. 5 Bilhete. 6 Pedra. 7 Anel. 8 Dado. 9 Lápis. 10 Botão. 11 Concha. 12 Tarraxa de brinco. 13 Linha de costura. 14 Flor de tecido. 15 Clipe de papel. 16 Guizo. 17 Palito de fósforo. 18 Peão de xadrez. 19 Bloco de terra. 20 Palito de dentes. 21 Peça de quebra cabeça. 22 Bico de pena. 23 Macarrão. 24 Pedaco de borracha. 25 Prótese dental. 26 Pérola falsa. 27 Pregos. 28 Grampo de cabelo. 29 Lâmina de barbear. 30 Alfinete. 31 Chave. 32 Bola de gude. 33 Carvão. 34 Bigode de gato. 35 Folha de maçã. 36 Casulo de traça. 37 Grão de arroz. 38 Lasca de sabonete. 39 Chave de fenda. 40 Casca de lombada de livro. 41 Tubo de tinta. 42 Rolha. 43 Tufo de algodão. 44 Ímã. 45 Graveto. 46 Etiqueta de roupa. 47 Arame. 48 Moeda. 49 Palheta de violão. 50 Lasca de parede. 51 Origami de avião. 52 Pedaco de fiação. 53 Fita de tecido. 54 Ficha de jogo. 55 Giz de cera. 56 Caco de vidro. 57 Feijão. 58 Semente de flamboyant. 59 Anel de plástico. 60 Parafuso.

A partir do embaralhamento dos fragmentos de vida em uma caixa de formato hexagonal pude resgatar muitas passagens da vida dos fantasmas. Acordei de um sono longo com muitas escavações ao meu redor: o índice de um romance impossível, desenhos feitos por uma menina e esboços dos personagens.

Índice

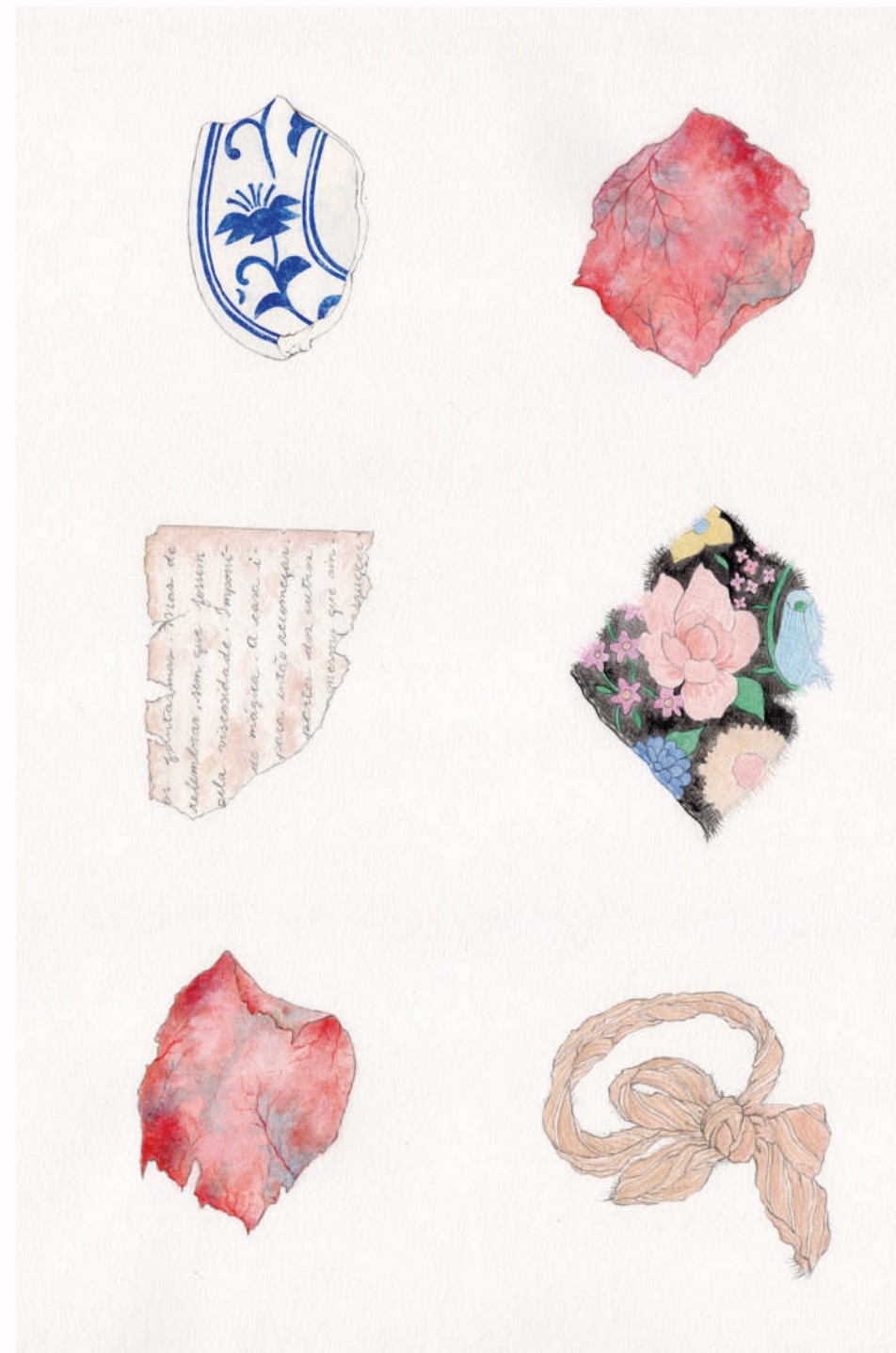
Esquecer

1. O pergolado com buganvílias
2. Um vestido vermelho da Mãe e um azul da Menina
3. Uma fotografia com borda queimada, alguém sorri
4. No quarto da Avó, a pintura da borboleta maior com borboletas menores dentro das asas
5. A mulher-árvore na gravura sobre uma bancada da sala
6. Saias sujas de sangue escondidas em um armário
7. A fotografia de dois cavalos sobrepostos feita pela Mãe, um verdadeiro, outro sombra
8. Uma maçã cor-de-rosa sobre fundo cinza, o pincel grande entre os dedos da Menina
9. Um brinquedo jogado ao mar pelo Pai
10. Um segredo revelado pelo Bebê
11. Uma boneca de porcelana com cabelos humanos, seu pescoço quebrado
12. A estampa desbotada de flores sobre fundo preto no verso do baralho
13. Os corpos antigos da Mãe no armário de alvenaria fechado
14. O brilho sobre a água salgada
15. O meio do pão doce, com a mancha rosada e o gosto da cereja removida

Lembrar

16. Galhos de flamboyant em verde e laranja encostam no telhado, pedaços de sol entre as folhas
17. Uma caixa de charutos com flores secas, pedras e botões
18. Lascas de tinta terracota soltas pela maresia
19. As mãos da Avó com agulhas de crochê douradas e unhas vermelhas
20. As mãos do Avô segurando um guardanapo azul
21. As janelas da fachada como um tabuleiro de xadrez
22. Anotações no livro do I Ching
23. Os cabelos da Mãe jogados para o lado, cheiro de camomila
24. Uma pedra em forma de coração trazida do mar pelo Pai
25. Um pássaro morto na boca do Gato
26. Silêncio quente, cactos no telhado, a rua seca de terra com a praia no fim
27. O Gato deitado aos pés da Mãe
28. Cheiro de flores e dos cigarros da Avó pela janela
29. A voz do Avô cantando boleros no corredor
30. Papéis e lápis de cor sobre a mesa de jantar, e o sono da Menina ao pôr-do-sol

FRAGMENTOS DE VIDA
E ESBOÇOS DOS PERSONAGENS





A Mãe lia Machado de Assis, Flaubert e Balzac, e as runas eram seu oráculo de preferência. Gostava da densidade das pedras em suas mãos, e as recolhia de praias e lagos. Certa vez presenteou a Menina com uma pedra perfeitamente triangular, e sugeriu que ela formasse seu próprio jogo. Mas a filha se interessava mais pela coleção de conchas, aquelas pequenas casas arredondadas e espiraladas guardadas pela Mãe. Firmes, mas leves, sólidas, mas cheias de frestas. O presente mais enigmático da Mãe à Menina foi uma matrioska, ou, melhor, as várias bonecas que vêm uma dentro da outra. A maior de todas, silenciosa como uma entidade. A segunda diz “Ela me destruiu quando nasceu”; a terceira “Eu sempre quis ser mãe”; e a última, tão pequena e estranha, “Me desculpe por ter nascido”. Os rostos das bonecas são quase iguais, mas diferentes, e elas engolem umas às outras quando tentam se abraçar.

Um dia o Pai chegou, trazendo sua vida em uma mala. Disse à Menina que agora era sua filha, e ela aceitou com alegria. Amado pelos humanos e pelo Gato, tinha talento para a matemática, tocava um pequeno repertório no violão e fazia arranjos de frutas com abacaxis, bananas, pêssegos, maçãs, ao som de melodias assoviadas. Sempre dizia que tudo daria certo, e insistia em dizer enquanto não desse. A grande mala com que deixou seu passado foi o símbolo de sua confiança no rumo das coisas e de sua desatenção aos riscos de contar com a sorte. Seu sorriso tinha o poder de uma sincronicidade conveniente: costumavam ocorrer coincidências favoráveis a seus planos. Mas seus maiores dons talvez fossem, além da fé inabalável, a paciência e a capacidade de se satisfazer com coisas simples.

O Bebê veio pouco depois do Pai, e cedo foi descoberto que era incapaz de guardar segredos. Desde antes de aprender a falar conscientemente, formava frases completas que revelavam o que as pessoas à sua volta gostariam de esconder umas das outras. Assim, a família devia sempre tomar cuidado com o que era dito em sua presença. Eventualmente conseguiu controlar a estranha habilidade, e passou a construir objetos estranhos de finalidade indefinida, como se reconfigurasse em formas os segredos absorvidos.

Avó disse à Menina que estava escrevendo um livro sobre toda a sua vida, e que ele permanecia guardado em segurança. Ela tinha o hábito de escrever tudo. Havia pilhas de agendas guardadas nos armários de alvenaria de seu quarto, e se quisesse recordar a data ou os detalhes de um certo evento, consultava os arquivos: quando ocorreu o fato, quem disse o que, quanto foi gasto na coisa. Enquanto as prateleiras de seu quarto traziam miniaturas de casas, livros de ocultismo e romances de Isabel Allende e Gabriel García Márquez, os armários eram abarrotados com todo tipo de relíquia. À frente, mais visíveis, as roupas. Ao fundo, os baús de tesouros que eram caixas de sapatos e caixinhas menores, bolsinhas de segredos e objetos preciosos: baralhos de tarô, correspondências e fotos, joias antigas, costuras inacabadas, muitos terços e rosários, e um bule de prata de onde poderia sair um gênio. A existência do livro da Avó não foi comprovada ou desqualificada. É um mito vinculado à ruína que ela mesma se tornou através da erosão do tempo, em uma demência tão intensa quanto sua obsessão por recordar.

Avô jogava o I Ching e cantava boleros, encontrando sempre uma letra que se adequasse a cada situação. Parecia ter lido toda a biblioteca de Babel, traduzia poemas entre português, inglês e francês, recitava Poe e Wilde de memória, fazia trocadilhos, era aficionado pelas invenções de Da Vinci e por mitologias de origens diversas, além de fascinado por astronomia e astrologia. Ensinou a Menina a ver as horas, jogar xadrez e identificar no céu o cruzeiro do sul, as três marias e Vênus, que brilha sem pulsar, porque não é uma estrela, e rege o signo que ele e a neta compartilhavam. Do brilho persistente do planeta, de orações católicas e das operações lógicas extraiu a fórmula mágica que lhe permitia restaurar coisas quebradas colocando-as dentro de um guardanapo de tecido azul. No guardanapo ficaram seus gestos de delicadeza, cheiro de whisky, o som de seu riso e a angústia de sua solidão.





Relacionar nomes de países aos de suas capitais era um dos exercícios aplicados pela Mãe à Menina, com base em livros que ensinavam a desenvolver a inteligência das crianças. Além de impressionar familiares com suas respostas na ponta da língua, a criança narrava que viera de um planeta orbitado por três luas, e descrevia sua geografia apontando mapas em um atlas da Terra. Enquanto os relatos causaram forte impressão no Avô, fascinado pela vida extraterrestre, a Avó, estudiosa de oráculos diversos, levou-a para visitar uma cartomante sua amiga, que declarou ser a neta a reencarnação de uma alma egípcia muito antiga. Assim, entre expectativas intelectuais, espirituais e ufológicas a Menina cresceu. Frequentou um colégio de freiras, fez aulas de pintura, pintou naturezas mortas e paisagens; estradas vazias, cenas de mar e rio, vasos de flores e maçãs. Mais tarde, girassóis de Van Gogh e hortênsias nebulosas de Monet, as favoritas da Mãe, colocadas em molduras douradas com entalhes florais. Gostava de jogos de tabuleiro e cartas, de romances policiais, e de contar histórias. Não se interessava por coisa alguma que pudesse prever o futuro, mas desenvolveu habilidades alquímicas, e da prática secreta restam poucos vestígios. Trazia coisas ao mundo através de combinações do desenho com a escrita de palavras mágicas. Usava tintas mescladas a seu sangue, obtido furando os dedos com agulhas de costura roubadas da Avó, e partes das tranças que continham seus cabelos por vezes eram também dissolvidas. Começou engendrando seres de uma botânica inventada, e logo passou a criar personagens que habitaram com ela a Casa, presenças que representavam o início de sua perigosa fragmentação. Corria para mostrar a magia aos adultos, e precisava de sua admiração porque eram seus próprios pedaços que estavam ali. Pensava poder viver apenas de seu mundo inventado, mas a autofagia lhe causava grande cansaço, conforme sua vida era absorvida pelo papel e se infiltrava na criação, até o completo desaparecimento da Menina.



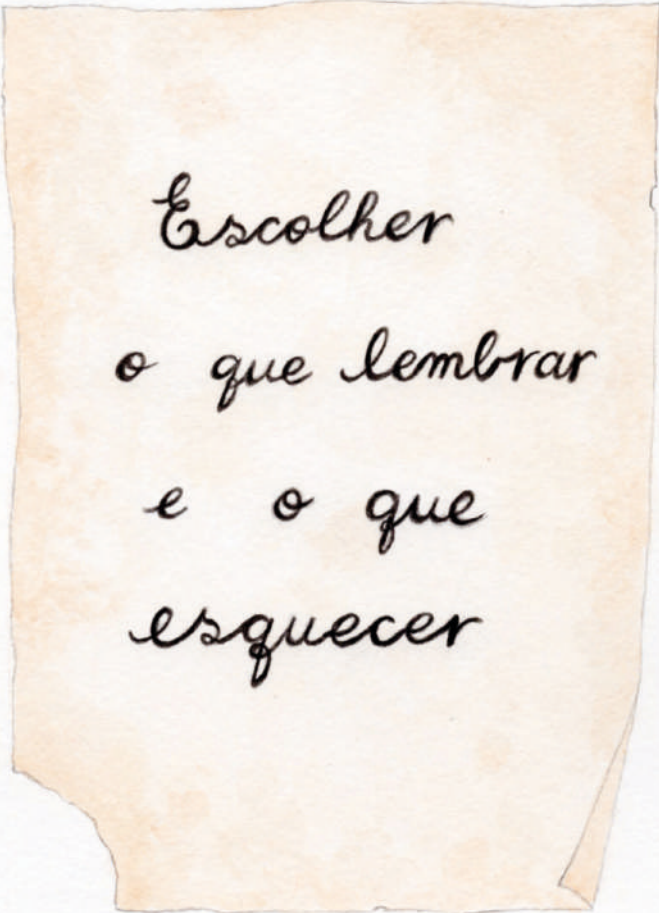
EVOCACÃO



Luz pálida,
infusão de sangue
em carne antiga.
Evocação de jardim,
primaveras de papel
não terminam.

QUARTO DE HÓSPEDES

O cheiro do jasmim morto persiste, entrando pela janela,
e na parede há uma moldura dourada envelhecida.
O armário murmura,
o corredor canta e o piso dorme.
Da cozinha vem um assovio
e da sala, vento de mar.
A Casa revela passagens de um livro impossível;
com ferramentas inventadas escavo as superfícies
procurando não lembro o que
que Eles deixaram
sem saber para quem.
Fantasmas assombram, vestígios soterram,
são caixas pequenas dentro de caixas maiores
com mariposas, traças e aranhas mortas.
Folhas secas, peças de jogo,
uma gaveta com cacos de porcelana.
Pérolas falsas, botões,
papéis secretos,
uma chave mestra.
As lombadas dos livros são cascas das árvores
de um jardim abandonado
e as lascas das paredes são peles que descamam
sangrando matéria para mais invenção.
Encontro em frestas da estrutura cabelos iguais aos meus
e puxo seus fios sem fim, formando uma trama.
Dela nascem ovos estampados por letras
e ninhos feitos de sonhos.
Espera. Ruína. Escavação. Fatura. Fatura. Forja.
E um dia, novamente,
esquecendo para lembrar, lembrando para esquecer.



Escolher
o que lembrar
e o que
esquecer

Descubro o segundo bilhete, e começo a compor.

PERTO DO MAR HAVIA UMA CASA





PRIMEIRA TAXONOMIA:
RECONSTRUIR A CASA COM AGULHA E LINHA

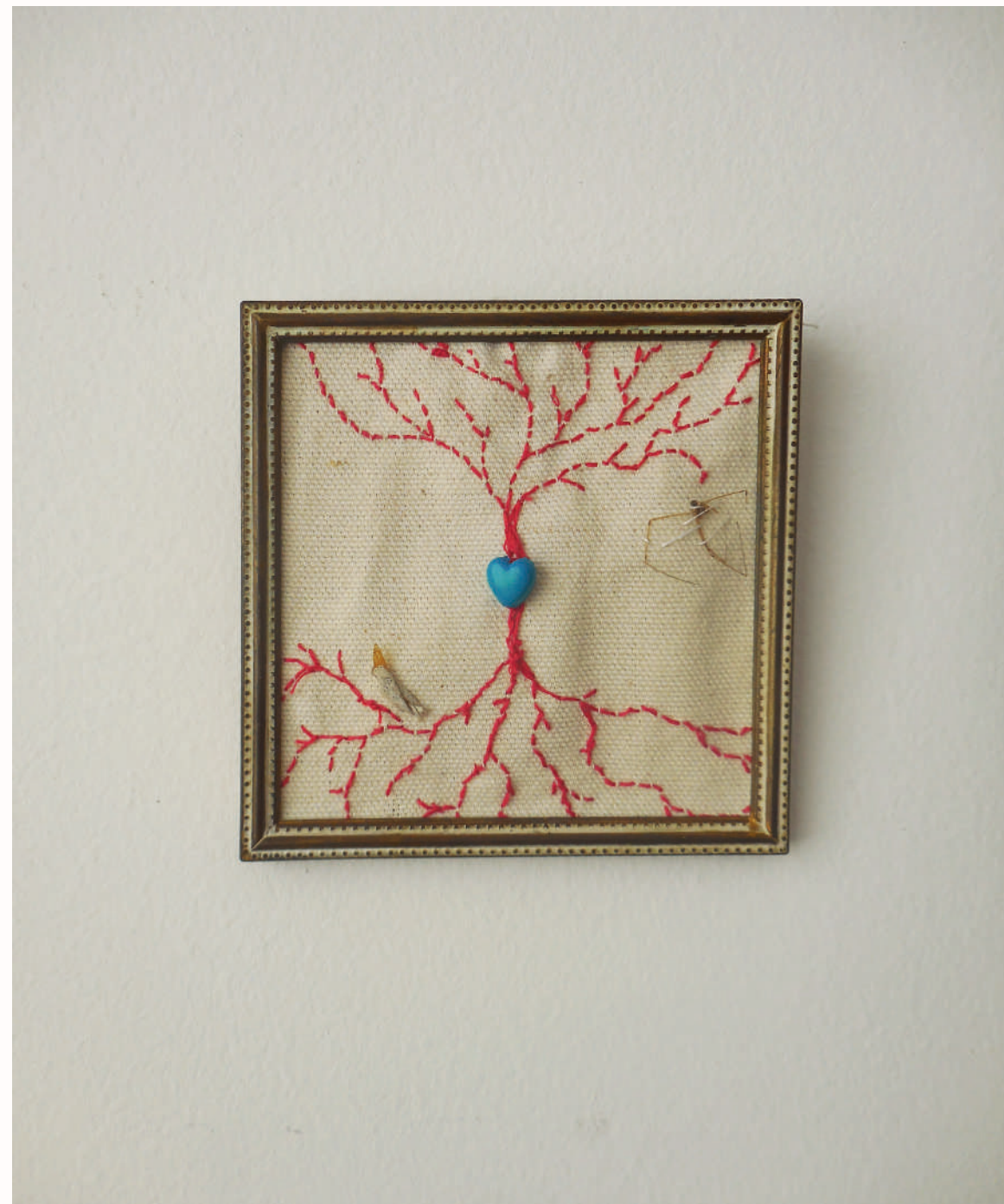






SEGUNDA TAXONOMIA:
SER CRIANÇA PARA SEMPRE









O JARDIM À NOITE

A Menina dá três voltas ao redor da casa.
Na primeira, colhe uma flor de hibisco.
Na segunda, um ramo do flamboyant, e na terceira,
quando o espinho da buganvília fura seu dedo, o
hibisco já está murcho, e a casa vazia.
Pôr do sol. Ela corre pelo laranja-flamboyant vazado
por toda a cena, mas não encontra ninguém.
A porta está trancada, as cigarras cantam e os
tentáculos da babosa crescem.
A Menina se ajoelha nas pedras da entrada e coloca as
flores diante daquela porta que sempre estranhou por
abrir para fora. Esquecida sobre o gramado a caixa de
coletas com mariposas mortas, um ninho vazio e dois
botões.
“Por favor, me deixa entrar de novo;
por favor, me deixa ir embora.”
Ser criança para sempre é uma maldição.
Se levanta e estapeia os joelhos úmidos, as mãos sujas
de algo desconhecido.
Ela quer se limpar, dormir e esquecer.
“Mas parece que isso já aconteceu antes.”
Quando as luzes da casa se acendem e as vozes
retornam, o ar parado já é vento, tilintando o sino
da frente. A cor do céu retorna à árvore, marcando o
cruzeiro do sul na noite. Lá embaixo, a Menina abre a
porta sem olhar para trás.

TERCEIRA TAXONOMIA:
MEMÓRIAS FALSAS

Pó de estrela,
luz de espelho,
pérolas, diamantes,
falsos.
Eu dou qualquer coisa
à menina dentro de mim.
O passado um porta joias
de joias roubadas
cheio do brilho
de memórias falsas
e de caixas menores,
vazias -
como a promessa constante
de algo que valha guardar.
Talvez os fantasmas mintam
ou eu muito me engane;
talvez a menina pregue peças
ou acredite no que inventa -
e tenha, mesmo, me forjado
para esvaziar suas caixas
e encher de sonhos
um álbum escavado:
"Memórias falsas brilham também"















LIVRO DA TERRA: ENTERRO DOS PERSONAGENS

O livro de coisas escavadas
foi enterrado na terra seca.
Um livro de dentes
esquecidos em gavetas,
pele presa em unhas,
cabelos caídos ao chão.
Imagens escavadas em espelhos,
e devolvidas às profundezas.
Ao fim do enterro escutei
palavras se contorcendo,
fantasmas adormecendo,
e vi minhas mãos sujas
com o sorriso de quem esquece.
Enterrei os personagens frescos
em carnes, tintas e letras
botões, tecidos,
e anéis nos dedos
deslizando por cabelos, vozes e gestos
no jardim com cães e gatos amados
e raízes de árvores que veem
ondas e conchas que vão e vêm.
Um dia foi mar, hoje é terra,
e depois, quem sabe
se do meu livro impossível
nascerá um novo jardim?



AMPULHETA



Eu pensava deixar oferendas contra o esquecimento
em potes de porcelana e barro,
em caixas e gavetas,
em folhas de papel.
E pensava ver o tempo levando aquelas moedas
prometendo um sonho de permanência.
O deus da permanência quer manter as coisas secas,
conter o bolor do livro,
o descascar da parede, a trepadeira no muro.
Deixo de obedecê-lo e ele se afoga.
Se debate, perde o fôlego
na liquidez que sustenta a Casa.
Em minha flutuação
escuto seu desespero
mas preciso deixar que se vá.
Ou um dia, ao abrir os olhos
serei uma mariposa alfinetada
em um quadro na parede recém pintada.
E o deus dirá “vejam como é linda, ela é igual a mim,
e está protegida aqui”.
Mas sou similar a ele como em um reflexo,
eu sou o deus invertido.

Lugar de mariposa morta é o estômago da aranha,
enquanto traças devoram a teia.
Eu pensava que fosse um demônio
quem dizia “tudo passa,
vocês serão esquecidos”;
mas era um verdadeiro deus
que nos convida a repousar
no sonho da imanência
onde o universo é uma ampulheta flutuante,
que se embaralha a cada volta.
Os fantasmas descansam, vivos outra vez
nas flores em botão
e no orvalho que por elas escorre.
Em raízes que desenham futuros,
e nas teias brilhantes dos insetos.
Na poeira que reluz ao sol da tarde,
em ovos de pássaros e voos de borboletas.
E aquele deus inventado
que prometia a salvação no peso
continua se esgueirando pelos cantos da Casa,
mas eu transformei todas as coisas
e já não tenho mais o que lhe dar.

PARTIDA



Fugir
por uma
trança
falsa

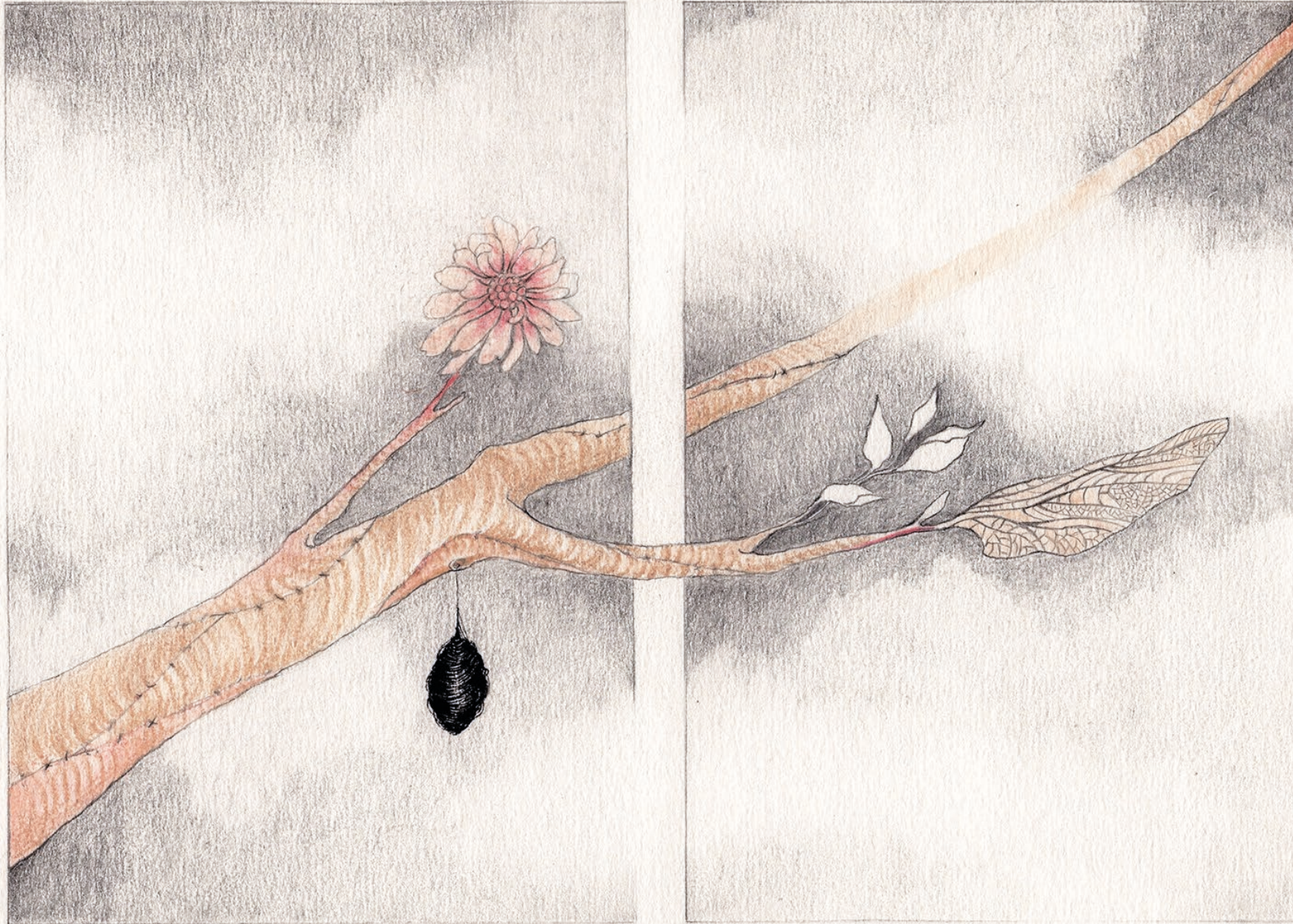
O último bilhete veio com a certeza de que meu trabalho estava terminado. Subi as escadas e me dirigi à sacada por onde passava o galho do flamboyant. Em um gesto certo joguei minha própria trança em direção ao jardim, e por ela fugi. Deixando o terreno, olhei para trás, buscando um vislumbre da Menina sentada com sua caixa de coletas e sua solidão, mas foram as raízes da grande árvore que me olharam de volta, com a serenidade de quem aceita uma partida.

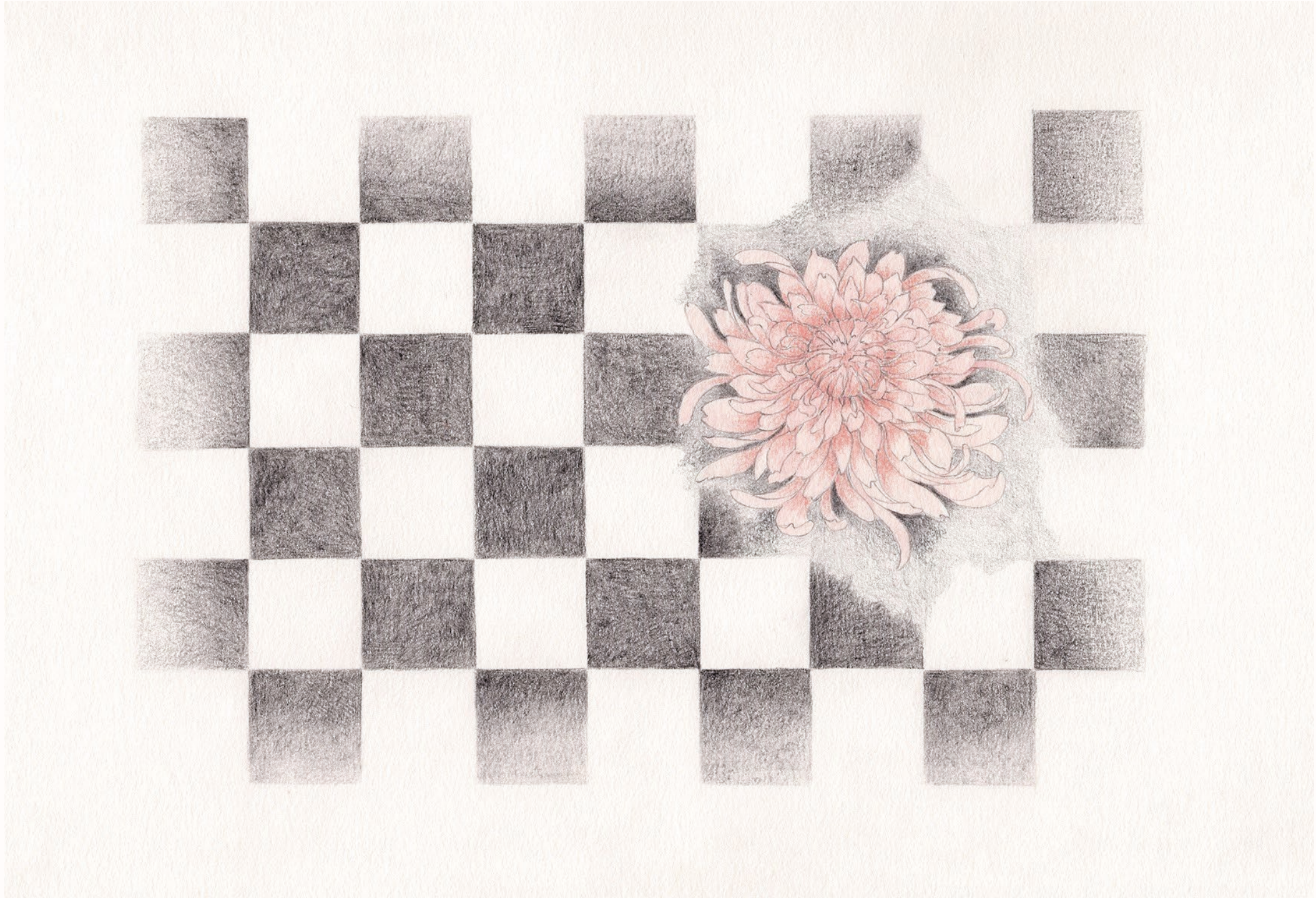
...

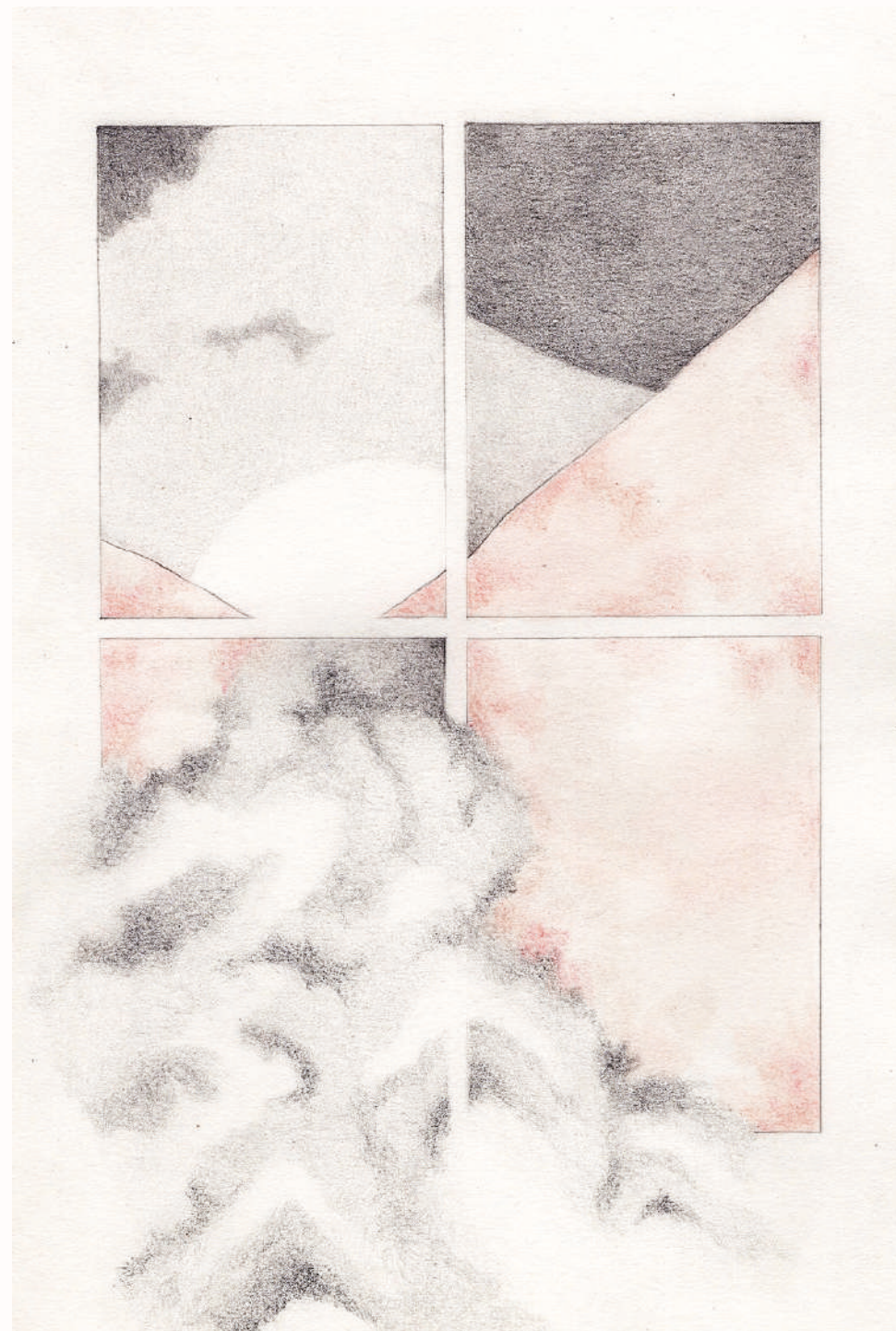
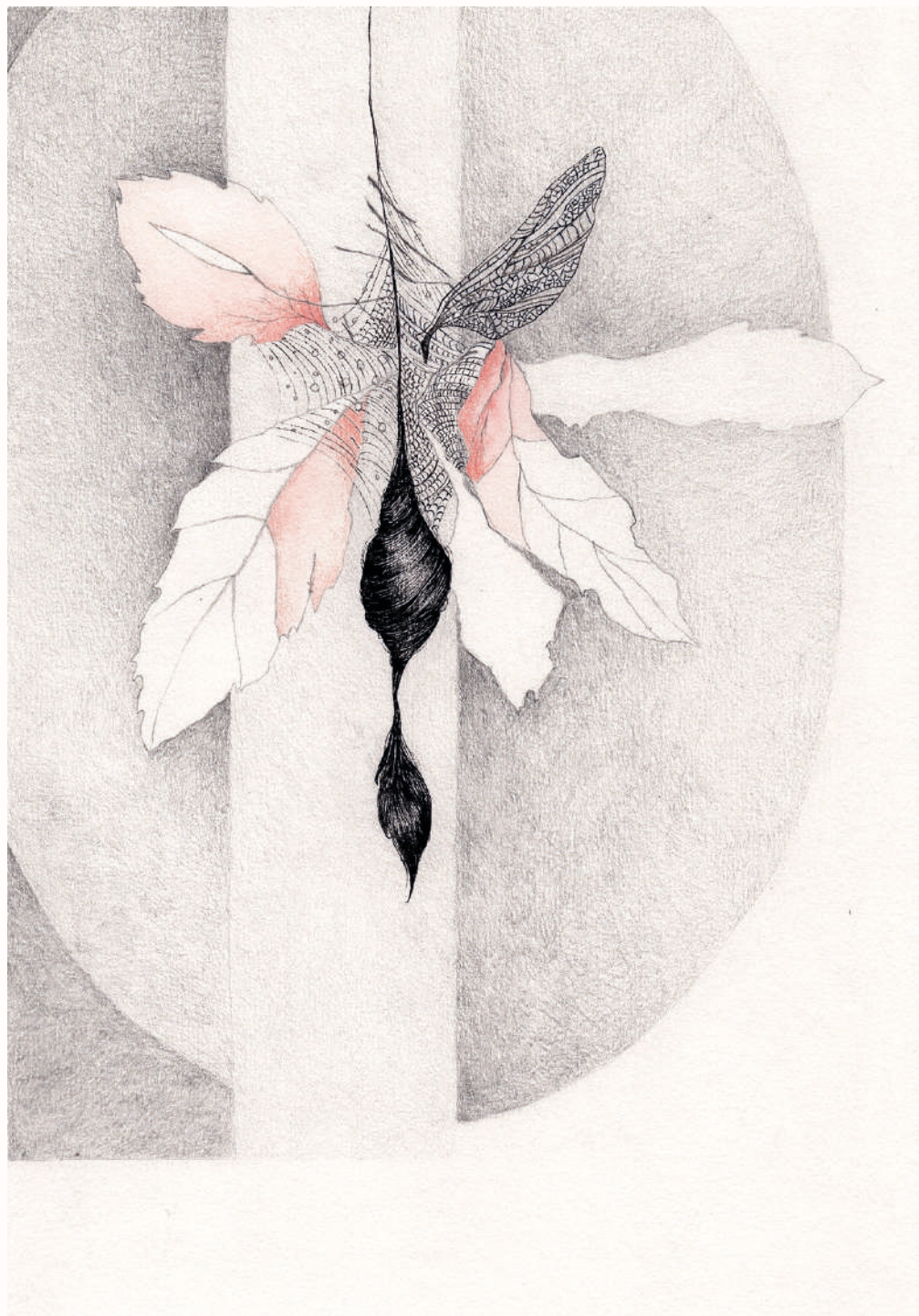


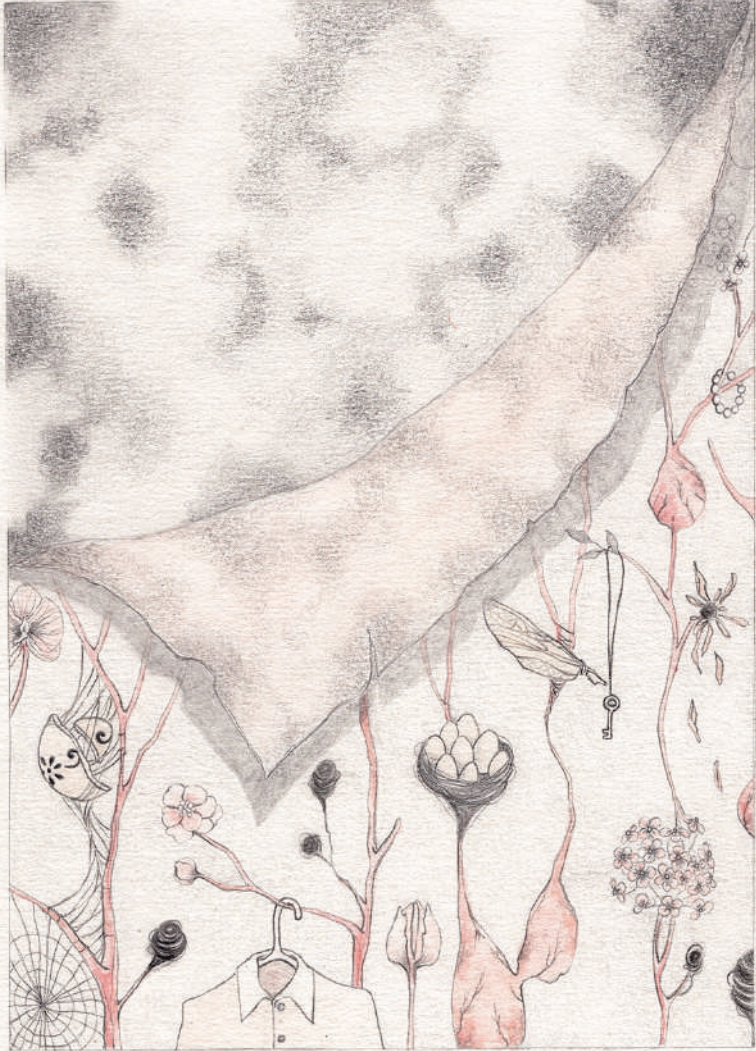
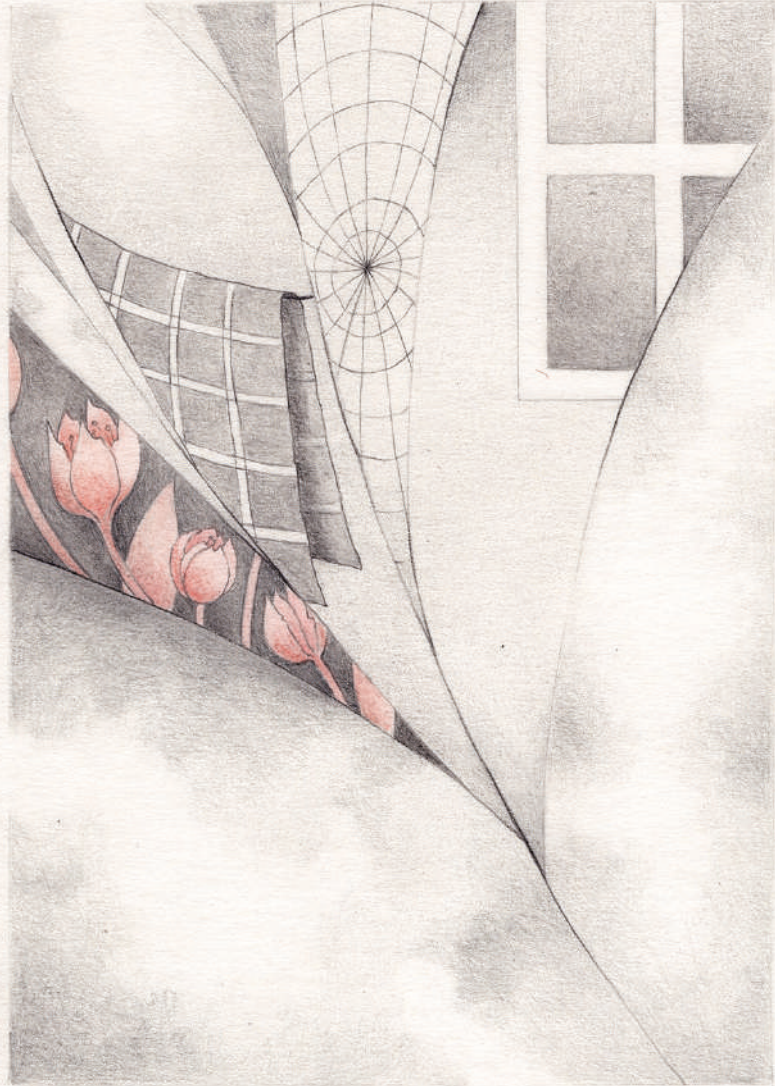
A Casa se transforma, a expedição chega ao fim.

É hora de despertar.











EPÍLOGO
(SOBRE O CALENDÁRIO, ANTES QUE ME ESQUEÇA)¹

Foi durante as escavações na cozinha que descobri um dos itens mais intrigantes de toda a expedição: uma folha de papel encontrada no espaço entre um dos armários e a parede. Seu excelente estado de conservação, apesar dos níveis de umidade do local, foi a primeira característica desconcertante identificada no papel, e superada apenas pela estranha narrativa nele contida.

Algumas das classificações possíveis para o objeto são: um calendário de parede sobre o qual foi escrito um texto; o desenho de um calendário de parede do qual faz parte um texto; um livro em doze capítulos em forma de calendário; um jogo de doze casas usado para a construção de um texto.

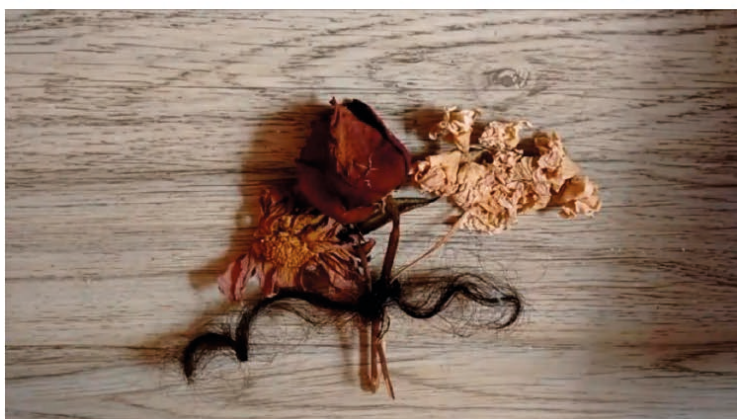
Há, ainda, muitas outras possibilidades, mas creio que, para não tornar este relato muito extenso, a melhor alternativa seja deixar a categorização a seu critério. Portanto, envio-lhe também o fac-símile do item:

1 A Tecelã não queria ser incomodada. Escondeu o rosto entre os cabelos e trabalhou até se entediar.	2 A Jogadora inventou novas maneiras de passar os dias. Parecia ser inteligente, mas era má perdedora, e a diversão acabou.	3 Então a Aventureira disse que ela precisava aprender a errar. Depois disso sumiu por um tempo.
4 Até que a Arqueóloga chegou do sonho, juntando pedaços com seus métodos estranhos. Há dias em que apenas encara as paredes.	5 E às vezes escava até seus dedos sangrarem. As gavetas estão sempre cheias de impossibilidades.	6 Coisas de madeira e de vidro, de plástico e de algodão, de passado e de futuro. Tudo que os outros deixaram.
7 Coisas que nunca estariam juntas se não fosse pelo acaso da existência de uma personagem.	8 Ela não sabe onde os outros acabam e ela começa. Então guarda tudo, para não arriscar jogar fora uma parte de si.	9 A casa está cada vez mais pesada, e as coisas são cobertas por uma viscosidade acolhedora e repulsiva, impossível de se lavar.
10 Ela quer preservar todas as relíquias viscosas, para que ninguém se esqueça dos personagens, e a história nunca termine.	11 Mas também quer reformar a casa e expulsar os fantasmas. Guardar tudo em caixas e esquecer, para poder recomeçar.	12 Escolher o que lembrar e o que esquecer. Essa impossibilidade não cabe em gavetas. Ela só consegue existir em papel.

As palavras do calendário ficaram gravadas em minha mente por algum tempo, após incontáveis leituras. Mas agora, quando tento falar sobre ele, os nomes das personagens já me escapam, e não consigo explicar do que trata a narrativa, embora tenha a impressão de algum dia já ter sido capaz de compreendê-la.

Conforme percebo a tinta das palavras clarear pouco a pouco, rumo à inevitável desapareição do texto, receio ter tocado em algo que talvez nunca devesse ter sido retirado de seu lugar. Creio que em breve já não serei capaz de recordar minha convivência com o objeto, ou parte alguma dos doze quadrantes, cuja narrativa começa a adquirir os contornos de um sonho: arrebatador nas primeiras horas do dia, praticamente já esquecido às cinco da tarde. À noite, reviro as gavetas, encontro um fundo falso após outro, e escavo até meus dedos sangrarem.

Parte II
Escavações e reconstruções da memória



A Arqueóloga através do espelho

“Vamos fazer de conta que o espelho ficou todo macio, como gaze, para podermos atravessá-lo. Ora veja, ele está virando uma espécie de bruma agora, está sim! Vai ser bem fácil atravessar... (...) E sem dúvida o espelho estava começando a se desfazer lentamente, como se fosse uma névoa prateada e luminosa.”

(Lewis Carroll, *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*)¹

Foi um texto de Jorge Luis Borges intitulado *A flor de Coleridge* a faísca que originou a Arqueóloga. Nele, o autor comenta um fragmento em que o poeta Samuel Taylor Coleridge imagina a possibilidade de um homem, após sonhar que visitara o paraíso, acordar com uma flor na mão, como prova de que estivera lá.² Imaginei então uma personagem que traz de sonhos os vestígios de suas expedições. Ela foi a moldura narrativa da série de desenhos *Esboços possíveis para frestas impossíveis*, inserida em uma série maior intitulada *Arqueologia do impossível*, e narradora dos textos que os acompanham, nos quais uma porta, um espelho, uma relíquia, uma tapeçaria, uma cortina e um vitral são frestas para o plano dos sonhos, portais visitados pela Arqueóloga. A personagem já fora anteriormente um dispositivo lúdico de criação em meu trabalho *A Tecelã, a Jogadora e a Aventureira: um conto sobre contar ficções*,³ transitando ao longo da narrativa pelas identidades das três personagens presentes no título. Após realizar a série dos *Esboços* me dei conta de que todos os elementos que a compõem podem estar presentes em uma casa, e assim comecei a pensar o sonho nesse ambiente, ou os locais mágicos encontrados na literatura fantástica, como o “Aleph”, descoberto no degrau de uma escada, em Borges, “o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do planeta, vistos de todos os ângulos.”⁴, e o espelho atravessado por Alice, em Carroll.

Procurei então expandir minhas percepções em relação às vivências cotidianas, visando possibilidades de ficcionalizar minhas experiências, produzindo subjetividade através da fabulação.

¹ CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 165.

² BORGES, Jorge Luis. *Nova Antologia Pessoal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, pp. 198-199.

³ Trabalho de conclusão de curso apresentado em 2016 para obtenção do título de bacharel em Artes Visuais pela UDESC, sob orientação de Marta Lúcia Pereira Martins.

⁴ BORGES, Jorge Luis. *Antologia pessoal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 169.

Gilles Deleuze parte das aventuras de Alice para comentar a relação entre o paradoxo e o devir, afirmando que o devir não suporta a separação entre passado e futuro, pois pertence à sua essência avançar simultaneamente nos dois sentidos, enquanto o paradoxo é a afirmação desses dois sentidos ao mesmo tempo.

“o começo de Alice (toda a primeira metade) procura ainda o segredo dos acontecimentos e do devir ilimitado que eles implicam, na profundidade da terra, poços e tocas que se cavam [...] À medida que avançamos na narrativa, contudo, os movimentos de mergulho e de soterramento dão lugar a movimentos laterais de deslizamento”⁵

A ideia de “deslizamento” (do atravessamento do espelho ou do percorrer de Alice por um tabuleiro de xadrez ao longo da segunda narrativa de suas aventuras) me acompanhou na construção de uma poética de frestas na casa, por dialogar com uma imanência da fabulação no cotidiano. Em *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*, a personagem “libera o seu duplo incorporal”,⁶ ao atravessar a superfície de um espelho na sala de sua casa (uma imagem muito diversa daquela que inicia sua primeira aventura, a longa queda pela toca de um coelho). A leveza dessa imagem de deslizamento através de um elemento do espaço doméstico tornou-se um dos fundamentos para minha pesquisa e para a prática da personagem Arqueóloga, que, em vez de deslocar-se por territórios geográficos, transita pela zona imanente do sonho, da ficção, que tudo pode permear. Ao fim das narrativas fantásticas nas quais ocorre algum tipo de transição entre mundos, costuma ser necessário que os personagens retornem às suas realidades originais, mas encontram-se mudados pelas experiências vividas, e muitas vezes fortalecidos para lidar com seus conflitos pré-existentes. Em outras palavras, algo do mundo mágico vaza para o mundo real. Penso na experiência estética proporcionada pelo contato com a arte como algo similar às vivências desses personagens, em um paralelo entre os “portais” para mundos mágicos da literatura, e a arte como fresta poética que pode ser encontrada em nosso mundo.

“Em um dia, era um fio. No outro, cinzas, e no seguinte, uma flor. Muitas

5 DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 10.

6 Ibid, p. 11.

foram as descobertas que a transformaram em Arqueóloga, e que foram cuidadosamente guardadas e estudadas. Certa noite, era o som de algo se quebrando; em outra, o de uma porta se abrindo. E muitas palavras em idiomas desconhecidos. A Arqueóloga trouxe fragmentos dos locais que descobriu, portais venerados por civilizações das quais ela nunca ouvira falar. E foram muitas as suas expedições. Feito o trabalho, esvaziaram-se as gavetas. Não havia mais cinzas, flores ou palavras. Talvez nunca tenham estado lá, afinal. Mas ela não se incomodou com as gavetas vazias, pois sabia que fizera o possível a partir do impossível.”⁷

Esse foi o primeiro texto que escrevi tentando caracterizá-la. Naquele momento, a personagem relacionava-se a um aprofundamento de meus questionamentos sobre a natureza do processo criativo, caracterizado por “fazer o possível a partir do impossível”. Flores, palavras e cinzas referiam-se a elementos visuais dos desenhos, e a descoberta de portais para outras civilizações relacionava-se à já discutida aproximação entre experiência artística e os elementos mágicos da literatura fantástica. A Arqueóloga nasceu associada primeiramente a uma produção específica, mas tornou-se uma construção metafórica de meu pensamento artístico em um sentido mais amplo. Ela não tardou a adquirir novos contornos, realizando também expedições em busca de fragmentos de minha própria memória, para que eu pudesse transmutá-los em ficção. Ou, ainda, atravessar o espelho.

7 “A Arqueóloga”, texto exposto entre as obras da exposição “Arqueologia do Impossível”, realizada entre dezembro de 2019 e janeiro de 2020 na Galeria Municipal de Arte Pedro Paulo Vecchietti, em Florianópolis.

A vida com referências bibliográficas

São muitas minhas lembranças de relações entre literatura e vida feitas por minha família. Recordo meu avô citando Oscar Wilde em meio a conversas rotineiras; minha mãe avaliando eventos pelas lentes de Flaubert, Balzac e Tolstói; minha avó procurando o elemento mágico na vida, com livros de oráculos diversos junto aos romances de Gabriel García Márquez e Isabel Allende em sua estante. No cotidiano, escutava frases como “Uma cena! Menina...parecia *A Casa dos Espíritos*...Ah, eu lembro que chorei tanto naquela parte...” e “Ele é igualzinho àquele personagem do Balzac, o mão-de-vaca, qual que era o nome dele??...Eugênio Grandet!”; “Eu ia te chamar de Borges se fosse menino. É um nome imponente, você fala e a pessoa já pensa num homem bem-sucedido”.

A partir de certa idade, adquiri consciência dessas tentativas de aproximar nossas vidas da ficção - especificamente, das “grandes obras da literatura ocidental” - e achava bonito ou ridículo, dependendo da situação: do que era dito, por que, e por quem. De modo geral, esse comportamento me parecia demonstrar um desejo de atribuir uma maior importância às nossas próprias existências. Certa vez, perguntei à minha mãe por que ela e minha avó possuíam tantas caixas e a resposta se iniciou com “segundo Freud...”, o que, mesmo não referenciando a literatura de ficção, demonstra um apreço pelo que às vezes me refiro mentalmente como uma “vida com referências bibliográficas”.

Talvez toda família seja uma ficção. Uma construção performática na qual cada membro tem seu papel; em alguns casos com mais, em outros com menos espaço para trocas e reinvenções. Na vida real, corremos o risco de sermos abandonados se renunciarmos a um papel que torna nossa existência mais confortável para os outros, mas a literatura pode oferecer infinitas oportunidades de conhecermos diferentes vidas, e, quem sabe, inventar caminhos para nós mesmos a partir das experiências com vidas ficcionais, cujos pedacinhos muitas vezes se entranham em nós.

Apesar do estranhamento inicial daquela mania de aproximar vida e literatura, acabei também adquirindo o hábito de tentar perceber quando a vida parece ficção, e vice-versa. Talvez tenha sido por acaso, mas foi uma das melhores coisas que me ensinaram: meu primeiro grande contato com o que chamamos de relação entre arte e vida. Isso me faz pensar em um hábito estranho que possuo, o de falar sobre pessoas como se fossem personagens. Em vez de “nunca pensei que essa pessoa faria isso”, digo coisas como “que estranho, isso ‘fugiu’ um pouco do personagem dele”, ou “Isso me parece meio fora do personagem”. Mesmo sabendo que é absurdo falar dessa maneira sobre

pessoas reais, encaro o hábito como uma piada afetuosa sobre minhas próprias manias, um modo de tornar mais leve a origem um tanto desesperada dessa maneira como apreendo as coisas: buscando sempre alguma ordem que na verdade é arbitrária, ou (por que não dizer?), poética.

O contato constante com personagens de ficção em meus anos de formação provavelmente foi essencial para que tivesse alguma “convivência” com diferentes tipos de pessoas, durante alguns longos períodos de isolamento. Acredito que o contato com diversas realidades possíveis tenha sido essencial para evitar um afunilamento de minha visão sobre o mundo e sobre minhas possibilidades de existência nele. Por isso tenho um grande carinho por essa forma estranha de “ler” a vida e tentar compreender as pessoas, procurando os detalhes e conjuntos de signos que as compõem em cada momento. Uma estranha mania de minha própria personagem.

Autor e personagem, memória e fabulação

“Ângela não sabe que é personagem.
Aliás eu também talvez seja o personagem de mim mesmo.”

(Clarice Lispector, *Um sopro de vida*)⁸

O trabalho com personagens possui fortes vínculos com a fabulação, e é um de meus procedimentos⁹ de transmutação das memórias para a construção de narrativas ficcionais. Deleuze e Guattari abordam a fabulação criadora a partir do pensamento de Henri Bergson, e apontam que, embora toda obra de arte seja um monumento, esse monumento não é o que comemora um passado: “O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação.”¹⁰ Segundo os autores, a fabulação criadora não é uma lembrança nem um fantasma, pois o artista “excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido”¹¹. Penso que talvez, em meu caso, artista e personagem busquem constantemente a superação da memória como fantasma. exceder as passagens afetivas do vivido é abrir caminhos para a fabulação, como frestas na casa escavada, por onde forças diversas possam entrar. Michel Foucault afirma:

“em um romance que se apresenta como o relato de um narrador, o pronome da primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita; mas a um alter ego cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da mesma

8 LISPECTOR, Clarice. Um sopro de vida. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 30

9 A respeito do “procedimento”, recordo os escritos de Michel Foucault sobre a obra do escritor Raymond Roussel (1877-1933), que, em seu último livro Comment j’ai écrit certains de mes livres (“Como escrevi alguns de meus livros”) revelou os procedimentos ou métodos através dos quais produzia sua literatura. Foucault aponta ali uma “figura em quatro termos: relato, procedimento, acontecimento, repetição. O acontecimento está escondido – presente e ao mesmo tempo fora de alcance – na repetição, assim como o procedimento o está na narrativa (ele a estrutura e nela se disfarça)”(FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 10). Nos textos que compõem a segunda parte deste meu trabalho, procuro, um pouco à maneira de Roussel, revelar os procedimentos através dos quais a narrativa da primeira parte foi construída, embora estes em muito difiram daqueles utilizados pelo escritor.

10 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 198.

11 Ibid, p. 202

obra.”¹²

Dessa maneira, por mais evidente que possa ser a relação entre um personagem e seu autor, ainda assim não se pode afirmar sua total semelhança, pois a fabulação cria uma separação, ainda que não completa: “Eu permanecerei em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas me reconheço menos em seus livros do que em muitos outros”¹³, escreve o Borges personagem a respeito do Borges autor (ou seria o contrário?). A partir de Deleuze, Mariana Pimentel afirma que a fabulação é uma operação de dobra da ficção, através da qual a ficção re-encontra a vida, ou sua potência criadora de vida. “De forma alguma esta dobra indica uma abolição da fronteira entre ficção e realidade ou entre arte e vida, a dobra as põe em contato e com isso cria uma zona de troca”.¹⁴

Se a produção de ficção nada mais fosse que repetição sem diferença, ou o mero relato do vivido, Gabriel García Márquez não teria escrito que “A vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la.”¹⁵

Ou Italo Calvino,

“A esta altura sei que vão me perguntar: se você diz que seu verdadeiro mundo é a página escrita, se só nela se sente à vontade, por que quer se afastar, por que pretende aventurar-se neste vasto mundo que você não é capaz de dominar? A resposta é simples: para escrever. (...) É para repor em movimento minha fábrica de palavras que preciso extrair novo combustível dos poços do não escrito.”¹⁶

Ou Borges,

“A outro, a Borges, é que sucedem as coisas. (...) eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. (...) estou destinado a perder-me, definitivamente, e só um ou outro instante

12 FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, pp.. 278 -279

13 BORGES, Jorge Luis. Antologia pessoal. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 232.

14 PIMENTEL, Mariana Rodrigues. Fabulação: a memória do futuro. 2010. Tese (Doutorado em Letras) — Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2010, p. 12.

15 MÁRQUEZ, Gabriel García. Viver para contar. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 5.

16 CALVINO, Italo. Mundo escrito, mundo não escrito. In: _____. Mundo escrito, mundo não escrito – Artigos, conferências e entrevistas. Companhia das Letras, 2015, p. 107.

de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco lhe vou cedendo tudo, embora conheça seu perverso costume de falsear e magnificar.”¹⁷

Ou Clarice Lispector, “Sou uma lembrança de mim mesma (...) Às vezes eu me apresso em acabar um episódio íntimo de vida, para poder captá-lo em recordações, e para, mais do que ter vivido, viver. Um viver que já foi. Deglutido por mim e fazendo agora parte de meu sangue.”¹⁸

Deglutir um viver que já foi, e que passa a fazer parte do sangue de um autor, é a fabulação criadora produzindo sentidos que passam a integrar nossa experiência no mundo, ou, em outras palavras, retornando à realidade, em um ciclo da ficção para a vida e da vida para a ficção. Lispector escreveu seu último romance, *Um sopro de vida*, alternando narrações em primeira pessoa de dois diferentes personagens: “Ângela Pralini” e o “Autor” que a cria: “Eu quero a verdade que só me é dada através do seu oposto, de sua inverdade”¹⁹, afirma ele. Ambos os personagens desenvolvem intensos fluxos de consciência, perpassando assuntos dos mais diversos em seus escritos, mas, como aponta Carlos Mendes de Sousa, a “vertente metaliterária” atravessa todo o texto de *Um sopro de vida*.²⁰

As indagações a respeito do ato criador, da produção de ficção e da construção de si como personagem aparecem tanto nos escritos do Autor quanto de Ângela, conforma ela, também, passa a criar: como quando escreve um livro ou pinta quadros descritos no texto. “Vivo numa dualidade dilacerante. Eu tenho uma aparente liberdade mas estou presa dentro de mim. Eu queria uma liberdade olímpica. Mas essa liberdade só é concedida aos seres imateriais”²¹, afirma Ângela, que, ironicamente, é uma personagem, mas não sabe disso. O Autor logo passa a dizer que Ângela já escreve melhor do que ele, e conforme o texto avança, os limites entre os dois tornam-se cada vez menos distinguíveis, apontando, talvez, para o fato de que ambos são facetas de Clarice Lispector: Sousa afirma que a obra “deixa entrever, de forma mais ou menos velada, traços que reenviam para a autora empírica”²², e aponta similaridades entre a figura materna da personagem e a mãe de autora, assim como entre os objetos que aparecem nas salas de estar de ambas. Ao mesmo tempo, o ponto

de partida do texto é a busca do Autor, que se pergunta “Será que eu criei Ângela para ter um diálogo comigo mesmo?”, mas responde “Eu inventei Ângela porque preciso me inventar”²³.

As operações de contato e troca realizadas pela fabulação - entre ficção e realidade, ou entre personagem e autor são evidenciadas em uma resenha de Roland Barthes sobre a biografia de Marcel Proust escrita por George Painter. Barthes aponta que a vida de Proust gera uma inversão da lógica normalmente aplicada à leitura de biografias, em que se procura alguma causalidade entre a vida vivida e os episódios narrados pelo autor, como se uma produzisse a outra:

“a vida de Proust obriga-nos a inverter esse preconceito; não é a vida de Proust que encontramos em sua obra, é sua obra que encontramos na vida de Proust. Ler a obra de Painter (...) é ler um duplo do romance, como se Proust tivesse escrito duas vezes a mesma obra: no livro e na vida. (...) Em outras palavras (pelo menos em Proust), não é a vida que informa a obra, é a obra que irradia, explode na vida e nela dispersa os mil fragmentos que parecem preexistir-lhe.”²⁴

Para Barthes, as vidas de Marcel e do narrador, a vida e a obra do autor, são planos que se oferecem à dispersão das mesmas essências do mundo proustiano.²⁵ Embora Márquez, Calvino, Borges e Lispector comentem a necessidade de buscar na vida aquilo que alimenta a literatura, não posso deixar de pensar que a colocação de Barthes lhes diz respeito também: as situações de vida das quais os autores extraem sua matéria para ficção são aquelas que, de um modo ou outro, já possuem algo das questões poéticas que permeiam seus escritos, seus mundos fabulados, e a vida, de um modo geral, passa a ser observada por cada criador através de sua própria lente singular. Sobre a obra de Proust, Barthes afirma que não é o mundo que fornece as chaves do livro, mas sim o livro que abre o mundo.²⁶ Estendo essa colocação aos escritores aqui citados, que são algumas de minhas companhias constantes na literatura, e também a mim mesma, como artista visual: é a obra que abre o mundo, esteja ela feita ou por vir.

17 BORGES, Jorge Luis. Antologia pessoal. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 231.

18 LISPECTOR, Clarice. Um sopro de vida. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 164.

19 LISPECTOR, Clarice. Um sopro de vida. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 17.

20 Ibid, p. 186.

21 Ibid, p. 61.

22 Ibid, pp. 177-179.

23 Ibid, p. 32

24 BARTHES, Roland. Vidas Paralelas. In: BARTHES, Roland. Inéditos, vol. 2: crítica. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Coleção Roland Barthes, pp. 172-173.

25 Ibid, pp. 174-175.

26 Ibid, pp. 173-174.

“E isso, pensou Lily, pegando a tinta verde com o pincel, isso de inventar cenas sobre elas, é que chamamos de “conhecer” as pessoas, de “pensar” nelas, de “gostar” delas. Nenhuma palavra disso era verdade; ela o tinha inventado; mas, de qualquer maneira, era desse jeito que as ficava conhecendo. Ela continuou a cavar túneis para encontrar seu caminho na pintura, no passado.”

(Virginia Woolf, *Ao Farol*)²⁷

No texto de introdução a uma compilação de escritos autobiográficos de Virginia Woolf, Jeanne Schulkind afirma que inúmeros dos incidentes narrados nas memórias da escritora reaparecem em seus romances, embora quase sempre de forma ligeiramente alterada ou em novas combinações. “A matéria-prima de sua ficção, embora tirada de sua vida, era sutilmente transmutada durante o processo criativo.”²⁸ Em *Um esboço do passado*, texto escrito em 1939, Woolf recorda diversas passagens de sua vida, e, mesmo não seguindo uma ordem cronológica definida, toma como ponto de partida duas de suas primeiras lembranças: a estampa florida do vestido de sua mãe diante de seus olhos durante um trajeto de ônibus, possivelmente vista enquanto iam para a casa de praia na qual a família passava os períodos de férias durante sua infância, e o som feito pelas ondas do mar, ouvido pela pequena Virginia em sua cama na casa em questão. A autora demonstra, então, uma afinidade com o pensamento pictórico ao descrever algumas das primeiras sensações de sua infância:

“Se eu fosse pintora, pintaria essas primeiras impressões com amarelo claro, prateado e verde. A persiana era amarelo-clara; o mar era verde; e as flores de maracujá, prateadas. Eu pintaria um quadro esférico; semitransparente. Pintaria um quadro de pétalas encurvadas, de conchas; de coisas semitransparentes; pintaria formas curvas, através das quais a luz pudesse ser vista, mas sem dar um contorno claro. Tudo seria grande e indistinto; e o que fosse visto seria ao mesmo tempo ouvido; sons acompanhariam uma

27 WOOLF, Virginia. *Ao Farol*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 168.

28 SCHULKIND, Jeanne. Introdução. In: WOOLF, Virginia. *Momentos de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 30.

pétala ou folha – sons indistinguíveis de imagens.”²⁹

As lembranças dos verões passados na pequena cidade de St. Ives, na Cornualha, foram transmutadas em alguns dos romances da autora, dentre eles *Ao Farol*, o qual apresenta a família Ramsay, composta por uma mãe muito bela e atarefada, um pai de temperamento infantil e instável, e seus oito filhos. A configuração familiar é muito semelhante à dos Stephen, família original de Virginia, formada pelos viúvos Julia e Leslie, seus filhos, e outros filhos do primeiro casamento do pai. Leslie Stephen é descrito por Virginia como um homem que fazia cenas de “autocompaixão, horror e raiva”³⁰, e atacava a esposa e as filhas com censuras e injúrias.

A mãe, Julia, conhecida por uma “beleza extraordinária”, é lembrada como uma mulher rápida, franca e prática. “Guardava sua dor dentro de si, na qual mergulhava em segredo”, e “possuía um ar triste quando não estava falando.”³¹ Uma mulher que, aos quarenta anos, cuidava de oito filhos e de um marido igualmente dependente, embora quinze anos mais velho. “Será que me lembro de ter ficado alguma vez a sós com ela por mais de alguns minutos? Alguém estava sempre interrompendo.” Woolf recorda a presença de sua mãe como uma força que permeava toda a casa da família, e que era constantemente solicitada por todos... “(...)nunca ninguém se afastava o suficiente dela para vê-la como uma pessoa.”³²

A ideia de um afastamento essencial para enxergar, compreender ou ressignificar algo ou alguém é o que me leva a algumas observações em torno da personagem Lily Briscoe, aspirante a pintora e amiga da família Ramsay, que, assim como alguns outros amigos, hospeda-se com eles na casa de praia do romance. Nos trechos ocupados por seu fluxo de consciência, Lily faz observações sobre os outros personagens.

Em *Ao Farol*, Woolf assume as perspectivas de personagens diversos, e certamente experienciou diferentes graus de dificuldade nas construções destes seres ficcionais: a filha menor, em sua constante busca pela companhia de uma mãe enigmática e fugaz; o Sr. Ramsay, com sua insegurança e dependência; a própria casa de praia em sua solidão e abandono; a Sra. Ramsay com

29 WOOLF, Virginia. *Momentos de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 77.

30 Ibid, p. 167.

31 Ibid, p. 96

32 Ibid, p. 97.

sua angústia existencial, captada nos escassos retalhos de memória que a autora possuía de sua mãe, e transmutada, por exemplo, no transe da personagem ao som das ondas do mar - derivado daquele mesmo presente nas primeiras lembranças da própria Virginia - e tantos outros...

Diferença não é sinônimo de distância. A dificuldade de enxergarmos ou compreendermos o outro pode ocorrer, e comumente ocorre, justamente quando ele é próximo demais, como no caso das relações familiares: frequentemente precisamos nos afastar - no espaço, no tempo, ou mesmo em nossos espaços mentais, dentro do possível - para apreendermos devidamente como fomos marcados por certas pessoas e eventos, e conseguirmos, enfim, transmutar as memórias. Algumas pinceladas, uns passos para trás, e de novo para frente...construímos sentidos para nossas experiências em um alternância de aproximações e afastamentos, como quem pinta um quadro. Virginia Woolf só foi capaz de escrever os personagens de *Ao Farol* e conceber seus fluxos de consciência após um longo distanciamento no tempo, quando pôde olhar para trás, reavaliar suas lembranças e resignificá-las.

Julia Stephen morreu quando Virginia tinha apenas treze anos, mas ela foi obcecada pela lembrança da mãe até os quarenta e quatro, quando escreveu o romance: “escrevi o livro com muita rapidez; e quando ele ficou pronto, perdi a obsessão por minha mãe. Não ouço mais a sua voz; não a vejo.”³³ Quarenta e quatro anos é a idade da personagem Lily durante a fase final do romance, quando são apresentadas suas últimas impressões a respeito da família Ramsay. Ela não é uma mera cópia da pessoa que foi Virginia quando a criou, primeiramente por um motivo muito simples: Lily é uma pintora, e não uma escritora (o afeto da autora em relação essa atividade pode ser em grande parte relacionado à convivência com sua irmã pintora, Vanessa Bell. Segundo Hermione Lee, as questões sobre pintura são extraídas de conversas com Vanessa, Jacques Raverat e Roger Fry)³⁴. Ao longo de toda a história, o fluxo de consciência de Lily vai em direção a uma pintura em andamento: no jardim da casa, ela se debate pensando em “como vincular essa massa da mão direita a da esquerda”, e considerando preencher “o vazio do primeiro plano com algum objeto”.³⁵ Em meio a um jantar, seus pensamentos sobre a conversa à mesa logo escapam para o quadro:

“Ele não é, de modo algum, digno de pena. Ele tinha o seu trabalho, disse

33 WOOLF, Virginia. Momentos de vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, pp. 94-95

34 LEE, Hermione. Posfácio. In: WOOLF, Virginia. Ao Farol. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 226.

35 WOOLF, Virginia. Ao Farol. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 54.

Lily para si mesma. Lembrou-se, de repente, como se tivesse encontrado um tesouro, que ela tinha o seu trabalho. Viu, num relance, o seu quadro, e pensou: Sim, porei a árvore mais para o meio; evitarei, assim, aquele estranho vazio. É o que farei. É o que vinha me intrigando. Pegou o saleiro e o colocou novamente sobre um motivo floral na toalha, como um lembrete para mudar a árvore de lugar.”³⁶

Os conflitos da autora em relação aos processos de criação aparecem constantemente nos pensamentos de Lily, que busca a forma em meio ao caos, e, frustrada pelas dificuldades de realizar o trabalho, refere-se ao organismo humano como uma máquina precária para pintar e sentir.³⁷ Para Hermione Lee, “A pintura de Lily foi a maneira que Woolf encontrou de inserir no romance um comentário sobre seu próprio processo de criação.”³⁸ São frequentes nos escritos autobiográficos de Virginia as referências a uma mentalidade pictórica para a construção do texto e para a compreensão de suas próprias memórias. Ela afirma ser sua filosofia a ideia de que na vida “existe um desenho por trás do algodão cru”³⁹, e escreve: “criar cenas é o meu jeito natural de apreender o passado. Uma cena sempre vem à tona; ordenada; representativa.”⁴⁰ Tentar compor uma cena é o que Lily faz ao longo de toda a história, processo que se estende por dez anos, em paralelo à tarefa assumida por Woolf de resignificar suas memórias na escrita do romance - executado em um tempo muito mais curto que o quadro da personagem.

Mesmo compartilhando um profundo vínculo afetivo com os Ramsay, Lily Briscoe é a personagem que, por não pertencer à família, pode observar seus modos de vida com algum distanciamento, promovendo algumas das observações mais intensas sobre os outros personagens. Ela, talvez, não apenas comunique os sentidos que Virginia Woolf construiu a partir de suas memórias, mas seja, em si, uma fabulação criada para que ela pudesse, mais facilmente, realizar esse processo: uma personificação do processo de criação artística, que seleciona, transmuta, compõe; coleta os fragmentos da vida e faz o esforço formal da criação. Pintora ou Arqueóloga, aquela que nos ajuda a sustentar o peso das expedições ao passado e fabricar novos mundos no presente.

36 WOOLF, Virginia. Ao Farol. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 84.

37 Ibid, pp. 173-174.

38 LEE, Hermione. Posfácio. In: WOOLF, Virginia. Ao Farol. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 206.

39 WOOLF, Virginia. Momentos de vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 85.

40 Ibid., p. 164

“Ali estava ela – a sua pintura. Sim, com todos os seus verdes e azuis, suas linhas correndo para cima e para os lados, o seu esforço para atingir alguma coisa. Seria pendurada nos sótãos, pensou ela; seria destruída. Mas que importava? perguntou-se, tornando a pegar o pincel.”⁴¹

Louise e Eugénie

“Há, em certas cidades de província, casas cuja vista inspira uma melancolia igual à que provocam os claustros mais sombrios, as charnecas mais desoladas ou as ruínas mais tristes. Talvez haja a um tempo nessas casas o silêncio do claustro, a aridez da charneca e as ossadas das ruínas; a vida e o movimento, ali, são tão tranqüilos que um forasteiro as julgaria desabitadas(...)”

(Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*)⁴²

Louise Bourgeois dedicou as últimas semanas de sua vida ao trabalho em obras que seriam apresentadas na *Maison de Balzac*, casa em Paris do romancista francês Honoré de Balzac, transformada em museu.⁴³ A exposição foi aberta em novembro de 2010, poucos meses após o falecimento da artista, aos 98 anos de idade, e foi o último capítulo de uma obra intensamente vinculada à autobiografia de sua autora. A exposição, intitulada *Moi, Eugénie Grandet*, referiu-se à profunda identificação da artista com a personagem que dá título ao romance de Balzac, o qual já fora citado por Bourgeois como uma história que “poderia ter sido” a de sua vida.⁴⁴

Eugénie é descrita como uma “moça provinciana, incessantemente ocupada em cerzir meias, em consertar o guarda- roupa do pai, e cuja vida se passara entre aqueles lambris sujos, sem ver na rua silenciosa mais de um transeunte em cada hora”⁴⁵. Eugénie tem sua mãe como única grande amiga, confidente e companhia em uma vida passada na pequena vila de Saumur, dentro de uma casa de estrutura decadente, remendando trapos diante da janela ou da lareira, dia após dia, sob as ordens de um pai avarento e manipulador. Circunstâncias análogas a muitos dos elementos autobiográficos repetidamente narrados por Bourgeois: seus pais trabalhavam restaurando tapetes, a jovem Louise se ocupava em fazeres têxteis com a mãe - à qual sua obra faz alusão através da figura de uma aranha - e ambas viviam em um ambiente marcado pela opressão de um pai autoritário e adúltero.

Bourgeois apontou a personagem de Balzac como o protótipo da mulher insatisfeita, e,

42 BALZAC, Honoré. *Eugénie Grandet*. São Paulo: Publifolha, 1998, p. 9.

43 DAGEN, Phillipe. Les ultimes règlements de comptes de Louise Bourgeois avec son père. *Le Monde*. 2010.

44 Ibid.

45 BALZAC, Honoré. *Eugénie Grandet*. São Paulo: Publifolha, 1998, p. 44.

41 WOOLF, Virginia. *Ao Farol*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 202.

quando questionada por Marie-Laure Bernadac sobre a frequência de “objetos pendurados” em seus desenhos, descreveu a lembrança dos ramos de cebolas e vagens pendurados no galpão do jardim de sua família, além dos móveis pendurados por seu pai no teto do sótão; contou que tais elementos a faziam recordar obras de Balzac, e afirmou ter um grande desejo de vingança por seu pai, por ele ter tentado transformá-la em “uma Eugénie Grandet”⁴⁶.

Na *Maison de Balzac* foram apresentados desenhos, gravuras, pinturas; autorretratos em guache vermelho, citações retiradas do romance e trabalhos aludindo à personagem realizados nos últimos anos de vida da artista, e uma série, intitulada puramente *Eugénie Grandet*⁴⁷, composta por dezesseis pequenos pedaços de tecidos diversos, nos quais foram costurados plantas, fitas de tecido, flores artificiais, alfinetes e pedrarias, recebendo também intervenções em gravura. A série apresenta um cuidadoso trabalho realizado com tecidos que Bourgeois havia acumulado durante décadas de sua vida doméstica.⁴⁷

Aos pequenos pedaços de lenços, guardanapos, roupas e toalhas de mesa, a artista agregou detalhes, coisas ínfimas acumuladas ao longo do tempo, compondo imagens que remetem a relógios, calendários, ornamentos e remendos; um conjunto de pequenos estranhamentos e delicadezas construído a partir de vestígios da vida doméstica, em um procedimento no qual o objeto afetivo não é destruído ou abandonado, como símbolo da dor, e nem preservado como tesouro ou relíquia dos afetos, mas utilizado como matéria plástica. É normal desejarmos pertencer a uma certa narrativa, uma certa casa, uma certa família...e por vezes corremos o risco de nos apegarmos a identidades que já nos sufocam, em prol de um falso pertencimento. Abdicar dessas identidades que já não nos servem pode ser o salto necessário para assumirmos a autoria de nossas próprias histórias, dando continuidade a elas de novas e inesperadas maneiras. Mas mesmo quando superamos barreiras das mais diversas nesses processos, permanece o problema da memória: não podemos esquecer tudo que, por vezes, gostaríamos, e no fundo, somos também assombrados pelo medo da demência, de

46 “That is a childhood memory, from France. I think my parents were ashamed of having such a beautiful garden. They thought it was their duty to make it useful. They used to make eau-de-vie from pears, and they bottled things for the winter. There were ropes of onions and green beans hanging in the shed. My father also hung up furniture in the attic: chairs and armchairs. It all comes from that. It reminds me of Balzac, Cousin Pons or Eugénie Grandet. They say that if girls obey their fathers they turn into victims, like Eugénie Grandet. I have a great longing for revenge against my father, who tried to make me into an Eugénie Grandet.” (BOURGEOIS, Louise. Destruction of the father, reconstruction of the father Writings and interviews 1923-1997. Cambridge: MIT Press, 1998, p. 298)

47 A investigação sobre a série de trabalhos em questão teve início como uma pesquisa realizada para a disciplina “Arte contemporânea, feminismo e relações de gênero”, ministrada pela Profª. Dra. Silvana Barbosa Macedo durante o segundo semestre de 2020, no PPGAV - UDESC.

uma desconexão de nossas próprias vidas e lembranças. Existe, obviamente, uma relevância na configuração das vivências que nos fizeram ser quem somos: precisamos lidar com afetos persistentes que misturam alegria e dor, sensações de pertencimento e de aprisionamento, desejo de acolhimento e desejo de fuga. Escolher o que lembrar e o que esquecer é uma impossibilidade que só se aproxima do possível em processos de ressignificação da memória, dentre eles o fazer artístico: ali, escolhemos o que fica e o que sai. O que vai ser combinado com o que, e como, com quais materiais, em quais linguagens.

A transmutação da memória material pode ser uma ressignificação da memória imaterial, como vemos no conjunto de bordados da série *Eugénie Grandet*. A literalidade da comparação entre as famílias Bourgeois e Grandet se dilui nas aberturas da experiência visual que é fruto da transmutação da matéria realizada pela artista. Por quais outros caminhos, casas, relógios, detalhes, irá a sensação daquele que se defrontar com aquelas imagens? A quantas outras vidas a obra se conectará? E quantas Eugénies se salvarão? Logicamente, nenhuma vida é igual a outra, mas é inegável que algumas experiências no mundo são muito similares entre si. Me encanta a humildade desta percepção de Louise Bourgeois, tanto nos trabalhos de *Moi, Eugénie Grandet* quanto em sua prévia afirmação de que aquela “poderia ter sido” a história de sua vida, o que traz tanto uma ideia de similaridade quanto de diferenciação: “poderia”, porque as duas vidas foram muito parecidas, e “poderia”, mas não foi, porque algo as diferenciou. Após o falecimento de sua mãe, Louise conseguiu deixar seu pai e a casa da família, e fez todas as coisas que sabemos que fez. Após ler e amar Eugénie. Após conhecer seu destino.

Algumas vidas são muito parecidas com outras, e isso talvez não nos torne menos especiais, mas menos solitários. Há algo de reconfortante em encontrar algo de nós mesmos na personagem de uma história, ou nas experiências de outra pessoa real, certas vezes sintetizada como personagem em nossas percepções. Nos reconhecemos análogos a outros - pessoas de carne e osso ou pessoas de papel, em aproximações literais ou alegóricas – pode não apenas ser reconfortante, mas até mesmo salvar nossas vidas.

Em *Moi, Eugénie Grandet*, Louise Bourgeois traz vestígios materiais recombinaados, memória transmutada; biografia da artista e da personagem ficcional refletidas em um mesmo espelho: a casa onde viveu o autor do romance através do qual outras duas casas, as da família ficcional e da real, se cruzaram. É perfeito.

Tranças, ruínas, espelhos e teias

“No sonho do homem que sonhava, o sonhado despertou.”

(Jorge Luis Borges, *As ruínas circulares*)⁴⁸

Ainda não sei quais nomes a personagem terá no futuro. Por enquanto, produzo com e sobre uma Arqueóloga, e aqueles “outros” que permeiam suas histórias. Será que criei a Arqueóloga porque, como o Autor que criou Ângela Pralini, preciso me inventar? Ou a inventei porque desejava uma Lily Briscoe, que me ajudasse a transmutar minhas memórias de infância em fabulações? Ou, ainda, para ser capaz de receber o outro nos espaços da ficção, como fará eternamente Eugénie Grandet? Acho que as três coisas. A ficção permite um agenciamento de minhas próprias narrativas; me permite assumir uma autoria e não ser engolida pelo que há de mais incômodo nas lembranças, uma vez que as tomo em mãos e as ressignifico. A ficção também me permite a criação de aberturas; não procuro fabular minha memória para afirmar uma individualidade, mas para construir universos capazes de abrigar também o outro como coautor, infiltrando as narrativas com suas próprias fabulações. Para James Wood, “o fluxo de consciência ficcional é, ou tenta parecer, um solilóquio silencioso. E um solilóquio silencioso parece vir ao encontro de nossos pensamentos inacabados, com a finalidade de, juntos – o leitor e o personagem ficcional –, completarmos, darmos voz a uma nova obra.”⁴⁹

Talvez a Arqueóloga investigue sua realidade por perceber algo estranho ali, algo não tão diferente daquilo que as pessoas de carne e osso por vezes também sentem. Talvez ela faça suas expedições pelo mesmo motivo que crio os truques de espelho do mundo que ela habita. Enquanto construo a casa a partir de memória fabulada, a personagem escava, remove camadas, abre frestas e devolve a matéria para mais construção. O processo de composição da narrativa, porém, foi atravessado por uma presença mais intensa da personagem da Menina do que o plano inicial previa (o “plano inicial”, diga-se de passagem, não contava com muita coisa). A história acabou tornando-se um jogo entre as duas personagens. Para Deleuze, “É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se

48 BORGES, Jorge Luis. Ficcões. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 50.

49 WOOD, James. A coisa mais próxima da vida. São Paulo: SESI-SP editora, 2017, pp. 18 19.

afirmar ainda mais como real (...).”⁵⁰

A ideia de um personagem fabular para se afirmar como real remete ao conto *As ruínas circulares*, de Jorge Luis Borges, no qual um forasteiro vai às ruínas de um santuário do deus do Fogo para “sonhar um homem”.⁵¹ Ao longo de anos, o personagem sonha seu filho minuciosamente: seus órgãos, seu esqueleto, seus cabelos, até que a criação desperta, ou nasce, e o criador infunde-lhe o esquecimento dos anos de criação, “para que ele não soubesse nunca que era um fantasma, para que se julgasse um homem como os outros”.⁵² Ao fim do conto, quando um incêndio toma as ruínas e o forasteiro percebe não ser queimado pelo fogo, compreende “com alívio, com humilhação, com terror”⁵³, que ele mesmo também era o sonho de um outro homem.

Em *A Arqueóloga na casa do sonho*, a Menina cuja presença na casa é sonhada ou escavada aparece como uma fabulação da Arqueóloga, e vice-versa. Há uma espécie de triangulação entre Arqueóloga, Menina e autora. A narrativa sugere que a primeira possa ser uma personagem criada pela segunda, de alguma maneira tornada imanente à casa na qual foi concebida, mas penso que ela poderia ser também o próprio fantasma da Menina, transmutado em uma nova identidade. Optei por não definir a resolução desse enigma, pois acredito que o fantástico seja mais potente quando seus sistemas não são inteiramente definidos. A própria casa, com suas paredes que soltam pele e cabelos, poderia ter de algum modo absorvido a Menina (que em dado momento desapareceu), ou mesmo espelhar a Arqueóloga, cujos cabelos são iguais àqueles que saem das frestas da estrutura.

A tríade autora-Arqueóloga-Menina é condensada na imagem de uma trança, elemento visual também recorrente na poética do artista Tunga. Para Marta Martins, no circuito infinito formado por tranças, cabelos, pentes e linhas enfiadas em agulhas no trabalho de Tunga *Palíndromo incesto*, “encontra-se em debate uma dissipação do alinhamento contínuo da temporalidade.”⁵⁴ Esses elementos que produzem circuitos e circularidade “relacionam-se a potências de repetição e diferença”.⁵⁵ A Arqueóloga sonha a Menina e vice-versa, em um retorno fantasmagórico de uma na imagem da outra, um ciclo no qual passado e presente da narrativa se confundem. Enquanto isso, a

50 DELEUZE, Gilles. As potências do falso. In: DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 185.

51 BORGES, Jorge Luis. Ficcões. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 50.

52 Ibid, p. 51.

53 Ibid, p. 52.

54 MARTINS, Marta. Narrativas ficcionais de Tunga. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013, p. 65.

55 Ibid, p. 71.

autora sonha as duas personagens, e tem sua identidade transfigurada pela própria experiência de compor a narrativa. A trança é o elemento chave de uma das últimas cenas, aquela na qual a narradora foge por seus próprios cabelos, imagem impossível que reafirma o paradoxo como constitutivo das relações entre personagens, tempos e espaços em *A Arqueóloga na casa do sonho*.

As relações de ciclos e espelhamentos que fazem parte da narrativa relacionam-se ao que Foucault aponta em *A linguagem ao infinito*, texto que aborda as “obras de linguagem” como aquelas que apresentam espelhamentos e reduplicações dentro de sua própria estrutura. O autor traz como exemplo *As mil e uma noites*:

“em que um episódio narrado por Shehrazade conta como Shehrazade foi obrigada durante mil noites etc. A estrutura de espelho é dada aqui explicitamente: em seu próprio centro, a obra apresenta uma psique (espaço fictício, alma real) na qual ela aparece como em miniatura e precedendo a si mesma, pois ela se narra entre tantas outras maravilhas passadas”⁵⁶

Marta Martins também se refere a Sherazade, “que consegue procrastinar a própria morte, ao vencê-la por mais um dia, dia após dia”, através do ato de narrar histórias. “Essa reconquista da vida fala dos frágeis, tênues mecanismos dos meios da linguagem, que precisa vencer constantemente a ameaça de sua dissipação.”⁵⁷ A autora retoma a linhagem de mulheres tecelãs da literatura e da mitologia, afirmando que Sherazade herda a teia de Aracnê⁵⁸, a qual “envolve um espaço redentor e imanente para a linguagem que apenas a ficção permite.”⁵⁹ Aponta também que a “tecelagem e o processo narrativo fundem-se na palavra trama. Fundem-se astuciosamente, já que a trama ou tramoia têm, semântica e literalmente, uma ligação com estratégias de um jogo: o de prolongar determinada situação com o propósito de manter a sobrevivência.”⁶⁰

Por minha narrativa ficcional ter sido construída com fragmentos inicialmente criados sem

56 FOUCAULT, Michel. *A linguagem ao infinito*. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 51.

57 MARTINS, Marta. *Narrativas ficcionais de Tunga*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013, p. 158.

58 Na mitologia grega, Aracnê teria desafiado a deusa Atena nas artes da tapeçaria, e sido então transformada em aranha, “animal que por excelência tece, terrível e belamente, a malha mortuária para sua presa” (MARTINS, 2013, p. 157)

59 MARTINS, Marta. *Narrativas ficcionais de Tunga*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013, p. 158.

60 Ibid, p. 157.

linearidade cronológica, procurei observar, nos atos da montagem e da adaptação do trabalho à ordem que se formava, as recorrências de imagens e temas, e então evidenciar os espelhamentos temáticos e estruturais. Entendi isso como modo de evitar a resolução dos enigmas⁶¹, para, no rastro de Sherazade, adiar o esgotamento da obra em sua potência de vida, de proliferação de sentidos. As duplicações são insinuadas em certos objetos – não apenas o espelho-portal presente no prólogo, mas nas referências a caixas dentro de caixas e à matrioska. O ciclo aparece como aspecto amplo da estrutura, como na suposta criação de uma personagem pela outra. De modo similar à inserção da história da própria narradora entre as narrativas das mil e uma noites, no texto do epílogo (*Sobre o calendário, antes que me esqueça*), o objeto criado no passado e encontrado pela personagem no presente traz, em meio a seu texto manuscrito, insinuações a respeito da própria narrativa da Arqueóloga, que, talvez pela aproximação à descoberta de ter sido inventada, parece ser amaldiçoada com o esquecimento, visto que a resolução do enigma poderia destruir a magia que sustenta o jogo: “A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites.”⁶²

61 “Nas configurações que Tunga constrói, num processo semelhante ao de Penélope de tecer e destecer, há um impasse voluntário por parte do artista. Ele não resolve todos os enigmas que sua obra fabrica e revela; há uma ativação constante e desafiadora de sua própria capacidade criativa” (MARTINS, 2013, p. 157)

62 FOUCAULT, Michel. *A linguagem ao infinito*. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 48.

Cassiano e o Colecionador

No belo ensaio *Sobre ovos de dragão e plumas de fênix: uma defesa do desejo*, Alberto Manguel aborda a história das coleções e museus, e cita o caso de Cassiano dal Pozzo, estudioso italiano que, no século XVII, não adquiriu os itens de coleção mais cobiçados de sua época, mas criou aquilo que nomeou *Museu de papel*, formado por desenhos dos mais diversos objetos e criaturas, encomendados de desenhistas profissionais.⁶³ Pessoalmente, gosto de imaginar que a história talvez tenha ocultado a existência de um personagem, o Colecionador, duplo de papel do homem de carne e osso, ingênuo habitante de um retrato de dal Pozzo e verdadeiro dono da coleção...

A partir do procedimento descrito por Manguel, recordo os artifícios que o desenho me permite realizar desde a infância: criar, materializar, jogar, brincar e construir sentidos relevantes em minha experiência no mundo. Usava o papel para todo tipo de criação: não apenas para desenhar e escrever, mas fazia bonecos a partir de desenhos recortados, pequenos objetos que compunham a realidade da brincadeira, enfim, simulava toda sorte de coisas. Mas a atual dificuldade de resgatar as memórias daquela menina a transforma em matéria para fabulação. Ela já não é exatamente eu; pode ser outras.

Penso no papel como um material de forja: forjar, no sentido figurado de inventar, mas também no sentido literal de uma materialidade moldável, como na forja do metal. Toda impossibilidade pode ser forjada com o material considerado mais frágil: sobre o papel, através do desenho e da escrita, posso embaralhar as partes do “eu” e construir a personagem. Sobre o papel as impossibilidades são criadas e passam a ser realidades no plano ficcional. O papel não é apenas suporte da fabulação, mas matéria moldável para a vivência das trocas entre realidade e ficção, como quando desenho performando a escrita de bilhetes por uma personagem ou as memórias de minha casa do passado são infiltradas pelas sensações da casa que escrevo no presente.

⁶³ MANGUEL, Alberto. No bosque do espelho: ensaios sobre as palavras e o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 169.

A biblioteca desfeita

É escrevendo que costumo expressar ou registrar uma ideia pela primeira vez. Meus cadernos de processos trazem pequenos contos, frases e poemas, cuja escrita me coloca em uma espécie de atmosfera ou estado de espírito do qual imagens não ilustrativas, mas paralelas, irrompem. Foi assim com o primeiro texto sobre a Arqueóloga e os *Esboços possíveis para frestas impossíveis*: escrevi os textos (suas versões iniciais, ao menos), e depois criei as imagens. Nos “esboços dos esboços” as correspondências aos textos se confundiam – a porta poderia ser o vitral, a cortina poderia ser a tapeçaria...penso que no fundo são todos um mesmo lugar de travessia, como diferentes possibilidades.

Meus desenhos se compõem a partir de observações de coisas do cotidiano: plantas, teias, restos de comida, padrões da natureza, que costumo transmutar em versões ficcionais ou fantásticas delas mesmas. Tenho uma afinidade por formas orgânicas, o que se torna aparente mesmo no modo como desenho objetos manufaturados, e justifica também minha atração pelo objeto fragmentado ou quebrado. Esse repertório foi se aglomerando em cadernos e trabalhos, e geralmente é a ele que recorro consciente ou inconscientemente quando quero criar uma imagem a partir de uma sensação ou ideia que inicialmente foi escrita (a respeito das costuras, que são composições com fragmentos materiais do cotidiano, devo afirmar que também as considero desenhos).

Geralmente escrevo sobre mudanças e sobre o tempo, de modo direto ou sobre coisas mais específicas que remetem a essas questões. Os textos têm a estrutura de pequenas fábulas ou parábolas, como se construíssem uma mitologia própria que desse sentido às coisas, uma criação de mundo, uma cosmologia. As imagens não são ilustrações, nem os textos descrições, mas repetições uns dos outros com alguma carga de diferença; as imagens dão conta de coisas que a escrita não dá, e vice-versa. Por isso faço as duas coisas. É meu modo próprio de me relacionar com as duas linguagens – elas se complementam, conversam e se influenciam.

Sinto que textos curtos guardam um aspecto enigmático e incentivam uma fabulação de carga mitológica. Gosto do devir criado entre escritas breves e imagens complexas, que de certa maneira me parecem também simples. Preciso ter o trabalho de criar algo repleto de elementos para alcançar isso: em um amontoado de cabelos e carne e coisas que as pessoas usam, aglomeradas, costuradas, está o tempo, a vida, a morte, e parece que sinopses e discursos seriam excessivos, mas o texto poético, por não ser explicativo, pode ser um paralelo verbal mais potente. Mencionei o tempo,

a vida e a morte: esses sentidos gerais do trabalho são os mais básicos possíveis. Já os singulares, são infinitos. Para quem se delongar na observação de detalhes, desejo que cada um deles possa ser a origem de uma história que fuja de meu controle. De partes que eu desconheça, partes de “outros outros”, de qualquer um que se depare com as imagens e textos.

Crio imagens porque me torno obcecada por elas, pela necessidade de fazê-las existir. Hoje em dia raramente me encontro desenhando pelo prazer de um gesto espontâneo (infelizmente, diria). Faço-o mais por ideias fixas, por coisas que não podem ser descritas, porque só fazem sentido como imagens. O mesmo acontece com a escrita. Há uma lacuna ou fresta na tradução de texto para imagem e vice-versa: como no texto *Ampulheta* e na tapeçaria também nomeada *Ampulheta*. São paralelos de uma mesma ideia, mas cada um faz coisas que o outro não é capaz de fazer. Não foram concebidos como um par. O texto foi escrito quase dois anos antes da imagem existir, e tinha outro título, mas durante a composição da narrativa *A Arqueóloga na casa do sonho*, me pareceu que os dois seriam formas de um mesmo sonho, e inseri as linhas sobre uma ampulheta flutuante no texto, para fazer a ligação. Assim, a imagem produzida depois influenciou a forma final do texto que havia nascido antes. Retorno à trança: há o texto, a imagem, e uma zona de interseção, e os fios de cabelo são como as linhas com que escrevo, desenho e costuro.

Nesse jogo de desconstruções e reconstruções, é como se as palavras e imagens fossem descosturadas e reconectadas de alguma maneira, originando duplos, análogos e paralelos que se proliferam. Recordo o “caligrama desfeito” apontado por Foucault como possível procedimento de René Magritte para *Les Deux Mystères* (Os dois mistérios), de 1966, primeiro dos trabalhos que trazem a figura de um cachimbo junto à inscrição “Ceci nes’t pas une pipe” (Isto não é um cachimbo): “a diabrura reside numa operação tornada invisível pela simplicidade do resultado, mas que é a única a poder explicar o embaraço por ele provocado. Essa operação é um caligrama secretamente constituído por Magritte, em seguida desfeito com cuidado”⁶⁴ O caligrama comumente “aloja os enunciados no espaço da figura, e faz dizer ao texto aquilo que o desenho representa.”⁶⁵ Ele pretende “apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler.”⁶⁶

64 FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016, p. 23.

65 Ibid, p. 23.

66 Ibid, p. 24.

No desenho de Magritte, o texto que teria invadido a figura em um caligrama retoma seu lugar “embaixo: lá onde serve de suporte para a imagem, onde a nomeia, a explica, a decompõe (...) Torna a ser “legenda.”⁶⁷ A subversão do artista, porém, consiste em tornar as próprias palavras desenhos, ocupando o mesmo espaço que o da figura, desobedecendo os princípios tradicionais da distribuição de imagem e texto na página.

“Do passado caligráfico que me vejo obrigado a lhes supor, as palavras conservaram sua derivação do desenho e seu estado de coisa desenhada (...) Texto em imagem. Mas, inversamente, o cachimbo representado é desenhado com a mesma mão e com a mesma pena que as letras do texto: ele prolonga a escrita mais do que a ilustra, e completa o que lhe falta.”⁶⁸

Esse ato de prolongar a escrita, mais do que a ilustrar - e também o de prolongar o desenho, mais do que o descrever - é como percebo o movimento cíclico entre produção de imagens e textos em meu trabalho, embora os procedimentos através dos quais essas operações se realizam sejam diferentes daquele atribuído a Magritte por Foucault.

Quando penso em tudo que compõe minhas imagens, sinto que elas poderiam ser bibliotecas inteiras...dicionários, contos de terror, manuais de botânica, romances de costumes e de realismo mágico, livros infantis, livros de artista, livros com anotações, marcadores, plantas, coisas esquecidas. Com insetos, furos e rasgos, manchas de café, fios de cabelo. As linhas que costuram as folhas, a cola que as une às capas, meus diários de infância e cadernos de processos. Nas imagens, tudo isso desfeito e refeito na trama de tantas linhas que poderiam ser as letras e frases dos livros, de matérias que poderiam ser os volumes reconfigurados. Até que um dia as imagens se transmutam em texto mais uma vez, como nesta página, agora, em que penso sobre elas para poder escrever. As palavras são flores em botão, carne quente, cor úmida. Elas sempre retornam. E se as imagens que já trouxe ao mundo estiverem aquém deste texto, talvez sua imagem paralela ainda esteja por vir.

67 FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016, pp. 25-26.

68 Ibid, p. 26.

Desenhar com cabelos e sangue

Em *A Arqueóloga na casa do sonho*, fantasmas, oráculos e habilidades mágicas surgem como elementos que potencializam a fabulação dos fragmentos de memória evocados na construção de imagens e textos. Em *Desenho como bruxaria* Diego Rayck recorda:

“Evocar pode significar trazer à memória e também a tentativa de atrair entidades sobrenaturais. Todos os sentidos relacionados, chamar, nomear, intimar, desejar, pedir, convidar ou chamar em auxílio, implicam voz e palavra (e-voc-ar). Desenhar é evocar, reunir outras imagens, lembrar, fazer vir o que não se foi completamente, o que não existe, o que existe contiguamente ao nosso tempo e espaço. Por seu parentesco com a escrita, pela sua capacidade de jogo com as formas e aparências, desenhar é chamar e nomear as coisas.”⁶⁹

A Menina conjura seres inventados através de procedimentos alquímicos, realizando desenhos e escrevendo textos com tintas feitas de seu próprio sangue e de seus cabelos; a Arqueóloga realiza expedições através de sonhos e transforma as relíquias que escava. Ambas se tornaram imagens de uma relação ritualística que vivenciei no processo de composição da narrativa, evocando memórias materiais e imateriais, as transmutando em ficção, e exorcizando fantasmas. Por consideração à Menina desenhista, gostaria de focar por enquanto minha atenção nos desenhos que fazem parte da narrativa.

Quando iniciei a pesquisa para este trabalho não fazia ideia do ponto em que chegaria. Sabia estar buscando relações entre memória e fabulação, mas não podia prever o destino das personagens ou da autora (tinha apenas uma certeza, que mais tarde caiu por terra: só produziria imagens em papel). Para Rayck, desenhar como bruxaria demanda alguma pretensão, mesmo que inconsciente, mas essa pretensão não necessariamente diz respeito ao domínio da técnica ou da representação. “Ela se refere a uma intencionalidade não claramente direcionada, a uma ambição que existe desde o primeiro momento em que alguém se dispõe a desenhar”.⁷⁰

69 RAYCK, Diego. Desenho como bruxaria. In: Dias, Aline (org). Cadernos de Desenho. Florianópolis: Corpo Editorial, 2011, p. 200.

70 Ibid, p. 201.

A série *Fragmentos de vida* é composta por trabalhos que referenciam a visualidade de lâminas taxonômicas, e apresentam desenhos de objetos de uso cotidiano, pequenos ou fragmentados, em alternância com partes de algo que remete a carne. Queria simplesmente criar uma coleção de vestígios que se perdem ao longo do tempo, como se, além dos objetos, partes invisíveis das próprias pessoas também ficassem pelo caminho. O trabalho foi iniciado com uma fascinação em relação à possibilidade de, através do desenho, colocar presentes em um mesmo plano de existência os duplos dos objetos reais que fazem parte de minha coleção de vestígios e os fragmentos de uma carne ficcional e metafórica. Se construísse fora do papel uma taxonomia com os objetos reais e algo que simulasse carne, a diferença talvez se evidenciasse demais e enfraquecesse o trabalho; se a matéria de simulação se parecesse muito com carne verdadeira, o excesso de realidade talvez também fosse um problema, já que a intenção era mostrar “algo que remete a carne”, e não, de fato, carne; ainda, se usasse carnes verdadeiras elas apodreceriam, e isso geraria sentidos que fugiriam muito daqueles que queria sugerir. A “carne de papel” permanece eternamente fresca, coexistindo com os objetos não orgânicos e orgânicos em um mesmo grau de realidade, dentro do plano ficcional em que os fragmentos se sustentam. Vermelha e pulsante, viva, embora supostamente descolada de um corpo. De algum modo, essa série foi um lembrete a mim mesma das coisas que o desenho pode fazer.

“Podemos facilmente identificar desenhos que são exorcismos, conjurações, imprecacões, portais, pequenos encantamentos, metamorfoses, profecias. Mas desenhar como bruxaria não acontece simplesmente para que o desenho obtenha algo, para que realize milagres: o próprio desenho é a bruxaria e seu resultado.”⁷¹

Nomeei *Evocação* o desenho de um buquê composto por plantas do jardim de minha casa de infância amarrado por cabelos, e também o pequeno poema que o acompanha. O texto surgiu como uma anotação feita no papel em que esboçava flores como preparação para o desenho final. Ambos, então, foram concebidos ao mesmo tempo, já formando uma dupla de ficções paralelas. Na narrativa construída subsequentemente, foram, junto a minhas memórias, a origem da construção da personagem da Menina e de sua prática alquímica. Dessa maneira, o ato do desenho me levou a

71 RAYCK, Diego. Desenho como bruxaria. In: Dias, Aline (org). Cadernos de Desenho. Florianópolis: Corpo Editorial, 2011, pp. 202-203.

descobrir o que, afinal, estava evocando: “Quem desenha como bruxaria não o faz para que o desenho realize algo senão ele mesmo, uma evocação feita às escuras para se descobrir a quem está evocando e na qual o evocado e evocação se confundem.”⁷²

Essa afirmação vem ao encontro do que costume descrever como obsessões por certas imagens que me ocorrem, e cujo sentido começo a compreender durante ou após o ato do desenho. Foi o caso do buquê e da trança composta por cabelos e objetos que aparece ao fim da narrativa, nomeada *Equipamento de fuga*. Ela foi uma das primeiras imagens produzidas no período da pesquisa, mas parecia ser apenas uma referência a um dos conceitos mais gerais do projeto, a ideia de que os fragmentos de passado que nos compõem podem ser usados para irmos em direção ao futuro. Não imaginava, então, que a tríade autora-Menina-Arqueóloga encontraria ali sua síntese, que cabelos fariam parte de tantas passagens da narrativa, ou que aquele desenho específico seria a imagem final da expedição.

Há algo de profético nos calendários que aparecem no prólogo e no epílogo da narrativa. Ambos foram produzidos antes de existir uma “Menina” (ao menos a nível consciente), e o texto inserido no primeiro calendário sofreu alterações após a finalização da narrativa. Ele foi uma brincadeira com a ideia de considerar além do tempo o espaço dentro de um calendário. Os meses são numerados, mas as figuras que o habitam desobedecem os limites de seus quadrantes e a própria linearidade do tempo. Ali apareceram muitos dos elementos visuais e poéticos que viriam a fazer parte da história: o jogo com o tempo e o espaço, uma moldura narrativa, relações entre imagens e textos, o caco, a carne, a trança, o espaço da casa, a lembrança e o esquecimento; por isso decidi inseri-lo no início de tudo, como um prólogo profético, que mais do que tratar de algum evento ocorrido antes do início da história, prevê seus eventos - a esta altura já posso afirmar quase com certeza que os calendários tenham sido feitos pela Menina. Isso contradiz o fato dela ainda não existir quando foram produzidos, mas não me surpreendo, pois estamos lidando com bruxaria.

Ela também parece ser responsável pelos três *Lembretes impossíveis* que aparecem pela casa ao longo da narrativa, guiando a Arqueóloga em sua expedição. Todos indicam possibilidades que os processos criativos podem proporcionar: fazem isso através de analogias paradoxais formadas por elementos e temas que permeiam o universo construído pela produção: *Abrir frestas na casa sem que*

ela desmorone refere-se ao devir como abertura e contato com as diferenças, e ao cuidado consigo em meio a processos de transformação de identidades. *Escolher o que lembrar e o que esquecer*, ao procedimento de seleção de fragmentos materiais e imateriais da realidade, para a composição de ficções. *Fugir por uma trança falsa* aproxima-se ao fantástico pela referência evidente à fábula de Rapunzel, mas a subverte pela “falsidade” da trança: a fuga de uma torre da memória acontece através da fabulação, que pode tornar a própria torre ruína, lugar de sonho, evocação, bruxaria.

⁷² RAYCK, Diego. Desenho como bruxaria. In: Dias, Aline (org). Cadernos de Desenho. Florianópolis: Corpo Editorial, 2011, p. 203.

Índice, uma escavação escrita

O índice de um livro inexistente é a moldura ficcional das passagens narradas. Confesso que ali pouco há ficcionalização do conteúdo através “do que” é escrito, já que as narrativas são tão verdadeiras quanto minha memória permite. O ato da fabulação reside no modo de apresentação: na moldura narrativa que é um livro ficcional em si, e na transmutação dos sujeitos em personagens através de “nomes” que nada mais são que seus papéis em uma estrutura familiar, colocados em letra maiúscula. Quando concebi *Índice*, desejei que seus “capítulos” permitissem criar vetores para muitas narrativas possíveis, construídas pela subjetividade de quem faz a leitura. Isso tanto pela qualidade fragmentária do texto quanto pelo fato de a moldura narrativa sugerir que as passagens sejam ficções.

Reconheço nesse trabalho uma combinação singular de influências de dois personagens reais que me acompanham: Virginia e Borges. Hermione Lee refere-se às anotações feitas por Virginia Woolf para compor suas narrativas como “listas e inventários completos de ingredientes”.⁷³ Entre as anotações para *Ao Farol*, constam:

“Dois blocos ligados por um corredor
(...)
Como eles a veem.
(...)
A veneração dela pelo estudo e pela pintura.
Inibida, não muito pessoal.
(...)
Fotografias enormes cobrindo remendos expostos.
(...)
Ela estava passando ao estado de pura sensação –
vendo coisas no jardim.
As ondas quebrando. O ruído da batida de bolas de críquete.
(...)
Ela protege o seu momento”⁷⁴

O resultado da lista de Virginia já é em si, bastante poético. Mas, sendo a autora primordialmente uma escritora de romances, a lista consta como esboço, devendo ser desdobrada em algumas centenas de páginas. O *Índice*, antes de receber o título que definiu sua moldura narrativa, teve início como um exercício de anotar em forma de lista lembranças fragmentadas de minha infância – imagens, sensações e gestos dos “personagens”, o que eu acreditasse ser essencial para compor um bloco de sensações de uma determinada década, como Virginia elencando os elementos essenciais a seu romance. O resultado inicial, com sua característica fragmentária e não linear me pareceu coerente com uma poética que se intitula “arqueológica”, e decidi terminar de lapidar o texto seguindo aquele formato. Optei, digamos, por um procedimento borgiano, de imaginar um livro, mas não o escrever. Enquanto Jorge Luis Borges escrevia comentários a respeito de livros inexistentes, achei conveniente substituir um calhamaço por seu índice de indícios; um pequeno inventário de memórias familiares, sensações persistentes, impressões fragmentadas...desejos de lembrança e esquecimento entregues às fabulações do leitor.

73 LEE, Hermione. Posfácio. In: WOOLF, Virginia. *Ao Farol*. 1. ed. 5. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, pp. 206-207.

74 WOOLF, Virginia, Apud LEE, Hermione. Posfácio. In: WOOLF, Virginia. *Ao Farol*. 1. ed. 5. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, pp. 208-209.

Emily e Brígida, dentro e fora da casa

“Sépala – pétala – espinho –
Manhã de verão – caminho –
Frasco de Orvalho – uma e outra Abelhas –
A Brisa – brinca nas folhas –
E Eu sou uma Rosa!”⁷⁵

(Emily Dickinson)

A poeta norte-americana Emily Dickinson (1830-1886), viveu por grande parte de sua vida em reclusão, e traz em vários de seus poemas relações entre o espaço mental ou da memória e a estrutura de uma casa. Esses escritos vinham ao encontro de minha sensação de que essa casa informe que ocupava meu pensamento era também minha própria memória, a qual sentia-me presa, dividida entre o desejo de abandonar um apego a certas lembranças e seguir em frente, e o desejo de recuperar uma sensação de pertencimento àquele mesmo passado. Acho que é a isso que chamamos nostalgia...

“Para as assombrações, desnecessária é a alcova,
Desnecessária, a casa –
O cérebro tem corredores que superam
Os espaços materiais.”⁷⁶

Emily estudou biologia, química, matemática, astronomia e literatura, chegando a cursar um ano de faculdade antes de tornar-se reclusa por volta dos trinta anos de idade⁷⁷. Em sua vida doméstica, sempre carregava consigo pedaços de papel e um lápis no bolso de seu avental, e produziu mais de mil e setecentos poemas, em uma obra impregnada, segundo Ivo Bender, de imagens recolhidas da natureza e de coisas encontradas no ambiente doméstico. O autor aponta uma intimidade da poeta

75 DICKINSON, Emily. Poesia completa. Volume I: Os fascículos. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020, p. 29.

76 DICKINSON, Emily. Poemas escolhidos. Porto Alegre: L&PM, 2011, p.57.

77 MILLER, Cristanne. “Ouro lento”: a obra de Emily Dickinson para a imortalidade. In: DICKINSON, Emily. Poesia completa. Volume I: Os fascículos. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020, p. 9

com “o que desde sempre assombra o homem: sua finitude”⁷⁸:

“(…) se por um lado a presença da morte surge de maneira soturna e reiterativa, a celebração da vida confere um frescor alegre, e muitas vezes rebelde, à sua obra. Essa lufada vital vem impregnada de imagens recolhidas das estações que se sucedem ao longo do ano (...) dos ventos, das águas, da borboleta e da abelha, das tempestades ou dos objetos e coisas que se encontram no ambiente doméstico – armas de fogo, tapeçarias, teias de aranha, porões, desvãos, poeira, vassouras, broches...tudo isso transfigurado por uma sensibilidade aguda e trabalhado com a obsessão de um alquimista à procura de seu ouro.”⁷⁹

A obra da poeta transita entre imagens recolhidas da casa, dos entornos de seu casulo, e outras fabuladas por Emily a partir de seus conhecimentos sobre o mundo: referenciava mariposas voando sobre velas no Brasil⁸⁰, e “o ar da velha Frankfurt”;⁸¹ imaginava uma borboleta como sua mecenas⁸² e a eternidade como uma sequência de mares rasgados, desembocando em outros mares, sem praias.⁸³

“É nesse querer e nesse desejar que repousa a ética mística e a mística poética de Emily Dickinson. É um querer e um desejar que não reconhecem como justos os limites impostos a ela, sobretudo pelo Pai (e por aqueles que falam em Seu nome, que ela tanto mais despreza). No entanto, como se sabe, ela jamais deixou a casa do Pai. Preferiu, talvez, refazê-la por dentro, (transfazê-la em sua “refazenda”), trazendo para dentro dela as especiarias estrangeiras, os aromas orientais, desconfigurando a sua pureza puritana.”⁸⁴

Emily possuía uma “religiosidade difusa”, e em sua obra, “o Paraíso é algo que se deseje e se busca, e não algo que está num passado remoto e perdido. Nessa busca, as coisas criadas – a

78 BENDER, Ivo. Introdução. In: DICKINSON, Emily. Poemas escolhidos. Porto Alegre: L&PM, 2011, p.11

79 Ibid, p.12.

80 DICKINSON, Emily. Poemas escolhidos. Porto Alegre: L&PM, 2011, p.35.

81 Ibid, p. 51.

82 Ibid, p. 31.

83 Ibid, p. 53.

84 MÜLLER, Adalberto. Traduzir e editar Emily Dickinson: costura e sutura. In: DICKINSON, Emily. Poesia completa. Volume I: Os fascículos. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020, p. 800.

natureza – são portais para a Eternidade.”⁸⁵ Ela transmutava o desejo de aproximação àquilo que era distante e diferente de sua realidade em forma de produção artística, e enviava aqueles lampejos poéticos para fora da casa, como vaga-lumes, em cartas para seus amigos e parentes. Fez circular por correspondência cerca de 500 poemas, mas publicou em jornais e revistas apenas uma dezena em toda a sua vida, evitando - ao que tudo indica, por opção própria - publicar amplamente seu trabalho.⁸⁶ Embora reclusa (à casa de seu pai, a qual nunca deixou por não ter se casado), correspondia-se constantemente com seu círculo íntimo, enviando poesias escritas em configurações singulares, muitas vezes distribuídas sobre o papel dos próprios envelopes.⁸⁷ Nas palavras de Susan Gilbert Dickinson:

“Como os magos faziam, ela era capaz de fixar as aparições fantasmagóricas que passavam por seu cérebro, remetendo-as de volta, em forma pitoresca, aos seus amigos. Estes, encantados com sua simplicidade e familiaridade, tanto com sua profundidade, reclamavam que ela houvesse tornado palpáveis demais aquelas fantasias tão fascinantes quanto fugazes. Tão íntima e apaixonada, era uma parte do céu de março, um dia de verão ou um aviso de pássaro.”⁸⁸

Em dezembro de 2020, com minha pesquisa em torno da casa ainda em sua fase inicial, produzi a série *Espaços de flutuação* (inserida em *A Arqueóloga na casa do sonho* como o momento de reconfiguração da casa, após a partida da personagem-narradora). Naquele momento, ainda não havia identificado que casa era aquela que me assombrava. Fiz os desenhos como um exercício de aproximação à própria palavra “casa”, dando ênfase ao que considero frestas na estrutura. Para Deleuze e Guattari, “Não é somente a casa aberta que se comunica com a paisagem, por uma janela

85 MÜLLER, Adalberto. Traduzir e editar Emily Dickinson: costura e sutura. In: DICKINSON, Emily. Poesia completa. Volume I: Os fascículos. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020, p. 799.

86 MILLER, Cristanne. “Ouro lento”: a obra de Emily Dickinson para a imortalidade. In: DICKINSON, Emily. Poesia completa. Volume I: Os fascículos. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020, p. 9.

87 O aspecto gráfico dessas correspondências, para Augusto de Campos, “sugere poemas recortados segundo técnicas ultramodernistas”(CAMPOS, Augusto de. Introdução à primeira edição. In: Emily Dickinson: não sou ninguém / Emily Dickinson; traduções de Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2015, p. 24.) Além do vanguardismo da visualidade destes que são atualmente referidos por estudiosos da obra de Dickinson como “letter-poems” ou “envelope-poems”, percebo o procedimento de criação de uma rede de correspondentes em torno de sua produção como uma antecipação da poeta a processos da arte postal.

88 DICKINSON, Emily. Poesia completa. Volume I: Os fascículos. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020, quarta capa.

ou um espelho, mas a casa mais fechada está aberta sobre um universo.”⁸⁹ Pensei sobre espaços de travessia e coisas ínfimas do cotidiano que podem originar fabulações em um espaço doméstico: não apenas janelas ou espelhos por onde o que está fora pode incidir sobre o que está dentro, mas também detalhes como teias de insetos, tabuleiros de jogo e paredes descascadas. Começavam ali a se desenhar alguns dos elementos que permeariam a continuidade de minha produção. Há algo do sonho nesses desenhos, com suas áreas de nebulosidade e indefinição, com as quais tentava me aproximar da leveza: umidade, poeira, ar, liquidez, as forças ínfimas e quase invisíveis capazes de penetrar as estruturas mais rígidas. Imagens do poder da fabulação, permeadas por trechos de Emily Dickinson:

Moro na Possibilidade -
Casa melhor do que a Prosa -
Bem superior em Portas -
Em Janelas – numerosa –

E Câmaras, como os Cedros –
Ao olho, impenetrável –
Tem por Teto sempiterno
As Mansardas do Céu –
(...)⁹⁰

Comecei os desenhos pensando sobre a questão “como abrir frestas na casa sem que ela desmorone?”, entre o desejo por familiaridade e o desejo por diferença, por acolhimento e por fuga, a questão surgiu a partir de embates em torno de minhas próprias transformações. “Como é bom estar em casa”: fechar todas as saídas, ocupar um canto e deixar-se sedimentar; “como é bom fugir”; reabrir janelas, espalhar-se como o pó, conversar com aranhas, atravessar espelhos, retornar. Entre o desejo por pertencimento e o desejo por liberdade.

Foram alguns trabalhos da artista brasileira Brígida Baltar (1959 - 2022) que me ajudaram a encontrar uma saída – ou melhor, uma fresta – para a questão: por um lado, aqueles em torno do espaço física da casa, como *Abrigo* (1996), em que a artista escava em uma parede o formato de seu

89 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 213.

90 DICKINSON, Emily. Poesia completa. Volume I: Os fascículos. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020, p. 427.

próprio corpo e ali se insere; *Silhuetas* (1997), em que desenha seu corpo com materiais retirados da própria casa, como reboco, pó de tijolo, poeira, cascas de tinta, madeira; *Torre* (1996), uma pequena construção de tijolos na qual a artista se fecha, e *Abrindo a janela* (1996), um buraco escavado em sua parede, com vista para plantas. Por outro lado, o movimento em direção àquilo que é quase impalpável, quase invisível, como em *A coleta de goteiras* (1994), *A coleta da neblina* (1999), e do orvalho e da maresia...⁹¹ trabalhos compostos tanto pelas performances íntimas nas quais a artista recolhe em frascos esses diferentes tipos de umidade, quanto pelas coletas em frascos e registros visuais das ações.

Sabine Schaschl questiona Brígida a respeito da questão do tempo em trabalhos como as coletas: “o fator tempo parece ser eliminado – há uma noção de infinito ou eternidade. Isso é provavelmente porque há um toque de fantasmagórico. Como você vê isso?”⁹² A artista responde:

“O que eu percebo na neblina em relação ao tempo é o fato de que você nunca tem um horizonte muito claro, e isso aponta metaforicamente para um futuro incerto – tudo se torna inesperado, nada está fixo ou determinado. Eu acho que isto é o sentido não-metafísico do trabalho. É um tipo de reafirmação do tempo presente. Você não pode ver o espaço ou o horizonte - passado ou futuro. Eu gosto de ver o trabalho como metáfora para a realidade, quer dizer, os significados ou sentidos que podemos conectar com a vida diária. Um pouco de fantasia, de mistério, é bom.”⁹³

Schaschl aponta ainda que, no trabalho, a bruma ou a neblina “às vezes tem a função de um véu, o qual encobre a realidade. As fotos e vídeos têm um toque de fantasia”⁹⁴, e questiona o quanto é importante o deslocamento da realidade e o visual onírico para a artista, que afirma:

“O que me seduz é uma mistura de realidade e fantasia. Existe uma ação que é real. Estou lá, nos morros ou nas matas, equipada para capturar a atmosfera úmida das manhãs, e que na verdade acontece em tempo real...

91 Imagens e dados de todos os trabalhos citados disponíveis em: <https://brigidabaltar.com/pt/obras/#>

92 Em entrevista concedida por Brígida Baltar a Sabine Schaschl, em 2002, traduzida por Paulo Andrade Lemos. Disponível em: <https://brigidabaltar.com/pt/textos-e-livros/>

93 Ibid.

94 Ibid.

Por outro lado, existe um aspecto de invisibilidade na ação que tem a ver com a imaterialidade do ar. Quando você se aproxima da neblina, ela parece desaparecer e então surgir mais adiante. E mais, a neblina torna as paisagens embaçadas – realidades que se tornam mais visíveis ou desaparecem dentro dela. O que acho excitante, não é exatamente encobrir o que é real mas esse jogo do que fica ou não em foco - as possíveis mudanças de paisagem. Isso cria uma ausência de referências usuais - de espaço ou tempo. Tudo isso e mais os estranhos objetos de vidro estabelecem esse clima de fantasia.”⁹⁵

Com base nas duas falas da artista, podemos perceber que há um jogo entre deslocamento da realidade e conexão com a vida diária; entre ausência de referências de espaço e tempo, e reafirmação do tempo presente, uma espécie de movimento paradoxal que encontra seu sentido nos processos de fabulação.

A obra de Brígida Baltar é repleta de relações entre casa e corpo, desejos por umidade e por terra, por ficar e por sair, por abertura e fechamento. Jogos entre estar dentro e estar fora, levar o dentro para fora e o fora para dentro. “Talvez não esteja neste mergulho de fresta uma possibilidade de “sair de si”, mais plena?”⁹⁶ Sem a escolha, apenas o movimento, o fluxo, o devir: Brígida me ajudou a entender que também não precisava escolher. A fresta é o signo do próprio movimento entre dentro e fora, o espaço de flutuação.

Em conversa com Regina Melim, a artista comenta alguns de seus trabalhos com materiais da casa:

comecei como você sabe, a trabalhar com os materiais da casa, no início dos anos noventa – poeira, goteiras, cascas de tinta, tijolos. A casa foi material para buscas, invenções e pensamentos. Quando saí daquela casa, eu ainda estava de uma certa forma conectada aquelas ações. Fiz então o vídeo “Um Céu entre Paredes” e decidi levar comigo os tijolos que eu havia guardado, retirado das paredes e transformado em pó. E esta possibilidade de transformação da matéria bruta, estrutural como o tijolo, em algo tão maleável, passou a me interessar. Assim, a partir do pó de casa fiz novos desenhos, construí paisagens, objetos e esculturas. Do rígido ao imaterial.

95 Em entrevista concedida por Brígida Baltar a Sabine Schaschl, em 2002, traduzida por Paulo Andrade Lemos. Disponível em: <https://brigidabaltar.com/pt/textos-e-livros/>

96 Conversa de Regina Melim com Brígida Baltar em 2009. Disponível em: <https://brigidabaltar.com/pt/textos-e-livros/>

Desconstruir para virar outra coisa. Ocupar espaços enquanto poeira. Obras temporárias. Surge a idéia da casa móvel, que se espalha nos pisos das galerias, nas paisagens de florestas e montanhas.⁹⁷

Sobre o trabalho *Torre*, afirma que aquele “espaço para estar” criado a partir de tijolos da casa é “Um espaço de recolhimento, de renúncia, de reflexão, uma espécie de laboratório do self. O espaço-torre, que é também templo, beco, caverna, alto-da-montanha, meio-do-deserto. Espaço para criar e fabular.”⁹⁸

O processo de criação de meus trabalhos dos últimos dois anos se deu em um “espaço-torre” para criar e fabular: a casa da memória, em uma tentativa de perceber também suas rachaduras, as forças que poderiam permeá-la, e participar ativamente da abertura de novas frestas. Aconteceu por meio de fragmentos, em diversos sentidos, como a coleta material de pequenas heranças familiares e restos do cotidiano, as anotações breves de passagens da memória, a composição de pequenos textos poéticos e séries de trabalhos visuais. Procurei praticar o exercício constante de um olhar sensível para espaços e objetos da casa, e nesse trabalho através de fragmentos, Emily Dickinson e Brígida Baltar foram referências para meus modos de criar e viver: ambas captavam imagens e detalhes da natureza e da vida doméstica, os relacionando em composições que são agora os fragmentos de fabulação que elas próprias nos deixaram, em um processo de reescrita ficcional da vida.

Escrevo este texto como um breve agradecimento pelo que aprendi até o momento com Emily Dickinson e Brígida Baltar, certa de que as aprendizagens não cessarão. Diante da incapacidade de minhas próprias palavras fazerem jus às suas vidas e obras, o encerro com um brevíssimo poema de Dickinson, repleto de religiosidade difusa, mística poética e crença na natureza como portal para a eternidade. Para Emily e Brígida,

“Em nome da Abelha –
E da Borboleta
E da Brisa – Amém!”⁹⁹

97 Conversa de Regina Melim com Brígida Baltar em 2009. Disponível em: <https://brigidabaltar.com/pt/textos-e-livros/>.

98 Ibid.

99 DICKINSON, Emily. Poesia completa. Volume I: Os fascículos. Tradução, notas e posfácio de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020, p. 27.

*Expedição pelo ateliê*¹⁰⁰

“Contei doze traças no quarto, e sei que tem mais um monte no resto da casa. Eu deixo elas irem ficando, não tiro com a vassoura. Nem as teias de aranha. Gosto dos casulinhos e das teias porque fazem o apartamento parecer um jardim, e quando quero acompanhar uma vida que não é a minha basta olhar para os cantos de cima, que são como bairros (e os de baixo são como cemitérios). Me sinto traça por causa do casulo, e aranha por causa da teia. Às vezes uma engole a outra dentro de mim, mas elas sempre se ajudam a renascer.

A parede oposta à mesa sofreu uma infiltração, e a escavamos e restauramos com um isolante de cor cinza escura. Agora está toda manchada, sem acabamento, me fazendo recordar que uma casa está sempre em processo. Às 4 da tarde um feixe de luz da janela apareceu no canto ao lado da estante. Um quadradinho, metade em uma parede, metade na outra, em um ângulo de 90°. Parecia um livrinho de luz se abrindo na casa.

A estante é pequena, feita de três caixotes, e já é uma espécie de órgão que fica fora de mim. Logo acima do móvel, em uma moldura, um poema escrito por meu avô pela ocasião em que sorri para ele pela primeira vez. “Do teu agradecido avô...”, foi como ele assinou. Algumas coisas são maravilhosamente simples e boas, e dispensam qualquer necessidade de escavação.

Na primeira prateleira, os livros que são mais importantes agora (dezesseis de teoria e dezessete de ficção); na segunda, cadernos e diários; na terceira, as caixas com objetos de referência da pesquisa, vestígios que acumulei ao longo dos anos. Quando saí da casa de minha mãe ela me deu um monte de caixas, que agora servem para organizar essas coisas. Parece que uma casa de verdade precisa ter muitas caixas, ao menos segundo ela e minha avó.

É na frente da estante que fico sentada remexendo as coisas da última prateleira. Eu achava engraçado como minha avó parecia estar sempre arrumando coisas, e falavam que ela era uma acumuladora. Mas agora eu também sinto que as coisas são pra gente ficar remexendo mesmo, senão guardar para quê? Até alguns quadros em paredes a gente para de perceber uma hora. O que eu percebo mesmo é aquilo que fico remexendo.

Sabe quando tem um lugar do corpo doendo e você fica cutucando e se queixando, e alguém

100 Texto escrito como exercício para a disciplina “Do caminhar pela natureza e dos processos artísticos contemporâneos”, ministrada pela Prof^a. Dra. Sandra Correia Favero no PPGAV UDESC durante o segundo semestre de 2021.

diz “ah, mas você não pode ficar procurando a dor”? Ou quando dá vontade de encostar o dedo em uma travessa que acabou de sair do forno? A Arqueóloga fica procurando a dor, revirando aquelas caixas da terceira prateleira. E ela encontra. Nos espaços em que faltam miçangas na bolsinha de festa, em uma moldura sem foto e na maletinha de metal enferrujada. No baralho de estampas desbotadas e na caneta com um nome gravado. Em cacos irreconstituíveis de porcelana e nos cabelos irreparáveis de uma boneca.

Ou na matrioska. Não sei o que deve ser pior, ser a menor das bonecas, coberta pelas camadas, ou a maior, que carrega o peso de todas as outras. Mas uma parece ser o destino da outra: a primeira nasce tão mínima e esquisita que parece um dedo mindinho do pé, aquele de que ninguém se lembra até bater na quina do móvel. Ela cresce um pouco e vira a segunda, mas a que parece um dedinho continua lá. A segunda cresce mais um pouco, e a terceira fica com as outras duas presas lá dentro, e assim por diante.

A janela é por onde olho para fora.

Fico olhando em pé e respirando fundo, com o vidro aberto e os dedos enlaçando a grade. Ou sentada, porque a janela fica à esquerda da mesa, e no fim do dia dá pra ver o sol descendo laranja e rosa atrás de um morro, mas eu quase sempre me esqueço de olhar. Por ali entra vento, cacarejar de galinhas, latidos de cachorro. Música de vizinhos, poeira, sons de automóveis. Iluminação difusa e feixes de luz. Vozes, mais vento e areia da praia, quando venta mais ainda.

A janela me ajuda a lembrar de onde estou, e em qual época, quando os pedaços de outras casas dentro desta ficam grandes demais. Ou as partes das pessoas dentro de mim, e as caixas dentro de caixas, e a matrioska...traça, aranha, Arqueóloga, casa, eu.”

Luanda de Oliveira,
setembro de 2021

A casa dos meus sonhos

“O lugar estava entregue à destruição e à ruína. Apenas o raio do Farol entrava nas peças por um instante, enviava seu súbito esplendor sobre a cama e a parede na escuridão do inverno, examinava com equanimidade o cardo e a andorinha, o rato e a palha. Nada agora lhes opunha resistência; nada lhes dizia não. Que o vento sopra; que a papoula se propague e o cravo se acasale com a couve. Que a andorinha faça seu ninho na sala de estar, e o cardo empurre os ladrilhos, e a borboleta tome sol na chita desbotada da poltrona. Que a porcelana e o cálice quebrados fiquem espalhados sobre o gramado e se emaranhem à grama e às amoras silvestres.”

(Virginia Woolf, *Ao Farol*)¹⁰¹

A casa de meus avós era a mais linda que já conheci.

Morei ali de fato por apenas um ano, mas mesmo após a mudança para uma outra casa, próxima à primeira, com meus pais, meu irmão mais novo e um gato de quase vinte anos de idade, continuei passando boa parte de meu tempo lá. Situada em uma cidade de veraneio, muitas das casas ao redor ficavam vazias por grande parte do ano, e recordo minhas expedições por jardins e quintais inabitados, coletando plantas que usava em brincadeiras; os desenhos que fazia sobre a mesa da sala, com o som da televisão sendo assistida por meu avô ao fundo; o silêncio quente e sobrenatural nos fins de tarde, quando tudo parecia dormir; as vagens dos flamboyants caídas sobre a rua de terra; o ranger do ventilador no quarto de minha avó enquanto ela lia, fazia palavras cruzadas ou crochê, e eu a acompanhava em atividades introspectivas ou caía no sono ao seu lado. “É essa a casa”, descobri, com a ajuda de Virginia Woolf.

A segunda parte de *Ao Farol*, intitulada *O tempo passa*, apresenta o processo de tomada pela natureza da casa em que a família Ramsay costumava se hospedar, durante um período de dez anos de abandono quase completo, exceto pelas visitas de duas senhoras que vez ou outra iam realizar limpezas. Lembro de meu incontrolável choro durante a leitura dessa parte do romance. Li o romance no ano em que a casa de minha infância foi vendida, após o falecimento de meu avô e o início da demência de minha avó. Não pude me despedir de nenhum dos três. A leitura me levou a confrontar

101 WOOLF, Virginia. *Ao Farol*. 1. ed. 5. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 136

a imensurável sensação de perda que germinava em mim naquele período. “A casa não é mais nossa, vai ser de estranhos”; “Nunca mais vou visitar a casa”; “Nunca mais verei meu avô”; “Nunca mais serei criança”; “Minha avó pensa que é criança”; “A família com que cresci não existe mais”; “O tempo passa...quem sou eu agora?”. Algumas mortes ocorrem ainda em vida, e os baques e tragédias vêm em sequência, como na segunda parte de *Ao Farol*.

Em sentido mais amplo, lamentava por todas as casas em que vivi, casas deixadas e perdidas por motivos diversos. Minha “casa” da memória relacionava-se à identidade de neta, filha, irmã, inserida em uma família original, e sua perda ao fim de uma rede de identidades construída durante os anos de formação, um casulo acolhedor e familiar, mas também arrebatador e sufocante, o qual começava a perceber que deveria ser destruído e reconstruído ciclicamente.

A leitura sobre o processo de criação do romance de Woolf, com as relações traçadas pela autora entre sua biografia e a narrativa, a casa de sua infância e a da ficção, e o exercício de transmutação da memória em fabulação foi, de fato o farol que me guiou para além de uma tempestade, percebendo o exercício da criação como saída para a dor e possibilidade de abandono do ressentimento e da nostalgia. Pude me impulsionar em direção a transbordamentos, modos possíveis de ressignificar o presente, o construindo a partir do passado.

A antiga casa de meus avós surge em minhas fabulações como ruína; em parte por minha sensação de que “aquela” casa só existia enquanto estávamos lá, e não pode ser a mesma agora, mas também devido aos processos de atravessamento pela natureza que já ocorriam mesmo à época em que lá vivíamos: volta e meia eram identificados cupins em alguma das grande vigas de madeira, cactos cresciam no telhado e grandes casas de maribondo ocupavam os beirais; galhos irrompiam por entre o forro da sala, uma infiltração vinda de um banheiro do segundo piso frequentemente alcançava um dos quartos no corredor de baixo e o cheiro de jasmim invadia a sala durante as festas de dezembro.

Minha tendência a uma atração por ruínas se intensificou diante dessas memórias e do doloroso processo de compreensão da perda desse passado. Em relação ao “abandono” de casas e sua tomada pela natureza, Márcia Sousa apresenta o conceito de “casas que brotam” ao rememorar sua experiência de herdar um jardim na casa em que fora morar, e comenta como as relações experienciadas naquele espaço influenciaram sua produção artística:

“Diante da observação da intensa propagação de vida do lado de fora, minha casa passou a brotar também pelo lado de dentro. Minha percepção tanto despertou a parreira quanto foi despertada por ela. As coletas se intensificaram, desenhos e gravuras de uma flora inventada proliferaram. E passaram a ocorrer surpreendentes encontros com casas e lugares que brotam. Passei também a percebê-los. Algumas dessas casas brotam no abandono. Imersas no tempo que passa, tornam-se solo.”¹⁰²

A casa que, imersa no tempo, torna-se solo me faz pensar na imagem que construo no texto *Livro da terra: enterro dos personagens*, em que o ato de enterrar os vestígios do passado e abandonar o sítio com o cuidado de uma prática ritualística é também um ato de plantar, de deixar brotar, para que nasça um novo jardim. Sousa recorda também que casas ermas não necessariamente tornam-se desérticas: “Algumas delas transformam-se em jardins de incontida beleza.”¹⁰³ A artista aponta que sua obra *Manto vegetal*, foi formada a partir de registros fotográficos de casas ermas ao longo de quatro meses, gerando uma coleção-arquivo de imagens. A ruína, construção deixada à própria sorte, também torna-se solo: não é diante de um monumento, mas em meio a ruínas que o personagem de Borges vai sonhar um homem. Para Walter Benjamin, o passado é comparável “àquela bela estátua a que o transporte quebrou todos os membros, e agora mais não tem para oferecer do que o precioso bloco a partir do qual terá de ser esculpida a forma do futuro.”¹⁰⁴

Nada que seja feito por minhas mãos estará à altura da casa de meus avós, por ela ocupar meu espaço mental com uma magnitude que vai muito além de sua estrutura arquitetônica e a natureza que a atravessava. Preciso sonhar outras casas possíveis, para que a distância no tempo e no espaço não seja insuportável; para remover de minha retina o filtro terracota, verde e laranja, como as paredes externas, o jardim e as flores de flamboyant, uma fotografia da memória parecida com uma realidade passada, agora irre recuperável. Eu gostaria que minha personagem vivesse em um casulo de felicidade, como aquele em que vivi por meus primeiros dez anos. Mas ela insiste em escavar, porque foi para isso que a criei. Diferentemente de uma bolha estourada, o casulo não é destruído tão facilmente. Ele é desfeito em um desenrolar lento e doloroso, pedaços de pele grudam-se nos fios, e o

102 SOUSA, Márcia Regina Pereira de. Reter o breve: de casas que brotam, desenhos que proliferam e coletas que tocam o tempo. 2016. Tese (Doutorado em Artes Visuais) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016, p. 73.

103 Ibid, p. 81.

104 BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única: Infância berlinense: 1900. 1. ed. 3. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 38.

excesso de luz machuca os olhos. Um dia, a vida parece ser outra, e realmente é, e as pessoas parecem ter sido substituídas por cópias. É difícil abordar uma questão que me é tão cara, mas ela foi o ponto de partida de toda essa pesquisa, como descobri em retrocesso – demorei a entender que casa era essa que me assombrava (ou serei eu que a assombro?)...

Percebo que, mais do que tentar reconstruir uma casa nos mesmos moldes daquela do passado, preciso recriar meu próprio conceito de casa. Recordo a passagem narrada por Elizabeth Muylaert Duque-Estrada:

“Conta-se que o poeta francês Lamartine, depois de ter escrito um de seus mais famosos poemas autobiográficos, no qual evoca a casa onde nascera, em Milly, visitou a casa e se deu conta de que sua fachada e seu jardim pouco se assemelhavam a casa que a sua memória criara. Sob o impacto da perturbação trazido por essa não coincidência entre a sua memória e aquilo que reviu, Lamartine viu-se diante da urgência de reconstruir a casa onde passara a sua infância, de modo que ela se mostrasse fiel ao seu poema. Era preciso que o arquivo da sua memória emprestasse realidade à casa onde nascera e crescera.”¹⁰⁵

Do mesmo modo, Gabriel García Márquez narra o momento de sua juventude universitária em que retornou com sua mãe à casa que pertencera a seus avós, na qual o escritor viveu até os oito anos de idade, com a intenção de colocá-la à venda (viagem em que Gabo avistou o nome *Macondo* escrito no portal de uma fazenda bananeira...). Diante da casa, o escritor percebeu que em cada um de seus detalhes havia um instante crucial de sua vida¹⁰⁶, mas descreve o choque de sua mãe ao chegarem à residência:

“- Esta aqui não é a casa!
Mas não disse qual. É que durante a minha infância ela era descrita de tantas maneiras que eram pelo menos três casas que mudavam de forma e de sentido, conforme quem estivesse descrevendo.”¹⁰⁷

Creio que, se pudesse visitar novamente a casa de minha infância, também me surpreenderia com o abismo entre minhas expectativas e a realidade. As relações entre lembrança e esquecimento que geram uma ficcionalização da memória construíram uma outra casa. “A casa participa de todo um devir. Ela é vida, “vida não orgânica das coisas”. De todos os modos possíveis, é a junção dos planos de mil orientações que define a casa-sensação.”¹⁰⁸ Minha casa-sensação passou a ser composta por tempos diversos sobrepostos, por meus familiares e suas versões fantasmagóricas, por passagens reais e ficcionais, personagens e pessoas. Ela é a um só tempo habitação e ruína. Em um instante adentro suas portas pela primeira vez, com minhas malas, cabelos embaraçados e esperanças de criança, e no seguinte visito seus espaços vazios em luto. Percebi que na poética que vinha se construindo, “casas assombradas e que assombram não são estruturas arquitetônicas específicas, mas a sensação de um passado irrecuperável, ou mesmo de um falso passado, por ser agora já distorcido pela memória.”¹⁰⁹

Hermione Lee recorda uma passagem do diário de Virginia Woolf em que a escritora e seus irmãos retornam à antiga casa de praia: “Fazer isso era algo do mundo dos fantasmas”¹¹⁰, o que descreve como um retorno de “fantasmas desalojados” à casa perdida. Em minha narrativa, meu próprio fantasma desalojado foi transmutado na imagem de uma Arqueóloga que daquele espaço nada recorda. Terá ela vivido antes ali? Será ela a Menina em seu desejo de seguir em frente e descansar? Lee refere-se ao fato de a escrita de *Ao Farol* ter, segundo Virginia, feito com que seu pai e sua mãe “ficassem em descanso” em sua mente:

“Fazer com que descansem” é o que se faz com fantasmas; eles são exorcizados de maneira a não causarem mais problemas para os outros, mas também para que eles próprios “descansem”. (...) Ao Farol é uma história de fantasmas. (...) As vozes incorpóreas no início de “O Tempo Passa” são um prólogo a uma versão mais extensa de um esboço escrito anteriormente, “Uma casa assombrada”. E a Sra. Ramsay ressurgue como fantasma (...) no final do romance. Tal como outras grandes obras modernistas da época, nas quais fantasmas irrompem no mundo moderno (...) esta obra de ficção, Ao

105 DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. Devires Autobiográficos: a atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009, p. 13.

106 MÁRQUEZ, Gabriel García. Viver para contar. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 36

107 MÁRQUEZ, Gabriel García. Viver para contar. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 35

108 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 213.

109 RIBEIRO, Luanda de Oliveira Rainho, REGINATTO, Luiza Rodrigues e FAVERO, Sandra Maria Correia Favero. Reconstruir a casa: habitações e nomadismos em poéticas da memória. Revista Apotheke, v. 8 n. 2, ago 2022, p. 128.

110 WOOLF, 1977, p.204, apud LEE, Hermione. Posfácio. In: WOOLF, Virginia. Ao Farol. 1. ed. 5. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 230.

Farol, é, ela própria, “uma casa assombrada.”¹¹¹

Em fevereiro de 2022 fui à atual casa onde meus pais moram para auxiliá-los com os cuidados de minha avó, cuja saúde se deteriorara gravemente, o que culminou em seu falecimento no mês de abril do mesmo ano. Durante os dois meses em que estive ali, realizei uma verdadeira expedição por vestígios de nossa história familiar, através dos objetos e móveis de meus pais e meus avós, que passaram a ocupar o mesmo espaço após a venda da casa na praia. Iniciando uma preparação para sua própria mudança de residência, meus pais ofertaram o envio de móveis e objetos afetivos para a casa onde moro, o que prontamente aceitei.

Em uma casa cuja maior parte do telhado não possui forro, e na qual as coisas estão constantemente se deteriorando com a umidade, o sol e os vestígios do bairro dos insetos que ocupa todo o teto, minha mãe e eu limpamos e restauramos móveis e objetos que pareciam perdidos. A partir do exercício de restauração de coisas materiais houve algumas restaurações de coisas imateriais: em meio a ceras de carnaúba, óleo de peroba, lixas, espátulas, cupins, madeiras e materiais diversos, vivi junto à minha mãe uma série de descobertas e conversas que nunca haviam acontecido, desencadeadas pelo luto antecipado por minha avó, e por encontros com fotografias, pequenas relíquias, documentos, agendas, e outros vestígios, fragmentos materiais e imateriais de memórias que em grande parte coletei para dar continuidade à minha obra e à minha vida. Este inesperado e intenso processo foi decisivo para o período final da pesquisa (o qual, por motivos emocionais e práticos, se estendeu por mais tempo que o previsto inicialmente). Com as coletas, surgiram novos trabalhos feitos com os próprios objetos coletados e permeados pelas sensações que transbordavam em mim. Houve uma profusão de transmutações da memória em fabulação, e o aprofundamento na produção artística talvez tenha sido essencial para a manutenção de minha saúde emocional. Senti estar conseguindo realizar a arqueologia criadora que me propus desde o início desta pesquisa. A respeito de meus trabalhos realizados desde então,

“Assim como na história do poeta Lamartine, em que a reconfiguração realizada no arquivo da memória adquire maior relevância que a estrutura física real, talvez a questão não seja a impossível tentativa de reconstrução

111 LEE, Hermione. Posfácio. In: WOOLF, Virginia. Ao Farol. 1. ed. 5. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, pp. 228-229.

de uma casa específica, ou a rememoração dos momentos de vida tal e qual ocorreram, mas a possível restauração constante e cíclica de um estar-nólar intrínseco a um sujeito, independentemente de quão nômades possam ser seus afetos. Não esta ou aquela casa, mas “casa” como estrutura flexível de identidades sempre cambiantes. Ninho de tramas, volumes e lacunas, que constantemente larga retalhos e se remenda com outros fragmentos do mundo.”¹¹²

Reuni gavetas remanescentes de móveis perdidos, álbuns de fotos esvaziados, molduras antigas, tecidos manchados, partes de livros destruídos pelo tempo. Caixas de charutos e bibelôs, materiais de costura, papéis amarelados, conchas, botões. Da impossibilidade de uma taxonomia que dê conta dos afetos que transbordam do arquivo, construí novas formas para fabular o passado, descansar fantasmas, deixar a casa. Do abandono, brota a vida, descobrindo formas de continuar. Mais do que lamentar a perda de lares e configurações familiares, procurei construir a partir dos vestígios, com a fragilidade de linhas desenhadas, costuradas, escritas; fabulando pequenos mundos que se formam em recantos inesperados.

As memórias são minhas, e suas ruínas, o espaço para sonhar. Para a verdadeira casa do passado, ou o que dela restar, desejo em paz o presságio, a profecia, quase mantra ou oração do poema de Tennyson evocado por Hermione Lee:

“Sem ser olhado, o ramo do jardim se agitará,
A tenra flor em broto tremulará,
Sem ser amada, aquela faia escurecerá,
Esta macieira se consumirá sozinha;
(...)
Até que do jardim e do mato
Uma fresca reminiscência soprará,
E com os anos a paisagem se tornará
Familiar ao filho do estranho”¹¹³

112 RIBEIRO, Luanda de Oliveira Rainho, REGINATTO, Luiza Rodrigues e FAVERO, Sandra Maria Correia Favero. Reconstruir a casa: habitações e nomadismos em poéticas da memória. Revista Apotheke, v. 8 n. 2, ago 2022, p. 130.

113 TENNYSON, 1960, p. 954, apud LEE, Hermione. Posfácio. In: WOOLF, Virginia. Ao Farol. 1. ed. 5. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, pp. 230-231.

Arqueologia, cartografia, processo de criação

Depois do chá, Kezia perambulou de volta à própria casa. (...) Lá em cima, no quarto de seus pais, ela achou uma caixinha de comprimidos, preta e brilhante por fora e vermelha por dentro, com um chumaço de algodão.
- Eu poderia guardar um ovo de passarinho aqui dentro – decidiu ela.

(Katherine Mansfield, *Prelúdio*)¹¹⁴

Em uma das passagens que compõem o texto *Rua de mão única*, Walter Benjamin comenta as práticas de coleta e colecionismo das crianças: “Cada pedra que encontra, cada flor que colhe e cada borboleta que apanha já são para ela o começo de uma coleção”...¹¹⁵

“Os seus anos de nomadismo são horas na floresta do sonho. Daí traz a presa para casa, para limpá-la, consolidá-la, libertá-la de encantamentos. As suas gavetas têm de se transformar em arsenal e jardim zoológico, em museu do crime e cripta. “Arrumar” seria destruir uma toca cheia de castanhas eriçadas que são clavas, papéis de prata que são um tesouro, blocos de madeira que são caixões, cactos que são totens e moedas de cobre que são escudos.”¹¹⁶

Recorri parcialmente às minhas lembranças da infância para construir a personagem da Menina, e a meu presente como artista, para criar a Arqueóloga. Nestes processos, selecionei fragmentos materiais e imateriais de memória, em um exercício arqueológico. Entre as definições da palavra “arqueologia” estão “1. O estudo científico do passado da humanidade, mediante os testemunhos materiais que dele subsistem. 2. O conjunto das técnicas de pesquisa e da interpretação do que resulta da arqueologia”.¹¹⁷ Desde minhas primeiras explorações do termo como metáfora para o processo de criação, não me parecia estar me referindo apenas ao “antigo”, ao passado. Os *Esboços*

possíveis para frestas impossíveis traziam narrativas permeadas por paradoxos, e o paradoxo da temporalidade da memória foi uma base para a poética em questão. A Arqueóloga transita pelo sonho, local da falta de linearidade cronológica, por isso nomeei a produção iniciada em 2019 como *Arqueologia do impossível*.

“Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível. (...) É preciso lixar a parede, pois sem um conjunto de impossibilidades não se terá essa linha de fuga, essa saída que constitui a criação, essa potência do falso que constitui a verdade. É preciso escrever líquido ou gasoso, justamente porque a percepção e a opinião ordinárias são sólidas, geométricas. (...) Nada de abandonar a terra. Mas tornar-se tanto mais terrestre quanto se inventa leis do líquido e do gasoso de que a terra depende. (...) É preciso abrir as palavras, rachar as coisas, para que se liberem vetores que são os da terra. (...)A verdade é da ordem da produção de existência.”¹¹⁸

O sonho foi a resposta para o impasse da cronologia, da associação do termo “arqueologia” ao passado. A partir de 2020, buscando precursores do uso do termo como metáfora ou analogia, deparei-me inicialmente com a psicanálise freudiana¹¹⁹, e em seguida com o pensamento de Walter Benjamin, que tornou-se a referência ideal para um processo de criação com base na arqueologia. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, Benjamin apresenta a impossibilidade de reconstruir completamente o passado a partir dos vestígios:

“para Benjamin, os destroços sempre continuam incompletos, não permitem uma reconstrução do passado como foi (a já discutida Unwiederbringlichkeit des Vergangenen), mas somente aludem a algo que foi destruído e que poderia ser o sinal de outro futuro. (...) Se os restos do passado são muito mais sinais de um futuro possível que não se realizou, cabe ao presente

118 DELEUZE, Gilles. Conversações, 1972-1990. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 167.

119 “Freud menciona várias vezes seu entusiasmo pela antiguidade, em particular nos seus relatos de viagem a Roma e encontra na atividade do arqueólogo uma metáfora importante para descrever a atividade do analista. Em seus Estudos sobre Histeria (1895) como também no pequeno texto Construção na análise (1937), portanto, em textos de épocas bastante diferentes, Freud descreve o método psicanalítico como uma “escavação” (Ausgrabung), análoga às escavações da arqueologia”(GAGNEBIN, Jeanne Marie. (2019). Resenha: Nadine Werner. Archäologie des Erinnerns. Sigmund Freud in Walter Benjamins “Berliner Kindheit” [Arqueologia do lembrar. Sigmund Freud na “Infância em Berlim” de Walter Benjamin]. Wallstein Verlag, Göttingen, 2015. Revista Limiar, São Paulo, v. 3 n. 6, 2016, p. 408.

114 MANSFIELD, Katherine. 15 contos escolhidos de Katherine Mansfield. Rio de Janeiro: Record, 2016, p. 178.
115 BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única: Infância berlinense: 1900. 1. ed. 3. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 36.
116 Ibid, p. 36.
117 FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. 4. ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009, p. 191.

recolhê-los e, em ligação com o material esparso do presente, construir uma nova história. Essa ênfase no momento presente (o ‘tempo do agora’, a Jetztzeit das “Teses”) como momento da construção marca a apropriação da metáfora arqueológica em Benjamin.”¹²⁰

Em meu processo, desejava olhar as coisas por sua materialidade (real ou metafórica) presente; pelas erosões nas estruturas, pelas mudanças de textura e cor, pois elas contam histórias tanto quanto as partes preservadas. E, a partir dos restos, criar narrativas ficcionais

Didi- Huberman refere-se a um breve texto de Benjamin intitulado *Escavar e recordar*, em que “na esteira de Freud”, Benjamin aponta que a atividade do arqueólogo pode esclarecer algo a respeito da atividade de nossa memória.

“Quem tenta se aproximar do próprio passado soterrado deve fazer como um homem que escava. Ele não deve temer voltar incessantemente a um único e mesmo estado de coisas – a dispersá-lo como dispersamos a terra, a revirá-lo como reviramos o reino da terra.”¹²¹

A partir das colocações de Benjamin, Didi-Huberman aponta que “a arte da memória não se reduz ao inventário dos objetos trazidos à luz, objetos claramente visíveis” e “a arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente.”¹²² Como já demonstrei ao longo deste estudo, os procedimentos arqueológicos ampliaram em muito minha compreensão do presente, tanto a respeito de minhas vivências pessoais quanto das produções artísticas realizadas com elas. A arqueologia foi também uma cartografia de afetos do passado e do presente, através da qual foi construída a rede de relações que integra a poética. A respeito da cartografia, Suely Rolnik afirma que ela se difere do mapa, por não ser a representação de um todo estático, mas sim um desenho “que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem.”¹²³

120 GAGNEBIN, Jeanne Marie. (2019). Resenha: Nadine Werner. Archäologie des Erinnerns. Sigmund Freud in Walter Benjamins “Berliner Kindheit” [Arqueologia do lembrar. Sigmund Freud na “Infância em Berlim” de Walter Benjamin]. Wallstein Verlag, Göttingen, 2015. Revista Limiar, São Paulo, v. 3 n. 6, 2016, p. 409.

121 DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 66

122 Ibid, p. 67.

123 ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2016, p. 23.

“Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos.”¹²⁴

No processo de criação de *A Arqueóloga na casa do sonho*, cartografei o desmanchamento de minhas construções identitárias da infância, através da transmutação de uma casa da memória. A partir de Deleuze e Guattari, Rolnik refere-se aos movimentos de “desterritorialização e territorialização” de afetos como aqueles alteram os universos psicossociais.¹²⁵ Os movimentos referem-se ao processo constante de destruição e reconstrução de nossas identidades, através de encontros, vivências e experiências. Ainda segundo Rolnik, o cartógrafo deve estar mergulhado nas intensidades de seu tempo, e “devorar” as linguagens que servirem para compor cartografias que se fazem necessárias.¹²⁶ “O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado.”¹²⁷

Enquanto o cartógrafo é um antropófago, o artista é um cartógrafo...para Cecilia Almeida Salles, o artista é um captador de detritos da experiência e de retalhos da realidade.¹²⁸ Segundo a autora, “o ato criador estabelece novas conexões entre os elementos apreendidos e a realidade em construção, desatando-os, de certa maneira, de seus contextos.”¹²⁹ Entendo que os processos de fabulação não representam, então, uma fuga da realidade, mas uma reconexão à mesma, através de elaborações e ressignificações do vivido. Os afetos cartografados e retalhos coletados passam por aquilo que Salles nomeia “ação transformadora”, em que o artista “apropria-se da realidade externa e, em gestos transformadores, constrói novas formas”¹³⁰, combinações que são singulares.

Salles assemelha a produção de arte à de ficção, ao afirmar que os temas e formas integrados

124 ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2016, p. 23.

125 Ibid, p. 31 -32.

126 Ibid, p. 23.

127 Ibid, p. 65.

128 SALLES, Cecilia Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011, p. 102.

129 Ibid, p. 100.

130 Ibid, p. 100.

à realidade artística “ganham natureza ficcional, ou seja, artística”.¹³¹ Com base nesta perspectiva, entendo todo trabalho de arte como um fragmento de natureza ficcional, uma pequena criação de mundo. Independentemente do nível de distanciamento em relação aos fatos que o originaram, o que definiria o trabalho como ficcional e artístico seria sua condição de composição.¹³² A construção da realidade ficcional ocorre através de um processo de transformação de elementos selecionados da realidade do artista, que são “recombinados, correlacionados, associados”.¹³³

Coletando detritos da experiência e retalhos da realidade, cartografando afetos do passado, do presente, e de projeções para o futuro, construo realidades ficcionais, e a mim mesma também, através de jogos com as personagens habitantes de um universo poético em constante transformação. Os detalhes descobertos em escavações da memória são pedras fundadoras para novas construções no terreno da fabulação, como no gesto de uma criança nômade, coletora, que guarda um ovo de passarinho em uma pequena caixa com um chumaço de algodão...“a faculdade da imaginação é o dom de fazer interpolações no infinitamente pequeno, de inventar para cada intensidade, enquanto algo de extensivo, uma nova e densa plenitude, em suma, de tomar cada imagem como se fosse a do leque fechado que só ao desdobrar-se respira (...)”¹³⁴

Em um ensaio sobre o papel do detalhe na narrativa literária, James Wood comenta que, conforme envelhecemos, alguns detalhes presentes em nossas memórias tornam-se menos nítidos, enquanto outros se intensificam, e dessa maneira, todos reescrevemos nossas memórias como obras de ficção.¹³⁵ O autor aponta um processo involuntário de ficcionalização da memória, mas, como já comentei a respeito do lembrete *Escolher o que lembrar e o que esquecer*, na criação artística podemos acrescentar a esse processo sua versão voluntária, através de esforços “como o da rememoração consciente e da seleção dos elementos que compõem um trabalho, ou mesmo uma vida.”¹³⁶

Maria Esther Maciel recorda o conto “Funes, o memorioso”, de Jorge Luis Borges, em que o

autor “atribui ao ato de recordar do personagem uma função taxonômica: a de inventariar todas as lembranças possíveis (e impossíveis) de todas as coisas vistas, lidas, experimentadas e imaginadas ao longo de uma vida.”¹³⁷ Borges considera esse “catálogo mental” inútil, “por saber que Funes – mesmo sendo capaz de registrar todos os sonhos e entressonhos que já teve (...) era incapaz de esquecer” sendo sua memória o atestado de sua infelicidade, “uma espécie de “museu de tudo”, onde as coisas se acumulam na mesma proporção em que anulam qualquer esforço de organização.”¹³⁸

A partir da colocação de Wood, por Funes não ser capaz de esquecer, não possuir “o necessário dom da desmemória”¹³⁹, lhe faltaria então a possibilidade de ficcionalizar suas próprias memórias, através dos jogos entre lembrança e esquecimento que geram remontagens, reconfigurações e elaborações do vivido, ou de construir, naquele espaço das lacunas privilegiado por Benjamin.

137 MACIEL, Maria Esther. O inventário do mundo: registros sobre a arte de Arthur Bispo do Rosário. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) Palavra e imagem, memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006, p. 289.

138 Ibid, pp. 289-290.

139 Ibid, p. 298.

131 SALLES, Cecilia Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011, p. 106

132 “Composição, composição, eis a única definição da arte.” (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 227.)

133 SALLES, Cecilia Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011, p. 100.

134 BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única: Infância berlinense: 1900.1. ed. 3. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 38.

135 WOOD, James. A coisa mais próxima da vida. São Paulo: SESI-SP editora, 2017, p. 45.

136 RIBEIRO, Luanda de Oliveira Rainho, REGINATTO, Luiza Rodrigues e FAVERO, Sandra Maria Correia. Reconstruir a casa: habitações e nomadismos em poéticas da memória. Revista Apotheke. Florianópolis, v. 8, n. 2, ago. 2022., p. 125.

Sandra Correia Favero, Bispo do Rosário e as coisas trazidas à vida

No texto *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos em um mundo de materiais*, o antropólogo Tim Ingold afirma que o mundo que habitamos é composto não por objetos, mas por coisas¹⁴⁰, e, a partir de Deleuze e Guattari, que “em um mundo onde há vida, a relação essencial se dá não entre matéria e forma, substância e atributos, mas entre materiais e forças.”¹⁴¹ A “coisa” não seria um objeto autocontido, mas uma teia ramificante de linhas de crescimento.¹⁴²

O autor exemplifica o que seria uma coisa através da imagem de uma árvore, considerando que sua casca habitada por muitas pequenas criaturas, musgo, líquens, e insetos, os pássaros em sua copa, o vento que balança galhos e folhas, a terra em que se fincam as raízes, são partes da árvore enquanto coisa. Ingold conclui que a árvore não é um objeto, mas “um certo agregado de fios vitais. É isso que entendo por coisa.”¹⁴³ A coisa não é uma entidade fechada ao exterior, mas “um nó cujos fios constituintes (...) deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. (...) as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas.”¹⁴⁴ Segundo o autor, as coisas são trazidas à vida através de uma imersão em fluxos de materiais.

“Como Deleuze e Guattari, temos que seguir esses fluxos, traçando os caminhos através dos quais a forma é gerada, onde quer que eles nos levem. (...) os caminhos ou trajetórias através dos quais a prática improvisativa se desenrola não são conexões, nem descrevem relações entre uma coisa e outra. Eles são linhas ao longo das quais as coisas são continuamente formadas. Portanto, quando eu falo de um emaranhado de coisas, é num sentido preciso e literal: não uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento.”¹⁴⁵

Desde que passei a olhar para os vestígios materiais do cotidiano no contexto de uma produção

140 INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Tradução de Leticia Cesarino. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v.18 n.37, jan./jun. 2012, p. 27.

141 Ibid, p. 26

142 Ibid, p. 41.

143 Ibid, p. 29.

144 Ibid, p. 29.

145 Ibid, p. 27.

artística, uma passagem de Italo Calvino me acompanha. Nela, o autor trata da aparição de um objeto específico em meio à uma narrativa.

“A partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis. O simbolismo de um objeto pode ser mais ou menos explícito, mas existe sempre. Podemos dizer que numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico.”¹⁴⁶

O “objeto mágico” de Calvino é algo trazido à vida, um nó em uma rede de linhas entrelaçadas, inserido em um fluxo dentro da narrativa em que se situa. Nos trabalhos que se inserem na pesquisa *A Arqueóloga na casa da sonho* procurei trazer os objetos como coisas, em fluxo, imersos em uma rede de sentidos que se proliferam ao longo da narrativa.

Atenta a processos artísticos que se aproximassem dessas questões, encontrei na série *Numinoso* (2017), de Sandra Correia Favero, transmutações da memória em matéria ficcional, através da inserção de objetos (mágicos) em fluxos vitais. A partir de um acervo de itens herdados de sua família, a artista cria composições simbólicas a partir de suas memórias, e aponta, como ideia geral de suas intenções:

“Uma necessidade de tornar simbolicamente representados alguns membros da minha família, avô e avó paternos, pai e mãe. Não como forma de homenagear, mas para poder expressar minhas impressões, meu imaginário perturbador quanto ao significado de cada um deles, bem como eles entre si, por meio de objetos que não foram escolhidos à toa, mas pensados como fonte de significação. Tudo de modo a lançar ao público meus questionamentos quanto às possíveis formas de relações afetivas que se dão e formam modos de ser (...). Permitti-me lançar mão desses objetos e torná-los matéria plástica tradutora de conteúdos simbólicos, consubstanciando imaginação, memória, amor, afeto e crítica comportamental. Objetivamente, a minha pesquisa artística está sempre muito relacionada com meu viver. A memória traz nuances, gera nuances, está sempre disponível a novos

146 CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 47.

contágios.”¹⁴⁷

Entre cadeiras e rendas, plumas, tecidos, gravatas, cacos de vidro, tapetes, a artista realiza justaposições, amarrações e nós, construindo no ambiente expositivo uma espécie de casa do sonho, através de uma imersão naquele espaço onde a memória é ruína e se manifesta transmutada em fabulações. As composições são singulares, e, sendo os objetos transformados em matéria ficcional pela artista, passam a gerar múltiplos sentidos, naquele processo de desatamento do contexto original apontado por Cecília Almeida Salles. Além do trabalho com objetos herdados de sua família, Sandra também produz a partir de “objetos” orgânicos advindos da vida marítima e resíduos industriais da vida humana, encontrados em suas caminhadas pela praia da Daniela, em Florianópolis. Nas palavras da artista:

“Os objetos surgem na areia como que destinados a um olhar atento, como ímãs que atraem; sigo selecionando conchas, caramujos, estrelas do mar, cracas que se desprenderam de outros lugares e vieram parar nas bordas do mangue da Estação Ecológica de Carijós. (...) Os objetos deixados pelos frequentadores da praia, restos de obras da construção civil, lixo largado nas margens trazido pelas chuvas, óculos escuros, óculos de natação, latinhas roídas pelo tempo nas águas salgadas, botas, solas de sandálias, que despertam interesse em mim, são recolhidos, lavados e selecionados, passando a integrar uma coleção com importância fundamental para o meu processo artístico, formando um arquivo/coleção de objetos para fins poéticos.(...) Toda peça escolhida carrega consigo suas próprias memórias, além de preservar lembranças. Cada objeto tem características bem próprias da matéria de que se constituem, mais as reações provocadas pelo tempo de convívio com o mar, com a areia da praia e os seus microscópicos habitantes. Essas características próprias, marcas, ranhuras, relevos, enfim, infindáveis possibilidades de trabalho a se usufruir durante a prática em ateliê foram tomando formas e passaram a ser o centro de interesse do processo.”¹⁴⁸

147 Citação retirada de texto da artista apresentado na exposição Numinoso (Galeria Municipal de Arte Pedro Paulo Vecchietti, Florianópolis, 2017).

148 FAVERO, Sandra Maria Correio. Estuário. 2015. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, pp. 4-5.

A partir de seu acervo de coletas, a artista realiza experimentações no campo da gravura, fazendo impressões em tonalidades e texturas que remetem às paisagens visitadas, às ações da natureza sobre os objetos encontrados, e vice-versa. “Produzir relevos, experimentar texturas, recortes, formas e linhas sobre o papel aproximam-se das impressões percebidas na experiência vivida, nas formas orgânicas da natureza, dos objetos ali encontrados e suas marcas registradas no solo.”¹⁴⁹

As aproximações de *Numinoso* a meus trabalhos em costura, livro de artista e caixas, residem nas fabulações da memória familiar e na montagem a partir dos próprios vestígios materiais, enquanto os procedimentos que partem dos objetos para o meio gráfico vão ao encontro de meu processo para a série Fragmentos de vida, que parte de um acervo pessoal de objetos fragmentados para trabalhos em desenho.

As produções de Arthur Bispo do Rosário também foram referências para os trabalhos com objetos, em especial os processos envolvendo costuras e as referências à linguagem taxonômica. É difícil desvincular os processos de produção de Bispo de sua história de vida como sujeito extremamente marginalizado, tendo vivido em um contexto muito diverso àquele em que me situo. Bispo, homem negro, pobre e diagnosticado como esquizofrênico, viveu por cerca de 50 anos em um hospital psiquiátrico no Rio de Janeiro, e acreditava ser o escolhido por Deus para reconstruir o mundo após o Juízo Final. Segundo Maria Esther Maciel, seu interesse especial pelas coisas fabricadas e objetos do cotidiano se deveria ao fato de considerá-los como “o testemunho mais concreto da existência humana, sua memória mais perene.”¹⁵⁰ As peças nas quais o artista exerceu suas taxonomias são o que chamou de “registros de minha passagem sobre a terra”.¹⁵¹

“Buscava sua matéria-prima no cotidiano mais imediato, nos redutos marginalizados da pobreza, no agora de sua própria experiência: sapatos, canecas, pentes, garrafas, latas, ferramentas, talheres, embalagens de produtos descartáveis, papelão, cobertores puídos, madeira arrancada das caixas de feira e dos cabos de vassouras, linha desfiada dos uniformes

149 FAVERO, Sandra Maria Correio. Estuário. 2015. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 6

150 MACIEL, Maria Esther. O inventário do mundo: registros sobre a arte de Arthur Bispo do Rosário. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) Palavra e imagem, memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006, p. 295.

151 Ibid, p. 293.

dos internos, botões, estatuetas de santos, brinquedos, enfim, enfim, tudo o que a sociedade jogou fora, tudo o que perdeu, esqueceu ou desprezou. Compôs, a partir desse entulho, uma espécie de memorial de sua passagem pelo mundo, uma narrativa ordenada segundo as leis mais rigorosas da taxonomia, e, ao mesmo tempo, atravessada pela espontaneidade de uma imaginação delirante.”¹⁵²

Segundo Maciel, embora Bispo não extraia, à maneira de outros autores enciclopédicos como Borges e Calvino, sua matéria prima da cultura canônica ocidental, mas sim da precariedade de sua existência cotidiana como sujeito marginalizado, o artista teve em comum com tais autores a construção de um anti-sistema de classificação:

“Eles sabem – consciente ou inconscientemente – que a desordem não deixa de habitar qualquer de nossas tentativas de apreensão totalizadora do mundo, visto que o paradigma da construção e reconstrução dos mundos míticos, místicos, estéticos e até mesmo científicos, como aponta Félix Guattari (1992, p. 99), é sempre o da narratividade delirante.”¹⁵³

Maciel aponta que Bispo do Rosário “parece nos mostrar o tempo todo que os objetos da vida prosaica, ainda que permaneçam o que são quanto às suas aparências, podem ser re-situados de repente em uma outra relação na esfera da sensibilidade de quem os captura(...)”¹⁵⁴ Acredito que essa afirmação seja adequada também aos trabalhos de Sandra Correia Favero aqui comentados. Os processos de ambos os artistas apresentam narratividades delirantes, fabulações criadoras e o ato de inserir objetos em fluxos, redes de relações, trazendo coisas de volta à vida.

Primeiras coletas, cascas e fragmentos

Alguns anos atrás, um de meus gatos derrubou acidentalmente uma casinha de porcelana de uma estante. O item era de grande valor afetivo, um presente que recebi de meu avô quando era pequena. Diante da impossibilidade de restauração da peça tridimensional, guardei seus cacos em uma caixinha, pensando “ela ainda está aí, só está diferente”. Quando comecei a pensar sobre a casa e suas frestas, abri a caixa e coloquei a casinha em ruínas sobre minha mesa de trabalho. Ela foi a primeira imagem persistente na pesquisa, e me levou a um interesse por materiais diversos, para além do desenho em papel.

Na segunda metade de 2020, fui presenteada pela artista Odete Calderan com uma ampulheta após uma proposição de exercício feita por nossa orientadora de pós-graduação, Sandra Correia Favero. A partir desse objeto, meu pensamento direcionou-se aos vestígios materiais fragmentários da passagem do tempo. “Nas ampulhetas vemos a representação material dessa passagem: é como se pudéssemos observar grãos do tempo escorrendo.”¹⁵⁵ Percebi que o que buscava não estava nos objetos completos, mas no que resta perdido, danificado, incompleto, os fragmentos do cotidiano que alternadamente se acumulam e se dissipam. “O botão que cai da roupa, o caco de uma louça quebrada, a flor colhida que seca, o grão de feijão no chão da cozinha, uma peça de jogo, brincos perdidos...”¹⁵⁶ o que Didi-Huberman, chama de “cascas”, o que cai das coisas, “que delas se separa para vir rastejando até nós, até a nossa vista, como retalhos de uma casca de árvore. Por menos que aceitemos nos abaixar para recolher alguns pedaços.”¹⁵⁷

Fiz o exercício de compor uma caixa com sessenta fragmentos. Escolhi como suporte uma caixa de vidro, em formato hexagonal, como os seis segmentos de um relógio. Pensei que ela poderia ser o microcosmos de uma casa - a partir das diversas combinações dos elementos aglomerados poderiam ser criadas muitas narrativas, como se os “minutos” depositados ali fossem peças de um jogo, que, recombinações, geram diferentes partidas. O que deposito ali pode fazer parte de muitas casas e histórias de vida, não necessariamente apenas aquelas em que vivi; não é um relicário de

152 MACIEL, Maria Esther. O inventário do mundo: registros sobre a arte de Arthur Bispo do Rosário. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) Palavra e imagem, memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006, p. 294.

153 Ibid, p. 300.

154 Ibid, p. 298.

155 RIBEIRO, Luanda de Oliveira Rainho, REGINATTO, Luiza Rodrigues e FAVERO, Sandra Maria Correia. Reconstruir a casa: habitações e nomadismos em poéticas da memória. Revista Apotheke. Florianópolis, v. 8, n. 2, ago. 2022, p. 123.

156 Ibid, p. 123

157 DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 70.

minhas lembranças pessoais, até porque a maioria dos fragmentos depositados são muito corriqueiros. Podem ser pedaços de muitas vidas, de muitas pessoas e casas. Outras caixas similares poderiam ser montadas reunindo elementos semelhantes, como em um jogo para produzir uma casa e suas narrativas...a *Caixa Relógio* é uma pequena cosmologia.

“A casca é irregular, descontínua, acidentada. Aqui ela se agarra à árvore, ali se desfaz e cai em nossas mãos. Ela é a impureza que advém das coisas em si.”¹⁵⁸ Os cacos da casinha agora faziam mais sentido do que nunca, e foram então organizados em cima da sobrecapa transparente de um livro antigo, amarelada pelo tempo. Chamei a composição de *Livro da Casa: escavação da memória*, e ela foi posteriormente inserida em uma caixa branca com tampa de vidro. No final de 2021, cerca de um ano após a composição da Caixa, teve início a produção mais intensa de costuras com vestígios materiais, alavancada em 2022 pelos itens encontrados na “expedição” pela casa de minha mãe.

A respeito de processos arqueológicos ficcionais, gostaria de comentar o conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, de Jorge Luis Borges, onde são descritas algumas peculiaridades do planeta *Tlön*, conhecido pelo narrador (Borges, o outro...) através da descoberta do décimo primeiro tomo de uma misteriosa enciclopédia. Borges e outros intelectuais seus contemporâneos conjecturam que *Tlön* seja uma invenção de “uma sociedade secreta de astrônomos, biólogos, engenheiros, metafísicos, poetas, químicos, algebristas moralistas, pintores, geômetras...dirigidos por um obscuro homem de gênio.”¹⁵⁹, que descreveu o reino em detalhes. Em *Tlön*, o idealismo teria passado a influenciar a realidade, incorrendo na duplicação de objetos perdidos: caso duas pessoas procurassem um certo objeto, e uma o encontrasse, mas não o revelasse, a segunda poderia encontrar outro objeto, análogo ao primeiro e agora tão real quanto aquele. Os “objetos secundários” de *Tlön* chamam-se *hrönir* (no plural, e *hrön* no singular...), e nascidos inicialmente da distração e do esquecimento, passaram posteriormente a ser metodicamente produzidos:

“As primeiras tentativas foram estéreis. O *modus operandi*, entretanto, é digno de memória. O diretor de um dos presídios do Estado comunicou aos presos que no antigo leito de um rio havia certos sepulcros e prometeu a liberdade a quem trouxesse um achado importante. Durante os meses que precederam a escavação mostraram a eles lâminas fotográficas do que iam

158 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017, pp. 70-71.

159 BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 19

encontrar.”¹⁶⁰

Após o fracasso de escassos resultados nos três primeiros experimentos, no quarto “os discípulos exumaram – ou produziram – uma máscara de ouro, uma espada arcaica, duas ou três ânforas de barro e o esverdeado e mutilado torso de um rei com uma inscrição no peito que ainda não pôde ser decifrada.”¹⁶¹ Dessa maneira, a metódica elaboração de *hrönir* “prestou serviços prodigiosos aos arqueólogos. Permitiu indagar e até modificar o passado, que agora não é menos plástico e menos dócil que o futuro.”¹⁶²

Na última parte do conto, inserida como um pós-escrito aos eventos narrados, são descritas algumas das primeiras intrusões do mundo fantástico no mundo real, através da descoberta de objetos característicos de *Tlön*. Após ser encontrada uma versão completa da enciclopédia, com seus quarenta volumes, a ordem forjada daquele planeta seduz a humanidade e passa a tomar o lugar das disciplinas e da história como a conhecemos: “nas memórias um passado fictício já ocupa o lugar de outro, do qual nada sabemos com certeza – nem mesmo que é falso (...) uma dispersa dinastia de solitários mudou a face do mundo.”¹⁶³

Como em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, a narrativa da Arqueóloga forja fragmentos de um passado ficcional que redireciona fluxos para a realidade. A falsificação ocorre através de composições com fragmentos do mundo real - vestígios da memória são as impressões a partir das quais procuro engendrar realidades ficcionais, como os detentos do conto buscam tesouros a partir de fotografias... será coincidência que, no conto de Borges, a força propulsora da criação de ficções seja a promessa de liberdade?

160 BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 27.

161 Ibid, p. 27.

162 Ibid, p. 27.

163 Ibid, p. 33.

Uma imersão em materiais

“Como é difícil escapar dos lugares! Por mais cuidadosa que se possa ser, eles prendem você – você deixa pequenos pedaços de si mesma ondulando sobre as cercas – pequenos farrapos e fiapos de sua própria vida.”

(Katherine Mansfield)¹⁶⁴

Considero importante comentar alguns trabalhos a partir de seus materiais e das maneiras como chegaram a mim, pois sua poética passou a ser também uma poética dos materiais, das relações que estabeleci com eles, imersa no conjunto das coisas e objetos do mundo que habitamos, e a interseção entre este mundo e o da ficção.

As costuras sobre algodão cru configuram narrativas ficcionais nas quais objetos colecionados são recombinaados. Elas foram inseridas em molduras, caixas e um álbum de fotografias coletados na casa de minha mãe, visando traçar também uma relação poética dos fragmentos com os próprios suportes em que se apresentam, sendo estes pequenos espaços também receptáculos de memórias e ficções característicos do espaço maior que se habita, a casa com suas paredes, mesas, prateleiras e gavetas, sejam estes lugares de exposição ou de arquivamento das memórias. O algodão cru de pintura foi o primeiro suporte possível para sustentar os objetos através da costura. Possuía uma grande quantidade desse material em casa, e também fui em certa medida influenciada por Virginia Woolf, naquela já citada crença de que há sempre um desenho por trás do algodão cru da vida. Pareceu fazer sentido pensar as costuras como pequenas cenas em telas de pintura. A série *Reconstruir a casa com agulha e linha* traz legendas datilografadas em tecido que aludem às linguagens da arquivologia e da taxonomia, mas contam com títulos ficcionais e narrativos, situando-se entre passagens da memória e pequenas fabulações: uma tentativa de organização daquilo que não se deixa conter ou catalogar, que vaza porque já é ficção. Inseri as peças em “molduras-caixa” de madeira feitas em casa, rústicas, imperfeitas, como se a própria Arqueóloga as tivesse produzido a partir de fragmentos da casa que habita. Gosto do termo “moldura-caixa”, porque parece ser o local onde se coloca algo parcialmente exposto e parcialmente escondido, como um arquivo trazido à luz para ser posteriormente guardado por um tempo indefinido, algo que, de certo modo, acredito estar fazendo com algumas de minhas

164 MANSFIELD, Katherine. Algumas cartas e trechos do diário. Ilha de Santa Catarina: Editora Noa Noa, 1988, pp. 28-29)

memórias.

Passei a trabalhar com os objetos para tirar de gavetas e caixas os fragmentos que acumulo em pequenas coleções. Tirá-los da condição de vestígios e trazê-los de volta à vida, como vida ficcional que dispersa suas partículas de sonho na realidade. Busco dessacralizar as relíquias para não ficar presa ao passado, e construir a partir do que restou dele, ressignificá-las como vetores para novas histórias ligadas a tantas outras que vieram antes. Para mim, trazer as coisas de volta à vida é fazer essa arqueologia criadora, inevitavelmente reconstruindo a mim mesma no processo também. Para Emanuele Coccia “Criar uma forma significa atravessá-la com todo seu ser, como se atravessam idades ou etapas da própria existência (...) engendrar significa sempre se transformar”¹⁶⁵

Misturo tecidos, papéis, plantas secas, cabelos; cacos de porcelana, conchas, pérolas de plástico, lascas de lombadas de livros e pequenos objetos diversos: pedacinhos de casas e de vidas, recombinaados em um presente composto por vestígios. Materiais que existem independentemente da vida humana e outros manufaturados por ela. O cabelo, que brota de mim, é matéria orgânica, linha maleável e inesgotável. Não é senciente, está entre a vida e a morte - é o que mais se aproxima da teia de uma aranha, como um signo da ligação entre eu e o que está fora de mim. Ingold recorda que os fios de uma teia de aranha são tecidos a partir de materiais expelidos pelo próprio corpo do inseto, e dispostos segundo seus movimentos. São extensões da própria aranha, “linhas ao logo das quais a aranha vive, e conduzem sua percepção e ação no mundo.”¹⁶⁶ Utilizo meus cabelos como mais um material junto aos outros, reafirmando a mistura na qual já estou imersa. Coccia chama de “sopro” algo que vem ao encontro do emaranhado de fios vitais, que, para Ingold, compõe coisas a partir de materiais e forças.

“Se as coisas formam um mundo, é porque elas se misturam sem perder sua identidade (...) Misturar-se sem se fundir significa partilhar o mesmo sopro. É preciso prestar atenção à unidade de um corpo vivo: os órgãos não estão simplesmente justapostos, nem materialmente liquefeitos uns nos outros.

165 COCCIA, Emanuele. A vida das plantas: uma metafísica da mistura. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018, pp. 18-19.

166 INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Tradução de Leticia Cesarino. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v.18 n.37, jan./jun. 2012, p. 40.

Se constituem um corpo é porque partilham o mesmo sopro”¹⁶⁷

Em meio a vestígios coletados da vida, agora reunidos no espaço que chamo de casa, construo novas configurações, provas da vida que persiste. Tento infundir o sopro de vida a essas partes do mundo, dos outros, de mim, através de enlaces, composições, costuras que coloquem as partes em fluxo, criando lampejos de um mundo em construção e novas relações entre espaços e tempos. As conexões forjadas – por amarração ou costura – são recorrentes em meus trabalhos, sejam eles em desenho, texto ou costura, remetendo a uma construção intencional de ficção. A primeira aparição do buquê emoldurado pela narrativa *Três voltas pelo jardim à noite* foi um vídeo em que registro o simples ato de unir três flores secas por uma mecha de cabelo.¹⁶⁸ Um pequeno ritual, construção de um sentido para o presente na qual se evoca algo do passado: as flores secas incorporam a morte no processo, mas o gesto traz as coisas de volta à vida através da fabulação. A partir desse trabalho, comecei a pensar a natureza ritualística do ato de produzir ficções, ou arte. Para Coccia, “A cosmologia é sempre uma cosmética, e só pode se constituir através de uma pluralidade de formas.”¹⁶⁹ A criação de mundos, então, acontece através do artifício. Não posso externalizar uma essência, mas elaborações mais ou menos organizadas por uma ordem lúdica daquilo que permeia meu imaginário. Externalizo artifícios como a planta faz com suas flores, para que a criação de mundos continue. Para Rolnik, é somente no artifício que as intensidades ganham e perdem sentido:

“produzindo-se mundos e desmanchando-se outros, tudo ao mesmo tempo. Movimentos de territorialização: intensidades se definindo através de certas matérias de expressão; nascimento de mundos. Movimentos de desterritorialização: territórios perdendo a força de encantamento; mundos que se acabam;”¹⁷⁰

Junto às primeiras costuras, comecei a produzir os fragmentos que fariam parte do segundo livro de artista, *Memórias falsas brilham também*. O livro apresenta composições feitas com pérolas de plástico, conchas, fragmentos de gaze e tecido azul, e cacos da casinha de porcelana sobre algodão cru. O suporte das costuras é um álbum de fotografias esvaziado, repleto das marcas dos espaços onde antes estiveram as fotos. A coleção de “pérolas” - que na verdade são miçangas - foi encontrada na caixa de costura herdada de minha avó, cujos materiais foram amplamente utilizados no conjunto dos trabalhos. Agulhas, linhas de costura em branco, vermelho e azul, as rendas em marrom e azul-claro que contornam a Ampulheta, os diversos botões que aparecem nos trabalhos, tudo veio daquela caixa que me enchia os olhos na infância. Agora, a estampa floral cor-de-rosa do tecido que a reveste está envelhecida, desbotada e marcada por uma queimadura de cigarro (que minha avó havia escondido com um adesivo...) mas a caixa me parece tão mágica quanto no passado, com seus infinitos instrumentos, carretéis de múltiplas cores e a memória da presença de sua dona anterior... de quem veio também – “herdada em vida” - a máquina de escrever com que datilografei os títulos de trabalhos, em tecido e papel.

167 COCCIA, Emanuele. A vida das plantas: uma metafísica da mistura. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018, pp. 54-55.

168 Vídeo *Buquê*, apresentado no *Festival Internacional de Vídeo um Minuto de Si*. (Setembro a outubro de 2020, site do Espaço Cultural Armazém/Coletivo Elza).

169 COCCIA, Emanuele. A vida das plantas: uma metafísica da mistura. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018, pp. 99-100.

170 ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2016, pp. 36-37.

Um pequeno coração azul

A partir de um conjunto de pequenas molduras antigas concebi a série *Ser criança para sempre*. O tamanho reduzido das peças e seu rebuscamento me levou a pensar sobre um quarto de criança burguesa, como aquele que tive em minha infância. Em paralelo ao texto *O jardim à noite*, que já havia escrito, quis dar continuidade a uma leitura sombria da infância. Para Deleuze e Guattari, “não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente.”¹⁷¹ Meu trabalho se alimenta em parte de um devir criança que é criador, construtivo, lúdico. “Ser” criança para sempre, por outro lado, refere-se ao aprisionamento de uma impossibilidade do crescimento.

Reli alguns trechos do romance *Peter Pan* durante a composição das pequenas costuras. Enquanto Funes recorda demais, Peter Pan se esquece demais. Não guarda memória e também não cresce. E será que não cresce por não acumular memória? Por sempre se esquecer, o menino sempre se magoa mais um vez...

“Ele ficou sem ação, olhando fixo, horrorizado. Toda criança reage dessa forma na primeira vez em que recebe um tratamento injusto. Tudo o que ela se acha no direito de encontrar quando se aproxima de alguém é justiça. Poderá amar de novo uma pessoa que foi injusta com ela, porém nunca mais será a mesma criança. Ninguém se recupera da primeira injustiça. Ninguém, exceto Peter. Ele muitas vezes a encontrou, mas sempre a esqueceu. Acho que isso era o que verdadeiramente o diferenciava do resto do mundo.”¹⁷²

Recordo um trecho de Paul Valéry citado por Italo Calvino: “É preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma.”¹⁷³ Peter voa como uma pluma ao vento, desgarrado de um passado que nunca é elaborado, e o preço de sua aparente liberdade é a eterna dependência de continuar buscando uma figura materna, a qual encontra em Wendy, e posteriormente, na filha da garota. Se ser criança para sempre é uma maldição, talvez seja o amor dado em troca de esquecimento que ajuda a manter o

171 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 198.

172 BARRIE, J. M. Peter Pan e Wendy. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1999, p. 113

173 CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 28.

feitiço...

Na série *Ser criança para sempre* procurei tratar de uma estagnação no tempo, de quando há a tentativa forçada de conter um crescimento. Talvez por capricho infantil, quis que todas as peças trouxessem algo em azul - minha cor favorita, e também o tom dominante na capa de minha edição de Peter Pan; encontrei para esse detalhe a desculpa mais ampla do azul ser frequentemente associado à melancolia, aquela falta que não se sabe do que. A série traz uma melancolia do acolhimento, do sonho de permanência em uma inocência e o estreitamento das possibilidades de futuro. Mais uma vez, encontrei um pedaço de mim em Emily Dickinson:

O coração tem bordas estreitas
E, feito o mar, se mensura
Por um poderoso baixo contínuo
E monotonia azul
(...)¹⁷⁴

Um não deixar ver que se torna um medo de enxergar, o medo de ir embora e não conseguir voltar, e o medo de ficar e não conseguir sair são algumas das sensações que permeiam os pequenos quadros, com suas fantasmagorias: o ninho de cabelos, o botão de ursinho com olhos costurados, a figura formada por plantas secas, o coração azul dividido entre o casulo da traça e a teia da aranha, e a mariposa eternizada com sua auréola... eles poderiam estar em um quarto de criança, como selos de um feitiço do tempo. Mas há um quadro entre todos que pretende quebrar a maldição, ao reconhecê-la e colocá-la em palavras.

174 DICKINSON, Emily. Poemas escolhidos. Porto Alegre: L&PM, 2011, p. 69.

Últimas escavações

Aos primeiros livros de artista seguiram-se outros dois, intitulados *Perto do mar havia uma casa* e *Livro da Terra: enterro dos personagens*. O primeiro é uma composição de retalhos de algodão com conchas, pérolas falsas, cacos de porcelana e botões costurados, além de carimbos em aquarela azul, inseridos em uma caixa de charutos que foi de meu avô, à qual foram anexadas folhas de rosto de um livro antigo. A caixa já contava com um revestimento de veludo azul em um de seus lados internos, o que me atraiu àquele objeto como suporte para os retalhos. Pensava em sugerir um romance visual, sem a linearidade das passagens escritas página a página, mas com uma saturação de tempos diversos apreendidos de uma só vez, diante das imagens do livro aberto.

O *Livro da Terra* encontrou seu suporte em uma gaveta, espaço próprio ao arquivamento daquilo que, embora não desejemos retirar de uma casa, também não queremos ver o tempo todo. Assim como no *Livro da Casa*, utilizei a sobrecapa amarelada de um volume antigo, e nele anexeí joias e pequenos objetos, assim como uma das pequenas casas de porcelana da coleção de minha avó, ali parcialmente soterrada. A ideia de que o trabalho se inseriria na narrativa como um “enterro dos personagens” foi posterior à sua produção, embora o texto que o acompanha já estivesse esboçado alguns meses antes. O *Livro da Terra* e a *Ampulheta*, assim como seus textos paralelos, compõem um momento crucial da fase final da narrativa, no qual os fantasmas são, enfim, libertados, e se reconfiguram em outras formas de vida no espaço da expedição, permeando-o com as forças das quais poderá nascer vida nova. A costura nomeada *Ampulheta* remete à imagem de uma árvore genealógica ilustrada com copa e raízes, e retoma a questão das formas materiais da passagem do tempo aparecendo como fragmentos do cotidiano. Se em uma ampulheta os grãos na metade de baixo estão no passado, os de cima, no futuro, e os no espaço estreito do meio são o presente efêmero, então todos os seus tempos são feitos dos mesmos materiais em novos arranjos. É uma “genealogia impossível” que vai do presente ao passado, e ao futuro, passado, presente. O texto que se relaciona à imagem traz a ideia do universo como uma ampulheta em que tudo se reconfigura a cada nova volta, e apresenta uma desmaterialização dos personagens na natureza que circula e atravessa o espaço da casa, após seu enterro.

Percebo a *Ampulheta* como uma espécie de síntese da poética de meu trabalho. Há o tempo, os objetos, a natureza, a memória familiar, a terra, o mar, o ar, as pecinhas da casa de porcelana...

me agrada o fato de que ela pode gerar múltiplos sentidos, por trazer temas amplos, mas ao mesmo tempo ser repleta de detalhes. Foi a última peça que produzi no período da pesquisa, como se, após todas as vivências dessa fase, pudesse, enfim, fazer algo como um estandarte ou brasão da Arqueóloga dos sonhos, abraçando a impermanência e a transformação.

Uma borboleta sobre as ruínas

“Não lembro se em minha última palestra (...) lhes falei do filósofo chinês Chuan Tzu. Ele sonhou que era uma borboleta e, ao acordar, não sabia se era um homem que sonhara ser uma borboleta ou uma borboleta que agora sonhava ser um homem. Essa metáfora, a meu ver, é a mais sutil de todas. Primeiro porque começa com um sonho, e, mais tarde, quando ele acorda, a sua vida ainda guarda algo dos sonhos.”¹⁷⁵

(Jorge Luis Borges, *A metáfora*)

Na narrativa *A Arqueóloga na casa do sonho* há um trecho a respeito do personagem do Avô, que restaura objetos quebrados dentro de um guardanapo de pano. Essa passagem é baseada em um truque de magia realizado por meu próprio avô em minha infância: ele colocava um palito de dentes sobre um guardanapo, dobrava o tecido e me oferecia fechado para que quebrasse o palito com minhas mãos. Após um gesto mágico, ele abria novamente o guardanapo, e lá estava o palito inteiro. Um dia, após muita insistência de minha parte, ele finalmente revelou que o segredo era a existência de um segundo palito, inserido no pequeno vão formado pela costura na borda do tecido. Quando me oferecia o guardanapo, situava a dobra de maneira que eu quebrasse o palito secreto, e não o que havia visto. Mesmo após descobrir o procedimento desse truque, ele não perdeu sua magia. Até hoje, me encanta a maneira como meu avô podia trazer à realidade algo dos sonhos através de um ínfimo palito de dentes. Essa memória talvez tenha sido essencial à construção de meus processos como artista: há um truque, uma dobra, um segredo inserido em uma trama, e algo mínimo a partir de que se constrói uma ficção.

Pode ser um pouco estranho iniciar este último segmento narrando algo que parece tão mundano, pois gostaria de terminar este longo texto composto por fragmentos retornando a seu ponto de partida: o sonho, mais uma vez com Borges: “Quando escrevo, tento ser fiel ao sonho e não às circunstâncias.”¹⁷⁶ A escolha da passagem em questão se deu por minha crença de que, no momento do truque, meu avô era fiel ao sonho, e não às circunstâncias, e foram essa e outras experiências que ajudaram a me construir como narradora. Essa é a memória de um momento em que se abria uma

fresta poética no cotidiano, em decorrência de uma fabulação criada por alguém através de simples fragmentos da realidade.

Lembranças como a do truque de magia me levaram em direção a uma poética arqueológica, em que, partindo dessas pequenas coisas que fizeram e fazem parte da singularidade de minha vida, tentei construir uma história mais ampla – em parte, para criar fabulações capazes de tocar sujeitos diversos, mas também, admito, por meu próprio desejo de abrir frestas na casa de minha memória. Quis contar uma história das histórias de avós que acumulam caixas em armários, e de gavetas repletas de coisas lascadas, quebradas e perdidas. De matrioskas desencaixadas e abraços sufocantes. De tristeza e alegria pelo fim da infância. De vidas e mortes que se costuram e descosturam entre as tramas do tempo. De crianças colecionadoras, jardins abandonados, casas deixadas para trás. Histórias de coisas que renascem em novas formas, linhas, palavras, que se estendem a outras casas repletas de tudo que outros deixaram e deixarão.

Retorno da expedição desejando que a vida guarde algo daquele sonho, do lugar onde fiz uma nova casa, onde memória e projeção flutuam, fora da linearidade do tempo. Onde é possível construir com a terra que se escava, abrir frestas na casa sem que ela desmorone, escolher o que lembrar e o que esquecer e fugir por uma trança falsa. Onde objetos são restaurados por encantamentos, sangue e carne são eternamente frescos, cabelos são diluídos em tintas mágicas e formam tramas com cacos e tecidos. Onde fantasmas renascem em flores, orvalho e brisa de jardins que invadem ruínas próximas ao mar.

E sobre as ruínas, voa uma borboleta sonhada por uma menina, uma arqueóloga e uma artista, que sonham umas às outras, em um mesmo sonho sem fim.

¹⁷⁵ BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 35.

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 110.

Referências

Livros e capítulos

BALZAC, Honoré de. Eugénie Grandet. Tradução de Moacyr Werneck de Castro. São Paulo: Publifolha, 1998.

BARRIE, J. M. Peter Pan e Wendy. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1999.

BARTHES, Roland. Vidas Paralelas. In: BARTHES, Roland. Inéditos, vol. 2: crítica. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Coleção Roland Barthes.

BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única: Infância berlinense: 1900. Edição e tradução de João Barrento. 1. ed. 3. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BORGES, Jorge Luis. Antologia pessoal. Tradução de Davi Arrigucci Jr., Heloisa Jahn e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. Esse ofício do verso. Tradução de José Marcos Macedo. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BORGES, Jorge Luis. Ficções. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. Nova Antologia Pessoal. Tradução de Davi Arrigucci Jr., Heloisa Jahn e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BOURGEOIS, Louise. Destruction of the father, reconstruction of the father: writings and interviews, 1923 – 1997. Londres: MIT Press, 1998.

CALVINO, Italo. Mundo escrito, mundo não escrito. In: _____. Mundo escrito, mundo não escrito – Artigos, conferências e entrevistas. Tradução de Maurício Santana Dias. Companhia das Letras, 2015.

CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARROLL, Lewis. Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá. Tradução de Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

COCCIA, Emanuele. A vida das plantas: uma metafísica da mistura. Tradução de Fernando Scheibe.

Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

DELEUZE, Gilles. Conversações, 1972-1990. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. As potências do falso. In: DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. Tradução de Heloísa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2)

DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DICKINSON, Emily. Poemas escolhidos. Tradução de Ivo Bender. Porto Alegre: L&PM, 2011.

DICKINSON, Emily. Poesia completa. Volume I: Os fascículos. Tradução, notas e posfácio de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. Devires Autobiográficos: a atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. 4. ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.

FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização de Manoel Barros da Motta; tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. Tradução de Jorge Coli. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

LISPECTOR, Clarice. Um sopro de vida. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LEE, Hermione. Posfácio. In: WOOLF, Virginia. Ao Farol. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. 1. ed. 5. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

MACIEL, Maria Esther. O inventário do mundo: registros sobre a arte de Arthur Bispo do Rosário. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) Palavra e imagem, memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006.

MANGUEL, Alberto. No bosque do espelho: ensaios sobre as palavras e o mundo. Tradução de Pedro

Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MANSFIELD, Katherine. 15 contos escolhidos de Katherine Mansfield. Tradução de Mônica Maia. Rio de Janeiro: Record, 2016.

MANSFIELD, Katherine. Algumas cartas e trechos do diário. Tradução de Rosaura Eichenberg. Ilha de Santa Catarina: Editora Noa Noa, 1988.

MÁRQUEZ, Gabriel García. Viver para contar. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MARTINS, Marta. Narrativas ficcionais de Tunga. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

MILLER, Cristanne. “Ouro lento”: a obra de Emily Dickinson para a imortalidade. In: DICKINSON, Emily. Poesia completa. Volume I: Os fascículos. Tradução, notas e posfácio de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

MÜLLER, Adalberto. Traduzir e editar Emily Dickinson: costura e sutura. In: DICKINSON, Emily. Poesia completa. Volume I: Os fascículos. Tradução, notas e posfácio de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

PIMENTEL, Mariana Rodrigues. Fabulação: a memória do futuro. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2010.

RAYCK, Diego. Desenho como bruxaria. In: DIAS, Aline (Org.) Cadernos de desenho. Florianópolis: Corpo Editorial, 2011.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2016.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SHULKIND, Jeanne. Introdução. In: WOOLF, Virginia. Momentos de vida. Organização, introdução e notas de Jeanne Schulkind; tradução de Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

WOOD, James. A coisa mais próxima da vida. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: SESI-SP editora, 2017.

WOOLF, Virginia. Ao Farol. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. 1. ed. 5. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

WOOLF, Virginia. Momentos de vida. Organização, introdução e notas de Jeanne Schulkind; tradução de Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Teses

FAVERO, Sandra Maria Correia. Estuário. 2015. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SOUSA, Márcia Regina Pereira de. Reter o breve: de casas que brotam, desenhos que proliferam e coletas que tocam o tempo. 2016. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

Artigos em periódicos e páginas da internet

DAGEN, Phillipe. Les ultimes règlements de comptes de Louise Bourgeois avec son père. Le Monde, 2010. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2010/11/24/lesultimes-reglements-de-comptes-de-louisebourgeois-avec-son-pere_1444374_3246.html. Acesso em: 4 nov. 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. (2019). Resenha: Nadine Werner. Archäologie des Erinnerns. Sigmund Freud in Walter Benjamins “Berliner Kindheit” [Arqueologia do lembrar. Sigmund Freud na “Infância em Berlim” de Walter Benjamin]. Wallstein Verlag, Göttingen, 2015. Revista Limiar, São Paulo, v. 3 n. 6, p. 404–410, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9236/6766>. Acesso em: 10. out. 2022.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Tradução de Leticia Cesarino. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v.18 n.37, p. 25–44, jan./jun. 2012. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4886677/mod_resource/content/1/Ingold_Trazen-do-as-coisas-para-a-vida.pdf. Acesso em: 5 mai 2021.

RIBEIRO, Luanda de Oliveira Rainho, REGINATTO, Luíza Rodrigues e FAVERO, Sandra Maria Correia. Reconstruir a casa: habitações e nomadismos em poéticas da memória. Revista Apotheke. Florianópolis, v. 8, n. 2. p. 114–131, ago. 2022. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/22385/14811>. Acesso em: 10 out. 2022.

Notas de fim

1 O texto “(Sobre o calendário, antes que me esqueça)” foi publicado originalmente em: MACALINI, Edson; NÓBREGA, Katherine; MARTINS, Marta (org.). Solilóquios. Ilha de Santa Catarina, 2020.
Nesta dissertação foi apresentada uma segunda versão do calendário manuscrito, cujo texto contém pequenas alterações em relação ao da primeira publicação.