

Habitar é deixar rastros

Clara Machado*

* Artista visual; Mestranda em Artes Visuais pelo PPGA, Instituto de Arte/UERJ.

RESUMO: O presente texto resulta de um processo artístico de cinco meses de imersão em uma casa vazia, ao fim dos quais gerou-se uma instalação site-specific no espaço. Através de fragmentos textuais é traçada uma relação entre a casa, o corpo e o feminino e suas respectivas ruínas.

PALAVRAS-CHAVE: *Corpo, Casa, Feminino, Ruína*

ABSTRACT The present text results from an artistic process of five months of immersion in an empty house, after which a site-specific installation was created in the space. Through textual fragments a relationship is established between the house, the body and the feminine and their respective ruins.

KEYWORDS: *Body, House, Feminine, Ruin*

I. rua gonçalves crespo, 315/201

nariz entupido de choro
e enxugo as lágrimas com papel higiênico
cheiro de mofo e madeira velha
minha avó dormia aqui eu te conto

a poeira que
brilha
na fresta de luz entra
por volta das quatro da tarde

a casa apodrecendo e a gente
sem grana pra consertar
mas vai ficando tão bonita
a mancha na parede brota
do banheiro atravessa a parede
do quarto

me masturbava no bidê quando era criança

bem naquele banheiro manchou
a minha calcinha azul
desbotada o sangue grosso
da primeira menstruação

bem naquele banheiro a letícia
encheu de flores a banheira
ofélia de apartamento se afogou na banheira
branca onde minha avó lavava meus cabelos
com shampoo de camomila

II. dentro

Das ruínas nascem as imagens que atravessam meu trabalho, das ruínas de dentro, e às ruínas retornam. Trata-se de um movimento circular; a ruína é origem e é meio, é embrião fantasmático, modo de pensamento e fim. Trata-se de um descaminho, um caminho ao contrário, como a ruína é um abrigo ao contrário.

Retorno à casa da minha infância, território de iniciação dos mistérios, a casa da minha avó. Tinha taco de madeira e tapetes, uma luz quente que entrava pela fresta das janelas de madeira sempre fechadas, portas de madeira, móveis de madeira, a madeira sempre mais escura, e os vidros e copos azuis de vinho do Porto. E os armários. Presenças trancadas cujas portas eram sempre fechadas, mas sempre meio quebradas e se entreabriam com um mínimo golpe. Minha avó tornava então a fechá-las. Minha avó era uma aranha. Lembro o dia em que ela me tornou também aranha, me transmitiu seu lugar de aranha, abrindo suas caixas e me dando suas bijuterias velhas como preciosos tesouros de monstro. Alguns meses depois disso minha avó morreu.

Precisava do espaço. Durante cinco meses, entre março e julho de 2018, realizei uma imersão na casa que pertenceu aos meus avós maternos e que hoje está vazia. O desejo de habitar a casa nasceu de uma necessidade do “dentro”, necessidade de me entregar fisicamente aos espaços da casa e entender o que ela precisava me dizer.

Ela me disse do espaço vazio, desabitado, das marcas dos móveis ausentes no assoalho de madeira. No banheiro uma enorme mancha toma o teto e as paredes. A mancha atravessa as paredes e contamina também o quarto, mofo das memórias encharcadas, a infiltração é a voz das entranhas da casa com seus canos velhos e enferrujados. Ela me disse das memórias. Da morte se assentando como uma infiltração nos corpos, dos corpos que amamos. Me disse que o que resta é sempre alguma outra coisa. Que é sempre a mesma coisa.

As imagens timidamente começam a me assombrar. Mapeio os espaços de lembranças.

O mapeamento serve como falso ponto de partida, enquanto as imagens vão se produzindo numa fenda escura no espaço povoado de ausências. Estar na casa

vazia é uma maneira de chamar essas imagens, a casa é uma velha que conversa comigo. Experimento os quartos, imergindo em seus cantos, entrando nas dinâmicas da intimidade enclausurada. O espaço se torna matéria poética e de pensamento. No abrigo o fazer, torna-se parte dele.

III. quarto 1

No centro da parede, uma imagem composta pela sobreposição de duas fotografias da minha avó no dia de seu casamento, vestida de noiva (figura 2). O seu rosto se duplica: enquanto uma olha docemente para a mão em que coloca a aliança, a outra olha firmemente para frente gerando na imagem um fantasma ambíguo, ameaçador, e a figura da noiva se apresenta dúbia, trazendo atrás do ideal casto uma face de um feminino indócil. A imagem fica presa atrás de um pedaço de vidro velho na parede; do seu lado esquerdo há uma caixinha com uma aliança de ouro quebrada e remendada com esparadrapo (figura 1), e do lado direito um pedaço de seda branca manchada de sangue menstrual (figura 3). Os objetos nas paredes são marcados pela delicadeza e algum nível de fragilidade e intimidade, e o fato de estarem presentes em um quarto não é irrelevante. O quarto nos torna vulneráveis. Cada objeto é a seu modo despedaçado, docemente despedaçado, como o arrancar de pétalas de uma flor.

Na quina da mesma parede em que se encontram esses elementos há pedaços de espelhos quebrados que continuam a aparecer em escala maior na parede da frente, instaurando uma espécie de perigo com seu equilíbrio instável e as arestas violentas; o peso dos espelhos apoiados no chão contrasta com a leveza dos objetos enquanto eles são refletidos de modo estilizado (figuras 4 e 5). O rompimento se torna brusco e explícito e se estende ao expectador, que se vê cortado atravessando o espaço. O quarto se duplica em fragmentos e produz no espaço virtual uma arquitetura em cacos, fragmentária. Ao duplicá-lo, o espelho opera uma negação do quarto.

Originalmente, o “duplo” era uma segurança contra a destruição do ego, uma “enérgica negação do poder da morte” [...], e, provavelmente, a alma “imortal” foi o primeiro “duplo” do corpo. [...] Entretanto, quando essa etapa está superada, o “duplo” inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte. (FREUD, 1976, pp. 293 – 294)

O duplo não se apresenta como correspondência, mas como jogo de negação através dos espelhos quebrados, do rosto duplicado na fotografia, e também do corpo fragmentado e duplicado sobre a superfície de uma pequena almofada pendurada por um prego em outra parede. Neste objeto, a fronha branca e limpa é maculada com uma marca vermelha e manchada do meu seio e quadril (figura 6), produzida através de uma monotopia do meu corpo (duplicado, fragmentado).

Este último objeto aponta para a porta aberta que leva a outro quarto.

O outro quarto pulsa o sangue que irriga a casa.

IV. quarto 2

Há uma segunda porta nesse outro quarto, mas ela permanece fechada. Para adentrar o último espaço é preciso atravessar o quarto dos espelhos. Dentro da lógica do apartamento é ordinário atravessar a sala para adentrar o quarto, ir do espaço de menor intimidade para o de maior intimidade que se encerra em si mesmo. Aqui, esse espaço de intimidade se desdobra, propondo uma intimidade ulterior que coloca os dois espaços em estreita relação. Algo se produz entre eles.

No último quarto, dois objetos. Uma manta de criança com a marca do meu corpo (o mesmo corpo impresso na almofada) em vermelho gravando sobre o tecido um seio, a barriga e um fragmento de mão (figuras 7 e 8). Assim como a fronha branca, a manta de criança é um elemento associado à proteção que é sujado e destituído



Figura 1: Detalhe de instalação – aliança de ouro, esparadrapo e caixinha de joia.



Figura 2: Detalhe de instalação – fotografia e vidro.



Figuras 3 e 4: Detalhe de instalação – fotografia e lenço de seda manchado de sangue./ Espelhos e prato com mel.



Figura 5: Detalhe de instalação – espelhos.



Figura 6: Detalhe instalação – Monotípia de corpo sobre almofada.

Importante sublinhar que a domesticidade, o feminino e a docilidade são historicamente associados. Em *Calibã e a Bruxa*, Silvia Federici pensa o lugar da mulher na transição do feudalismo para o capitalismo e propõe uma relação entre a caça às bruxas e o desenvolvimento de uma nova divisão sexual do trabalho, advinda do capitalismo, que delegou às mulheres o trabalho doméstico e reprodutivo. Federici identifica um processo que parte da demonização da mulher, identificando-a ao descontrolo, à sedução e à irracionalidade que culmina na imagem da bruxa. A partir disso, a perda de direitos das mulheres na sociedade se agrava e resulta em um processo de “infantilização legal da mulher” (FEDERICI, 2017, p. 181) que as colocou em uma posição de dependência do homem, afastando-a das ruas e enclausurando-a na vida doméstica. Disso deriva um segundo processo, o de docilização da figura feminina: “Uma vez que as mulheres foram derrotadas, a imagem da feminilidade construída na “transição” foi descartada como uma ferramenta desnecessária e uma nova, domesticada, ocupou seu lugar. Embora na época da caça às bruxas as mulheres tenham sido retratadas como seres selvagens, mentalmente débeis, de desejos insaciáveis, rebeldes, insubordinadas, incapazes de se controlar, no século XVIII o cânone foi revertido. Agora, as mulheres eram retratadas como seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens, capazes de exercer uma influência positiva sobre eles.” (*ibidem*, p. 188)

de sua função de acolher, profanado na sua docilidade e tudo que traz consigo enquanto objeto acolhedor, protetor. E o gesto profanador se estende ao interior da casa, do quarto, ao universo doméstico (ou domesticado) e infantil, e ao imaginário de um feminino territorializado¹.

Diante da manta e posicionada no centro do quarto há uma escultura de um torso feminino em argila envolta em tecido colocada dentro de uma antiga caixinha de madeira sobre um apoio vertical. O corpo feminino aparece na escultura e nas impressões do meu corpo sobre a manta e a almofada como corpo fragmentado, decapitado, que figura entre o erotismo e a morte.

A pequena escultura (trata-se de uma peça de pouco mais de 10 cm de comprimento) fica no centro do quarto fechado, em uma posição destacada pelo foco de luz que se encontra diretamente acima dela (figuras 8 e 9). Não é possível identificar a figura sem se aproximar; o que se vê ao primeiro olhar é a caixinha de madeira sobre o apoio. A velha caixa é um objeto que evoca o universo afetivo da casa, mas aqui adquire também um aspecto tumular, contendo um corpo embalsamado. Ao pensar a interdição ligada à morte, mais particularmente ao cadáver, Bataille afirma que

[...] ela [a morte] constitui mesmo um perigo mágico, suscetível de agir a partir do cadáver por “contágio”. O morto é um perigo para aqueles que ficam: eles devem enterrá-lo menos para protegê-lo e mais para se protegerem do “contágio”. (BATAILLE, 2004, p. 73)

Aqui, o pequeno corpo é colocado em evidência, exalando esse “perigo mágico” da morte. E o âmbito da magia se estende à figura em outros níveis. O embalsamento do corpo morto nos conduz aos rituais ancestrais de preparação para a outra vida, enquanto a dimensão reduzida do objeto contribui com uma atmosfera de relíquia ou objeto pertencente a algum ritual de uma civilização perdida.

O embalsamento, para além da dimensão mágica, traz um gesto de insistência na manutenção de algo que se perde ou que já se perdeu; trata-se de uma imagem que evoca o gesto do cuidado, mas um cuidado compreendido como uma insistência fadada ao fracasso – apesar dele, o corpo morre. O universo afetivo se apresenta como um bordado delicado sobre a trama da morte. O corpo da mulher grávida é também uma imagem do afeto e da positividade afirmativa da vida, e busco ativar nela as dimensões negativas da sexualidade e da morte. Trata-se de um corpo paradoxalmente desejante: a gravidez fala da sexualidade, reafirmada pela forma da figura, mas essa sexualidade é atravessada por elementos que aludem à morte – o corpo decepada, sem cabeça, a mumificação.

V. corpo-(casa)-ruína

Em uma das paredes do quarto, a infiltração (figura 9). O líquido que corre nos canos, a interioridade escondida e interdita, atravessa a superfície e se instala, incômoda.

Mancha.

Trata-se de uma sujeira líquida. A infiltração, a mancha, o sangue. No corpo, a liquidez interna nos vem pelos fluidos corporais, que habitam os territórios do erotismo e da violência. O sangue, em particular, é um fluido que figura justamente na interseção desses dois territórios. Bataille fala da interdição ligada ao sangue menstrual e ao sangue do parto, e identifica na matriz dessas interdições a violência que o próprio sangue emana:



Figura 8: Detalhe de instalação - Monotipia e escultura sobre suporte de madeira.



Figura 7: Monotipia do meu corpo sobre manta.



Figura 9: Detalhe de instalação – escultura em suporte de madeira e porta.



Figura 10: *Vênus*, 2018. Detalhe de instalação – escultura em suporte de madeira.

Esses líquidos são considerados como manifestações da violência interna. Por si só o sangue é sinal de violência. O líquido menstrual tem, além do sentido da atividade sexual [...], um outro sentido: o da sujeira como um dos efeitos da violência. O parto não pode ser separado de tal conjunto: ele não é em si mesmo um dilaceramento, um excesso transbordando do curso dos atos ordenados? Não tem ele o sentido da desmedida sem a qual nada poderia passar do nada ao ser, como do ser ao nada? (BATAILLE, 2004, p. 83)

E o indício dessa violência interna toca o erotismo não apenas por ela estar ligada à atividade sexual, mas também pelo fato de que “a essência do erotismo é a sujeira” (Ibid., p. 229). Assim, o idealizado universo maternal é profanado, dando lugar a um feminino indócil.

O sangue aparece materialmente em meu trabalho no lenço de seda manchado de menstruação presente no quarto dos espelhos, e é evocado na tinta vermelha sobre a almofada e a manta. Na almofada os fragmentos de corpo não são imediatamente identificáveis, restando uma ambiguidade na mancha vermelha. A violência dos fluidos vermelhos macula as superfícies brancas da seda e da almofada, e o “feminino indócil” assume o gesto profanador dessa mácula no segundo quarto. Ali, o corpo é mais explicitamente visível marcado na manta infantil. E de que se trata esse corpo? É um corpo de mulher, e é um corpo *no feminino*, um “não-todo fálico”², que assume a falta como elemento constitutivo. Um corpo-ruína.

Corpo que se faz ruína, anti-habitação ou abrigo ao contrário. “Seria seu corpo sua casa [...]? Não, no corpo o sujeito está um tanto desconfortável” (RIVERA, 2013, p. 23). O que se vê gravado na manta suja não é um corpo pleno, e sim um corpo fragmentado, em pedaços, enquanto as partes que se revelam evocam novamente o erotismo e a violência do corpo presente. E essa presença se dá por ausência, como nas gravuras em que o corpo se faz matriz de impressão. O que permanece é um rastro, um vestígio, fala de algo que se insinua, mas não se revela na sua totalidade, e fala também da perda. Esse corpo-ruína se apresenta como vestígio, colocando-nos como seus testemunhos.

Enquanto isso, a casa contribui com essa posição de testemunho. O espaço da casa traz o rastro de uma vida, e é como se os objetos ali presentes tivessem sido “abandonados”. A casa contamina os trabalhos com a poeira e a pintura gasta da madeira das janelas, com a infiltração na parede, os tacos marcados. No segundo quarto, uma porta solta fica apoiada na parede. Opto por deixá-la ali, testemunhando o fragmento de uma história desconhecida. É como se faltasse um elemento para fechar a trama, e justamente essa falta é o que produz sentido. Sentido de perda, de vestígio, de ruína. No trabalho, alguns elementos “factuais” contribuem com essa cena. Estariam os espelhos quebrados previamente no espaço? O lenço sujo de sangue parece uma “prova”, evidência de qualquer coisa que não se sabe o quê. A fotografia cumpre também um papel de “documento”, mas é um documento falso, adulterado, que localiza o espectador dando a ele elementos verificáveis na realidade apenas para intensificar o absurdo que segue³.

Conjugo fragmentos de ficção e autobiografia. Evoco no trabalho imagens

2. Ver Jacques Lacan: Deus e o gozo da mulher. In: *O seminário livro 20: mais, ainda*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1985

reais e inventadas, que me assombram, e o possível teor autobiográfico é contaminado pelo falso: “quando algo é apresentado como uma lembrança, é na medida em que esta se assume como ficção”, fazendo “da memória uma *desmemoria*” (RIVERA 2013, pp. 288 – 289). Virar a memória do avesso, o corpo, a casa.

A pergunta resta para mim agora: o que fazer da casa?

A casa me contou da ruína, como uma velha sábia. Busquei uma ruína do afeto, uma ruína do cotidiano, uma ruína do corpo. Durante esse tempo estive em busca de algo que se construísse como ruína, que nascesse como perda, e é isso que me interessa como procedimento poético: a possibilidade de construir essas ruínas e de habitá-las. “Habitar é deixar rastros”, nos ensina Benjamin (2009).

A casa vai se perder.

Assumo então a perda como caminho.

Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: *Profanações*. Boitempo, São Paulo, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Martins Fontes, São Paulo, 2000.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. ARX, São Paulo, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A ruína. In: *Origem do drama barroco alemão*. Autêntica, Belo Horizonte, 2016.
- _____. Paris, a capital do século XIX. In *Passagens*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Contraponto, Rio de Janeiro, 2015.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Imago, Rio de Janeiro, 1976.
- LACAN, Jacques. Deus e o gozo da mulher. In: *O seminário livro 20: mais, ainda*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1985.
- RIVERA, Tania. O retorno do sujeito: sobre performance e corpo. In: *O avesso do imaginário*. Cosac Naify, São Paulo, 2013.
- _____. Louise Bourgeois e o heterorretrato. In: *O avesso do imaginário*. Cosac Naify, São Paulo, 2013.



Contatos:

circulodegiz@outlook.com

circulodegiz@hotmail.com