

UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Belas Artes

A Casa Impossível

A ação performativa e a idiorritmia na construção
de relações com a cidade

João Vilnei de Oliveira Filho

Dissertação para a obtenção do grau de
doutor em Arte e Design

Orientador: Prof. Dr. Paulo Bernardino
das Neves Bastos

Porto, 2016

A Casa Impossível | A ação performativa e a idiorritmia na construção de relações com a cidade

João Vilnei de Oliveira Filho

Orientador: Prof. Dr. Paulo Bernardino das Neves Bastos

Dissertação para a obtenção do grau de doutor em Arte e Design da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Setembro, 2016

Imagem da capa: “A porta do 111”, por Luis Melo.

Este projeto contou com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) através da concessão de bolsa de doutoramento apoiada por financiamento POPH/FSE.



AGRADECIMENTOS

FCT, pelo financiamento sem o qual a construção da Casa seria efetivamente impossível.

Paulo Bernardino, pela força e por confiar e apostar sempre, desde o primeiro minuto.

Fabiana, Guy, Eliseu, Tatiana, Manuela, Margarida e Matilde (além da imaginária Margarida), pelas lindas partilhas.

Teresa Luzio, Teresa Melo, Ana Pais, Miguel Ambrizzi e demais colegas do doutoramento, por dividirem a primeira parte do caminho.

Equipa das bibliotecas da UA, FBAUP e FAUP, pela atenção e gentileza em todas as horas.

Florinhas do Vouga: Padre João, Paula, Fátima, Ricardo e Nuno, por confiarem no brasileiro.

Martinho, Paulo Cerqueira, Mario, Eric, João, Vitor, Valério, Sandro, Jorge, Lourenço, Marko e Helder, pelas sextas.

Gabi, Vitor, Nildinha, Cláudia-Claudete, Luis Melo, Filipa, Eduardo, Fernanda, Shari, Emídio, Alice, Gilvano e Clarissa, por tornarem Aveiro uma casa.

UVBA, Pedro Silva e Pedro Correia, pela vitela à Vouga do Evaristo e o vinho tinto da casa.

Edmilson, André, Tobias e Wellington, por isto, aquilo e aquilo outro.

Paulo, Dadylla, Frota, Goeler, Rubens, José, Mateus e Severo, pelo tendenssa.

Chico, Jaime, Airton, Vitor Hugo e Claudemésio. Ivanildo, Mastrillo e Elói. Jerônimo, Sérgio Alves e Catatau, por 94. E Breno, pelas alegrias do fu-te-bol e o “Aqui, aqui não...”.

Todos os servidores e colegas professores do *Campus* da Universidade Federal do Ceará em Quixadá, pelo apoio e compreensão, especialmente na reta final.

Equipa do grupo de pesquisa “Casa/Cidade”, nossas discussões fizeram a Casa maior.

Luna e Emmanuel, pela parte Quixadá da Casa. E Ingrid, por tanta ajuda querida.

Carroll, pela Alice.

Juliana, Fábio, Alice, Leo, Benjamin, Bárbara, Cecília, Gorete, Julia e Andreza, pela família.

Rosemary, por viver, na maior parte do tempo, esta casa com mais energia que eu.

Vilnei e a Fátima, por estarem juntos.

Mariana, por construir e dividir a Casa comigo. Sem ela, eu não teria nem onde morar...

RESUMO

É a partir da casa, sobre-por-e-com ela, que a “Casa Impossível” foi construída. No desenvolvimento da pesquisa, sentimentos que emanam da ideia casa, como segurança, intimidade, vida comum e partilhada, dão norte a um modo específico de apropriação da cidade, experimentada como espaço de produção artística. Uma cidade que precisa transformar-se em casa para ser trabalhada.

A “Casa Impossível” é uma pesquisa teórico-prática cujo cerne está no desenvolvimento de ações na cidade, especialmente no campo da performance, que promovam o surgimento de relações de intimidade. A partir das discussões sobre textos que tratam de performance, casa, jogo, cidade e comunidade, foi reunido um grupo de artistas e autores que procuram desconstruir, em diferentes níveis e de modos distintos, as separações entre espaço público e privado, dentro e fora, rua e quarto, casa e cidade.

A pesquisa relaciona o universo pessoal, social e acadêmico, utilizando conceitos e métodos de variadas disciplinas em volta dos temas abordados. Essa característica está patente na organização do documento final, que em sua primeira parte reflete as etapas de construção da pesquisa, destacando em cada uma delas os temas que estavam em evidência, nomeadamente: a “idiorritmia”, discutido por Roland Barthes, como experiência social de vida partilhada, e a construção do lugar pela produção artística contemporânea, no primeiro; a possibilidade de construção de um método de pesquisa em arte baseado na “Crítica do Processo”, discutido por Cristina Salles e na “cartografia”, que beba na teoria do “jogo” de Huizinga e Caillois, onde acaso e cotidiano são assumidos como ferramentas de construção, e a “performance” como prática artística, por excelência, jogável, no segundo; a transição da ideia de protótipo para a de ação, e a casa como espaço de construção de intimidade, no terceiro.

Este documento é construído de tal maneira que permite ao leitor definir um caminho na sua leitura, de forma a aproximar a sua experiência daquela vivida durante a construção da própria pesquisa. As particularidades e justificativas dessa leitura incomum são apresentadas no capítulo 2 que prepara o leitor para o capítulo seguinte, onde são

apresentadas, ao pormenor, 26 ações desenvolvidas no interior da pesquisa e o material definidor de todo o desenho da investigação.

Na análise final constatam-se as dificuldades envolvidas num projeto como a “Casa Impossível”, discute-se a construção do texto como ação prática, e destaca-se a importância, para o artista que usa a cidade como espaço de intervenção, de se relacionar intimamente com ela.

Palavras-chave: casa, cidade, idiorritmia, método, performance.

ABSTRACT

It was over the house itself, “over- through-and-with it”, that the “Impossible House” was built. During the development of my research, the feelings that usually emanate from its traditional concept - such as security, intimacy, common and shared life – gave ground for a very particular method of appropriation of the city, experienced here as an artistic production space. A city that needs to morph into a house to be worked on.

The “Impossible House” is a theoretical and practical research, centred on the development of several initiatives, within the city grounds, to promote the emergency of intimate relationships. From the discussion of texts addressing performance, house, game, city and community arose a group of artists and authors in pursuit of the deconstruction – on different levels and in different ways – of the boundaries between public and private spaces, inside and out, street and room, house and city.

By the application of methods and concepts pertaining the discussed themes, this research demonstrates the relationship between the personal, social and academic universes. This characteristic present at the final document’s organization which, in it’s first section, reflects on the research construction stages, highlighting each of the fore fronted concepts. Firstly, the idiorhythmie, stated by Roland Barthes as a social experience of shared life and the configuration of space by the contemporary artistic production. Secondly, the possibility of creation of a research method, in art, grounded on “Crítica do Processo” – discussed by Cristina Salles – and “cartography”, imbibing from the “game” theory presented by Huizinga and Caillois, where chance and routine are perceived as building tools and “performance” is taken as an artistical practice which is, quintessentially, playable; Thirdly, the transition between the idea of prototype into the one of action, having the house as a space of intimacy deepening.

This document was built with the intention of allowing the reader to define his own reading path, trying to bring his experience closer to the one which was lived during the construction of the research itself.

The particularities and reasoning to this uncommon reading format are presented at Chapter 2, whereupon the reader is prepared for the next chapter, where the 26 actions developed in the scope of this research are unfolded, in detail, as well as all the defining materials for the investigation design.

The final analysis shows the difficulties involved in a project as “Impossible House”, discusses the text construction as a practical action and highlights importance for the artist that uses the city as an intervention space to intimately relate to it.

Keywords: house, city, idiorythmie, method, performance.

SUMÁRIO

Agradecimentos	iii
Resumo	iv
Abstract	vi
Sumário	viii
Lista de Figuras	xi
Abreviaturas, siglas e sinais	xiii
Introdução	15
Capítulo 1 – do projeto ao documento	23
<i>primeiro momento – idiorritmia e lugar</i>	23
<i>segundo momento – método/jogo e performance</i>	39
<i>terceiro momento – ação e casa</i>	59
Capítulo 2 – para continuar a ler sobre a Casa	77
<i>modos de leitura</i>	77
Capítulo 3 – 33 dias para a Casa Impossível	87
<i>dia 01 – Lavando os dentes na casa de banho da Latina</i>	91
<i>dia 02 – “Era uma casa muito engraçada...”</i>	97
<i>dia 03 – Mariana e a tapioca</i>	101
<i>dia 04 – Colchão insuflável</i>	105
<i>dia 05 – Unhas da mão</i>	111
<i>dia 06 – Chove no Egípcio</i>	115
<i>dia 07 – Dobrando roupa no tapete azul</i>	119
<i>dia 08 – Vacina</i>	127
<i>dia 09 – Lavar os dentes com Kookie</i>	129
<i>dia 10 – Vestido de vestido</i>	131

<i>dia 11 – Café com Mila e Tozé</i>	133
<i>dia 12 – Feijoada vegetariana</i>	139
<i>dia 13 – Pequeno-almoço com Mariana e São Gonçálinho</i>	141
<i>dia 14 – Trabalhar pra dormir</i>	143
<i>dia 15 – Autoclismo no mictório</i>	145
<i>dia 16 – Tapiocada e duas guitarras na cozinha</i>	149
<i>dia 17 – Trotinete</i>	153
<i>dia 18 – “A arte de caminhar” na Lourenço Peixinho</i>	157
<i>dia 19 – Máquina de lavar</i>	159
<i>dia 20 – Bigode</i>	167
<i>dia 21 – Carne e legumes cozidos</i>	169
<i>dia 22 – Café depois do almoço</i>	171
<i>dia 23 – Capilé no Zeca</i>	173
<i>dia 24 – Barba no barbeiro</i>	175
<i>dia 25 – Unhas do pé</i>	177
<i>dia 26 – Pescaria na janela</i>	183
<i>dia 27 – Mao ao pé da mão</i>	185
<i>dia 28 – Teatro Aveirense</i>	189
<i>dia 29 – Lâmpada branca</i>	191
<i>dia 30 – Ave de madeira da Sara</i>	193
<i>dia 31 – “Parabéns pra você”</i>	197
<i>dia 32 – Yíng no bidê</i>	199
<i>dia 33 – Guitarra</i>	201
Análise e considerações finais	203
Referências Bibliográficas e Webgráficas	209
<i>sites comentados e não referenciados, em ordem de aparição</i>	215

Anexos	217
<i>anexo 01.....</i>	<i>217</i>
Apêndices.....	219
<i>apêndice 01.....</i>	<i>219</i>
<i>apêndice 02.....</i>	<i>237</i>
<i>apêndice 03.....</i>	<i>241</i>
<i>apêndice 04.....</i>	<i>246</i>

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1 – Verbetes “casa” no Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, edição online. Enviei essa imagem pelos correios, como um cartão postal de 10x15 cm, para Teresa Luzio, em meados de 2013.....</i>	<i>xiv</i>
<i>Figura 2 – “Supergas” em “The Land”. (Superflex Group, 2002).....</i>	<i>27</i>
<i>Figura 3 – Inserções em Circuitos Ideológicos – 1. Projeto Coca-Cola. (Itaú Cultural, 2016).....</i>	<i>28</i>
<i>Figura 4 – Imagem de um dos jogos do coletivo +zero, “Homenagem a Paulo Henrique.” (2010) “Instalação-diálogo-homenagem em forma de macumba. 2 preto-velhos, ou pai-pretos, de cerâmica pintados, imagem fotográfica, base semi-altar, aparato eletrônico para a produção sonora, produção sonora.” ([+zero], 2010)</i>	<i>50</i>
<i>Figura 5 – As três versões da performance do Projeto Balbucio: “Cores Berrantes” (2004), “Cores Ninja” (2007) e “Cores” (2011).....</i>	<i>52</i>
<i>Figura 6 – Algumas páginas do “Livro dos começos” (Jaffe, 2016), com destaque para as regras e o envelope que reúne as páginas avulsas.</i>	<i>84</i>
<i>Figura 7 – No primeiro dos 33 dias, o 111 da rua Doutor Antônio Christo, na Beira-Mar, com Mariana e as nossas bicicletas.....</i>	<i>87</i>
<i>Figura 8 – Playlist com os vídeos dos “33 dias para a Casa Impossível”.....</i>	<i>89</i>
<i>Figura 9 – Hiperligação para o álbum do “Facebook” com as imagens de “o pão de cada dia”.</i>	<i>91</i>
<i>Figura 10 – Primeiro pequeno-almoço dos 33 dias.</i>	<i>92</i>
<i>Figura 11 – Nova placa para a Pensão Avenida.....</i>	<i>97</i>
<i>Figura 12 – Imagens da construção do “mapa”.....</i>	<i>98</i>
<i>Figura 13 – Polvilho sendo peneirado para o preparo da tapioca.</i>	<i>101</i>
<i>Figura 14 – Desenho do quarto em Aveiro com as medidas em “pés”.....</i>	<i>106</i>
<i>Figura 15 – Imagens de Gabriela Benedetti para “a construção do Quarto Impossível”.....</i>	<i>107</i>
<i>Figura 16 – Imagem de Ricardo Areias, do lado de fora da montra onde construí meu quarto. Vê-se a mesa-de-cabeceira com o candeeiro, o colchão insuflável e meu corpo coberto por mantas.</i>	<i>108</i>
<i>Figura 17 – Céu azul, banco de praça e a Ponte dos Carcavelos por trás.</i>	<i>111</i>
<i>Figura 18 – Processo de criação da “GASF”.....</i>	<i>116</i>
<i>Figura 19 – Imagem da cidade de “Legible City”, com seus textos dispostos como edifícios. (Chau, 2015) ..</i>	<i>117</i>
<i>Figura 20 – À esquerda, as roupas que levei para Berlim. Do lado direito, as que trouxe de lá.....</i>	<i>120</i>
<i>Figura 21 – Cartazes e espaço de troca no “Mercado Cooletivo”.</i>	<i>122</i>
<i>Figura 22 – 17 t-shirts, 1 short, 1 par de luvas, 3 pares de meias, 3 cuecas, 1 sutiã, 2 calças, 5 camisas, camisolas, blusa, casaco.....</i>	<i>124</i>
<i>Figura 23 – Imagens dos 13 dias de “um mês sem sair de casa”.</i>	<i>127</i>
<i>Figura 24 – Candeeiro novo no quarto da Cláudia.....</i>	<i>132</i>

<i>Figura 25 – Hiperligação para “a casa do amor-perfeito”</i>	136
<i>Figura 26 – Hiperligação para as imagens de “um mês de compras no Mini-Mercado Neto”</i>	139
<i>Figura 27 – A ajudar o senhor de chapéu branco na limpeza do que viria a ser o jardim da casa do Silva</i> ...144	
<i>Figura 28 – Cidade-prenda do Mario, com os edifícios dispostos em círculo</i>	146
<i>Figura 29 – Hiperligação para a página do “Pores-do-sol” no “Facebook”</i>	151
<i>Figura 30 – Organização dos espaços durante a residência. A zona escura, no topo à esquerda, é o meu quarto</i>	153
<i>Figura 31 – Hiperligação para os sete vídeos de “Red Carpet”</i>	155
<i>Figura 32 – Imagem que mostra a trotinete preparada para a exposição, com o telemóvel no suporte e alguns equipamentos acoplados a ela, como a campainha e a lanterna</i>	156
<i>Figura 33 – Hiperligação para os vídeos de “Chico Gauba”</i>	161
<i>Figura 34 – Hiperligação para os vídeos de “António Mascarenhas”</i>	162
<i>Figura 35 – Marcas do sutiã</i>	167
<i>Figura 36 – Imagem de uma das páginas do projeto de “Openhouse”, com as partes da casa espalhada transformadas em peças de puzzle</i>	178
<i>Figura 37 – Uma das imagens que compunham o projeto de “Openhouse”, com destaque aos possíveis caminhos entre as divisões da casa</i>	180
<i>Figura 38 – Hiperligação para o álbum com as 111 imagens do “111”</i>	183
<i>Figura 39 – Detalhe da montagem de “Casas de Bonecas”, com as paredes desenhadas com fita-cola, na mesa da sala de jantar do 111</i>	185
<i>Figura 40 – Hiperligação para o álbum com imagens da montagem do “Casas de boneca”</i>	186
<i>Figura 41 – Quiosque da Ana, na Avenida Lourenço Peixinho, onde comprei os fascículos para o “Casas de Bonecas”</i>	187
<i>Figura 42 – Um dos momentos do espetáculo em que partilho o palco com Eduardo</i>	191
<i>Figura 43 – Hiperligação para o vídeo com o resumo do espetáculo “WC+1”</i>	192
<i>Figura 44 – Uma das “Maçanetas engraçadas”, numa das antigas entradas de prédios devolutos em Aveiro</i>	193
<i>Figura 45 – Mesa com os bolos adquiridos durante a ação</i>	197
<i>Figura 46 – Fatura da compra dos bolos para “I like cakes”</i>	198
<i>Figura 47 – Hiperligação para o vídeo de “I like cakes”</i>	198
<i>Figura 48 – Primeira das 9 fotos realizadas durante as 8 horas de “8 hours”</i>	246

ABREVIATURAS, SIGLAS E SINAIS

- ACA – Associação Casa da Arquitectura.
- BUGA – Bicicleta de Uso Gratuito de Aveiro.
- CAAA – Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura.
- CHG – Centro Histórico de Guimarães.
- CP – Comboios de Portugal.
- DCU – Design Centrado no Usuário.
- ENECOM – Encontro Nacional dos Estudantes de Comunicação
- FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- GASF – Gustav Adolf Strasse Font.
- GrETUA – Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro.
- ICA – Instituto de Cultura e Arte – UFC.
- ID+ – Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura.
- LICCA – Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte.
- Oulipo – Oficina de Literatura Potencial.
- PDE-CNPq – bolsa de Pós-Doutorado no Exterior do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Brasil.
- PPGArtes do ICA/UFC – Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Comunicação e Arte da Universidade Federal do Ceará.
- RPG – “Role-playing game” ou “Jogo da personificação”.
- UA – Universidade de Aveiro.
- UFC – Universidade Federal do Ceará.

INTRODUÇÃO

Todos os anos, nos solstícios e equinócios, mercadores de várias partes do mundo reúnem-se na cidade de Eufémia. (Calvino, 2008, p. 29) Nesses encontros, tão ou mais importantes quanto os lucros com as vendas de mercadorias são as histórias ali trocadas.

O navio com gengibre e algodão voltará para casa cheio de pistáquio¹ e sementes de papoila. Aqueles que trazem noz-moscada e gengibre retornam com carregamentos de musselina dourada. Apesar de toda a riqueza envolvida nessas trocas, aos olhos de Marco Polo, o que realmente impele os mercadores a virem a Eufémia são as noites em volta da fogueira. Ali, cada um diz uma palavra, como “irmã”, “lobo” ou “tesouro escondido”. Depois, todos os outros contam cada um a sua história sobre irmãs, lobos e tesouros escondidos. Nos meses que se seguem, muito depois de já terem deixado Eufémia e agora envolvidos em novas viagens e a cruzarem outras terras, cada homem rememora aquele momento ao pé da fogueira, com a certeza de que a irmã que levou foi trocada pela irmã do outro, assim como o lobo e o tesouro escondido que carrega no peito são novos.

*** (Cortázar, 2006, p. 407)

Na arte, a casa aparece de diferentes maneiras e na produção de inúmeros artistas, desde espaço de trabalho até obra propriamente dita. O livro de Kirsty Bell, “The Artist’s House – from workplace to artwork” (2013), apresenta um grande grupo de artistas e trabalhos que focam a casa, e os organiza em cinco categorias: a casa como espaço de intimidade e a cama como o lugar dos sonhos; a casa como espaço de trabalho, com a utilização de utensílios caseiros na criação de projetos; a atmosfera do interior da casa e suas implicações no trabalho do artista; a estrutura arquitetônica e o exterior da casa e sua

¹ Pistácio, pistáchio, pistácia, pistacha, pistacho, pistache... Sou brasileiro e o meu português é a mistura de 25 anos de Brasil e 8 de Portugal. Por isso, o texto deverá soar estranho tanto ao leitor português como ao brasileiro, característica que assumo com alegria e contra a qual hoje, agora a viver em Quixadá, no interior do estado do Ceará, sou inteiramente incapaz de lutar (apesar de me propor algumas vezes...).

transformação em objeto de arte; e a casa inteira que se apresenta como um museu ou que se transforma, de diferentes formas, em espaço de exposição. Em volta dessas categorias, a autora relaciona diversos trabalhos de artistas como Louise Bourgeois e sua série “Femme Maisons”, na qual uma casa substitui a cabeça ou colo de um corpo feminino, com membros a brotarem dos vãos da janela² e nuvens de fumaça a saírem do telhado, relacionando corpo-arquitetura, mulher-casa (Bell, 2013, p. 126); Gabriel Orozco, com o projeto da “Observatory House”, em Roca Blanca - México, uma casa inspirada no observatório astronômico de “Jantar Mantar”, de Nova Deli, e que permite pensar-se a casa como escultura; Rirkrit Tiravanija que, em “Untitled (One Revolution per Minute)”, cozinha e partilha comida com o público, criando novas relações entre a atividade artística e as atividades humanas cotidianas.

Casa pode ser muita coisa. Como escreve Sara Ramos Pinto (2005), ela pode ser um: “Espaço delimitado por linhas em formulários, mapas ou tabelas; divisão de um tabuleiro de xadrez; intersecção de uma coluna numa tabela; cada uma das doze partes em que os astrólogos dividem o céu; espaço de oração... Casa decimal, Casa de repouso...” (Pinto, 2005, p. 5) Basta abrir-se o dicionário para encontrar um sem número de definições para o termo.

Além dessa riqueza de sentidos, parece que a casa sempre existiu e tudo cabe nela. Walter Benjamin (1994) escreve que: “Os edifícios acompanham a humanidade desde sua pré-história. Muitas obras de arte nasceram e passaram. (...) O quadro é uma criação da Idade Média, e nada garante sua duração eterna. Mas a de morar é permanente.” (1994, p. 193) Em sentido semelhante, Bill Bryson (2011) comenta que, para sua surpresa, “(...) tudo que acontece no mundo (...) vai acabar, de uma forma ou de outra, na casa das pessoas.” (2011, p. 19)

É a partir dessa ideia enorme de casa, das experiências artísticas que a utilizaram e exploraram suas múltiplas facetas, sobre-por-e-com ela, que a “Casa Impossível” foi

² Uma imagem que lembra Alice, depois de beber o líquido misterioso da garrafa ao pé do espelho, na casa do Coelho Branco.(Carroll, 2002, p. 36)

construída. No desenvolvimento do projeto, os sentimentos que da ideia casa emanam, como segurança, intimidade, vida comum e partilhada, dão norte a um modo de apropriação da cidade, experimentada e vivida como espaço de trabalho e de produção artística. Uma cidade que precisa transformar-se em casa para poder ser usada como espaço de reflexão artística.

Do objetivo de explorar esse modo particular de experimentar o espaço urbano surgiram algumas questões: em que medida é possível viver a cidade como se de uma casa se tratasse? Como construir, com meu trabalho artístico, uma casa tão grande como a cidade? O que isso implica na minha relação com a cidade e da cidade comigo? Motivado por essas perguntas, pelas leituras sobre performance, casa, cidade e comunidade, reuni, em torno da pesquisa e de uma série de experiências práticas, um grupo de artistas e trabalhos que procuram desconstruir, em diferentes níveis e de modos distintos, as separações entre espaço público e particular, dentro e fora, rua e quarto, casa e cidade.

Esse corpo está espalhado neste documento da seguinte forma. O capítulo 1, dividido em três partes, apresenta os diferentes momentos de construção da pesquisa, destacando os temas que mais estiveram em evidência em cada um deles, ao mesmo tempo em que tece uma relação entre universo pessoal, social e acadêmico, utilizando conceitos e métodos de diferentes disciplinas para tornar mais claras as opções e caminhos na construção da pesquisa.

A primeira parte costura uma possível relação entre a idiorritmia, conceito desenvolvido por Roland Barthes (2003) nas aulas do curso sobre o “Como Viver-Junto”, e uma prática artística urbana onde o ambiente físico, cultural, social e “o outro” estão presentes e fazem parte do processo de criação e produção. O texto, apresenta artistas e trabalhos que estiveram presentes na 27ª Bienal de São Paulo e relaciona-os com o meu percurso artístico, desenhando uma forma de se relacionar com o lugar a partir da intimidade e do afeto/delicadeza.

A segunda parte destaca a tentativa de aproximar a escrita e a leitura do documento à experiência de construção da pesquisa, a partir da proposição de um jogo que aproxima

texto, leitor e autor. Nesse texto, assumo o próprio ato de escrita como uma ação prática da pesquisa que estava em desenvolvimento, uma experiência de escrita que se comunica com a maneira de realizar a pesquisa. Há na academia a expectativa de um texto fechado e direto, que permita ao leitor reconhecer o caminho conceitual nas opções que foram tomadas e as relações com artistas e acadêmicos que os trabalhos propõem ou permitem inferir. A partir dessa segunda parte, o exercício foi extrapolar esse limite, dando algum espaço para a indefinição³, para a dúvida, de modo a aproximar aquilo que está escrito à experiência de construção da pesquisa.

A terceira parte foca uma das características principais da pesquisa, definidora de leituras e práticas e em torno da qual as ações na cidade foram desenvolvidas: a casa. Em volta dela, articulo autores, temas e visões de cidade e de intervenção urbana, enquanto apresento o último momento de construção da pesquisa e prenuncio os capítulos subsequentes, que destacam as componentes práticas da “Casa Impossível” em volta da ideia de “ação”. Utilizo “ação” após utilizar “protótipo”, numa altura em que via o corpo de trabalhos práticos desenvolvidos como experimentos preliminares que precederiam uma grande ação final. O termo “protótipos” deixou de ser adequado na medida em que essas ações ganharam importância e passaram a ser parte integrante da Casa, impressão que surgiu ao mesmo tempo em que a espetacular ação final deixava de fazer sentido. Com ideia semelhante, Bartolomé Ferrando usa a palavra “actividades” (2012, p. 67) para falar do trabalho de Kaprow, na alteração sofrida na ideia de *happenings* a partir da predominância de ações quotidianas da vida sobre a experiência artística. Já Claire Doherty define como “situation” (2004, p. 7) as práticas artísticas nas quais o contexto é assumido como o ponto de partida de sua criação. Uso “ação” como uma expressão que reúne e mistura todas essas.

³ “É só através da limitação do nosso acto de escrever que a imensidade do não-escrito se torna legível, isto é, através das incertezas da ortografia, dos erros, dos lapsos, dos saltos incontrolados da palavra e da pena. A menos que o que está fora de nós não pretenda comunicar pela palavra, falada ou escrita: que mande por outras vias as suas mensagens.” (Calvino, 2002, p. 215)

Em volta desse corpo teórico apresentado no capítulo 1, desenvolvi uma série de ações de diferentes tipos, que tem a performance como base mas que dialoga com outras linguagens, como a videoarte, a fotografia e a instalação. A variedade de ações que compõem o projeto e a necessidade de as transformar em um documento foi durante bastante tempo um problema – por mais que todas elas tivessem sido planejadas no interior da pesquisa, foram desenvolvidas em diferentes momentos da investigação e são reflexo de diferentes momentos e desenhos do projeto, que foram sendo alterados no decorrer do tempo.

Essa dificuldade começa a ser contornada a partir do capítulo 2, quando este texto transforma-se em muitos, a partir da estratégia de colocar na mão do leitor a opção de decidir o caminho que ele quer percorrer, a partir dali, na leitura. Dessa forma, ao mesmo tempo em que apresento a série de ações desenvolvidas e reflito sobre elas, procuro partilhar com o leitor, durante o processo de escrita, alguns dos caminhos pensados e não seguidos, as mudanças e indas e vindas da pesquisa. O texto é escrito num fio de navalha que procura equilibrar, de um lado, o rigor e o compromisso da correção científica e, de outro, a verdade da insegurança na construção do caminho. A harmonia entre dois tipos de texto, como escreve Vilém Flusser (2010):

O primeiro, é “comunicativo”, informativo, transmissível. O outro é “expressionista”, expressivo, escrito sob pressão. Um exemplo do primeiro tipo seria a comunicação científica; do segundo, a lírica. Esses exemplos extremos levam-nos a dividir o conjunto da literatura em dois grupos: aquele que é recebido de modo consciente, e, aquele outro, em que essa intenção não é consciente. (2010, p. 65)

A partir do capítulo 2, a tese, além da discussão sobre a “Casa Impossível”, passa a ser um exercício de escrita e de leitura: montada para ser navegada, de modo a promover indas e vindas, pausas e acelerações. A partir desse capítulo, e como a rematar a costura de todo o material que compõe a tese, além do registo mais frequente que este tipo de trabalho costuma apresentar (fotografia, vídeo...), utilizo outros, como a entrevista informal, o resgate de material recolhido durante a produção, troca de mensagens de *email*, mensagens nas redes sociais, apontamentos do caderno, rabiscos de projetos, gravações

em áudio – souvenirs, memória sentimental e sensorial daquilo que foi o processo. No “Anexo 01” está a lista de parte desses artefactos recolhidos durante a pesquisa e que acompanha o documento, cujo manuseio será solicitado durante a leitura, complementando-a e enriquecendo-a.

O capítulo 2 prepara o leitor para a leitura do seguinte, onde são apresentadas em pormenor as ações desenvolvidas durante o projeto, especialmente as intervenções urbanas e performances, e alguns dos seus desdobramentos. No capítulo 3, o leitor terá a possibilidade de, se assim quiser, jogar com o restante da tese enquanto é apresentado à discussão sobre as ações. O jogo é fácil e, como todos os jogos, o jogador tem a opção de jogá-lo ou não. Nesse capítulo, não jogar o jogo proposto não vai impedir o leitor de concluir a leitura da tese, apesar de interferir na experiência desenhada e que se aproxima daquela que vivi durante o desenvolvimento da pesquisa. A partir do capítulo 3, o tom do discurso aproxima-se do diarístico como estratégia de escrita e ferramenta metodológica, na medida em que assumo que o leitor “entrou no jogo” e que estamos a (re-)viver juntos aqueles momentos. Que somos, de alguma forma, íntimos.

O texto escrito assim incorpora e assume os vários tempos de escrita, reflexo de um trabalho desenvolvido durante um período tão longo. O somar das leituras, seu acumular e sobreposição, além das ações realizadas durante esse período, deram origem a vários textos que refletem cada um o seu momento da pesquisa. Este documento procura reunir esses textos, respeitando essa relação com o tempo em que ele foi desenvolvido, mas costurando-o numa perspetiva maior, que os incorpora e vê como um todo, como uma construção. Nesse sentido, a opção de espalhar notas de rodapé por todo o texto, com citações diretas de alguns dos livros que passaram pelas minhas mãos durante o desenvolvimento do projeto, é reflexo desse exercício e substituem um capítulo inteiro que reuniria esse material. Espalhadas, acompanhando o desenrolar da discussão, perdem a ideia de repositório que reunidas teriam e ganham em diálogo com a experiência que é relatada, aprofundando-a e abrindo horizontes.

A apresentação e discussão sobre as ações desenvolvidas durante o projeto aparece no capítulo 3, a partir da relação entre elas e os 33 dias de duração da última ação da “Casa Impossível”. Entremeados às histórias vividas nesses 33 dias (o que comi, com quem falei, onde dormi, a roupa que vesti, os caminhos e indecisões...), estão as leituras que fiz, os trabalhos que realizei e as referências de artistas e outros trabalhos que dialogam com o que desenvolvi durante o desenvolvimento do projeto.

O último capítulo faz uma análise sobre a questão da impossibilidade de um projeto como a “Casa Impossível” e a dificuldade da promoção de uma experiência idiorrítmica com a cidade. Somado a isso, reflete acerca da construção de um texto acadêmico como ação prática e a importância do artista, que usa a cidade como espaço de intervenção, estar aberto para relacionar-se intimamente com ela em todos os momentos, como se estivesse sempre a procura de construir a casa final:

Às vezes, a casa do futuro poderá ser mais sólida, mais clara, mais vasta que todas as casas do passado. No oposto da casa natal trabalha a imagem da *casa sonhada*. Já tarde na vida, com uma coragem invencível, dizemos ainda: O que não se fez será feito. Construiremos a casa. Essa casa sonhada pode ser um simples sonho de proprietário, um concentrado de tudo o que é julgado cômodo, confortável, são, sólido, além de desejável pelos outros. Deve satisfazer então o orgulho e a razão, termos inconciliáveis. A possibilidade de realização desses sonhos não é mais do domínio do nosso estudo. Entra para o domínio da psicologia dos projetos. Mas já dissemos bastante que o projeto é, para nós, onirismo de pequena projeção. O espírito se desdobra nele, mas a alma não encontra aí sua vida livre. Talvez fosse bom guardarmos alguns sonhos para uma casa que habitássemos mais tarde, sempre mais tarde, tão tarde que não tivéssemos tempo para realizá-la. Uma casa que fosse *final*, simétrica à casa *natal*, prepararia pensamentos e não mais sonhos, pensamentos graves, pensamentos tristes. Vale mais viver no provisório que no definitivo. (Bachelard, 1978, p. 236)

CAPÍTULO 1 – DO PROJETO AO DOCUMENTO

Procuro, neste capítulo, abrir caminho para a discussão das ações que compõem a componente prática da pesquisa, apresentando o processo que foi percorrida entre o primeiro desenho da “Casa Impossível” e a escrita da tese e parte dos referenciais teóricos e artísticos com os quais dialoguei.

Os temas que nomeiam as divisões deste capítulo, organizados em três grupos, na realidade, aparecem, sobrepostos e de forma recorrente, em todo o desenvolvimento da pesquisa. A divisão cronológica, em primeiro, segundo e terceiro momento, além da finalidade prática de tornar mais clara a apresentação, relaciona-se à efetiva proeminência que cada um dos temas teve em diferentes etapas da pesquisa. Especialmente por esse motivo, eles são utilizados como o fio que costura o tecido do capítulo, e cuja discussão prepara o leitor para o aprofundamento no restante do texto.

primeiro momento – idiorritmia e lugar

No desenvolvimento⁴ da Casa⁵, conjuguei o trabalho prático ao teórico, com o desenvolvimento de ações que discutissem as possíveis relações entre o trabalho artístico na cidade e a idiorritmia, conceito desenvolvido por Roland Barthes (2003), nas aulas do curso que proferiu no *Collège de France* entre 1976 e 1977. Como o autor explica, o termo é usado para identificar um dos dois tipos de mosteiros surgidos no Monte Atos: de um lado havia os cenobíticos, ou comunitários, onde refeições, liturgias e trabalhos aconteciam sempre em comunidade; do outro, os idiorrítimos, com os monges a ocupar celas particulares nas quais faziam as suas refeições de maneira solitária, excetuando-se algumas festas que eram partilhadas com o grupo, e com a possibilidade de conservar bens anteriores à vida em comunidade. Nesses grupos idiorrítimos, até mesmo as liturgias, com

⁴ Julián Santos Guerrero, no início da conferência “A casa como problema”, proferida na Associação Casa da Arquitectura – ACA, no verão de 2009, fala de casa desde a filosofia, a partir de três palavras, que funcionam também como etapas de sua construção: projeto, programa e problema. (2011, p. 9)

⁵ A partir de agora, vou chamá-la apenas de Casa. Sem aspas e sem o impossível.

exceção do ofício noturno, eram facultativas. Os indivíduos partilhavam a comunidade ao mesmo tempo em que viviam em seu ritmo próprio.

No livro onde estão reunidas as aulas do curso de Barthes (2003), o foco da discussão diz respeito à fantasia do Viver-Junto (no texto, sempre escrito em iniciais maiúsculas e hífen). Uma fantasia que, para o autor, atua como um retorno “(...) de desejos, de imagens, que rondam, que se buscam em nós, por vezes durante uma vida toda, e frequentemente só se cristalizam em uma palavra.” (2003, p. 12)

Em uma leitura que definiu como gratuita, Barthes encontrou a palavra capaz de concentrar a ideia de fantasia que buscava desenvolver durante curso. “Idiorritmia”, composta de *ídios* (próprio, particular) e de *rhythmós* (ritmo), e pertencente ao vocabulário religioso, remete a toda comunidade na qual o ritmo pessoal de cada um seria respeitado e encontraria seu lugar. Um espaço de sociabilidade no qual o indivíduo não desaparece, mais facilmente compreendido quando colocado em oposição aos seus dois “limites”: de um lado o casal, pois a família bloqueia toda experiência de idiorritmia (Barthes, 2003, p. 17); do outro, os grandes grupos, as comunas e os conventos que, organizados em uma lógica de poder, são espaços pouco propensos à idiorritmia.

Essa palavra passou a designar no curso de Barthes todos os empreendimentos que conciliam ou tentam conciliar a vida coletiva e a vida individual, a independência do sujeito e a sociabilidade do grupo. Uma espécie de meio-termo utópico entre duas formas excessivas, “(...) - uma forma excessiva negativa: a solidão, o eremitismo, - uma forma excessiva integrativa o *coenobium* [convento] (leigo ou não).” (Barthes, 2003, p. 18) Em outras palavras, a formação de uma pequena comunidade na qual cada membro vive em companhia sem perder a liberdade individual.

Em suas aulas, Barthes supera o mundo religioso ao utilizar o termo idiorritmia noutros campos de aplicação e investigação. Na revisão que faz de diferentes textos, iniciando com os monges do monte Atos e budistas do Tibet, e passando por romances como “Histórias dos monges do deserto”, de Paládio (descrição da vida dos eremitas no século VIII); “A montanha mágica”, de Thomas Mann (a vida coletiva em um sanatório);

“Pot-Boullie” de Zola (vida comunitária em um edifício burguês); “Robinson Crusóé”, de Daniel Defoe (a vida solitária na ilha e depois em companhia de “Sexta-feira”); e “A sequestrada de Poitiers”, de André Gide (estudo de um sequestro familiar) (Perrone-Moisés, 2002), Barthes procura perceber a possibilidade da existência do grupo idiorrítmico e entender a que distância dos outros é preciso manter-se para construir com eles uma sociabilidade sem alienação: viver em grupo sem deixar de ser indivíduo.

Em 2006, três anos após a publicação da primeira edição em português de “Como viver junto” (2003), a 27ª Bienal de São Paulo trazia como tema justamente o título do livro, reflexo da pertinência e atualidade das reflexões de Barthes e a possibilidade de as relacionar com a produção artística da contemporaneidade. A curadora Lisette Lagnado (2006), em um dos textos de apresentação do catálogo da Bienal, comenta que, no encontro com artistas e pensadores, durante as viagens curatoriais, foi possível depreender diferentes graus de viver-junto (no texto dela em minúsculo, mas ainda com hífen), por exemplo, na apreensão com o populismo na América do Sul, na preocupação dos norte-americanos com a imagem que passam para o exterior, na reflexão europeia sobre democracia e nos diferentes graus de liberdade de expressão e bem-estar social no continente asiático. De acordo com ela, todas essas experiências deveriam, de alguma maneira, estar patentes na bienal que estava a ser montada.

Somada a essa profusão de olhares, a figura do artista brasileiro Hélio Oiticica foi escolhida como paradigma conceitual da 27ª Bienal de São Paulo. Oiticica aparece na discussão com o objetivo de demonstrar a possibilidade de se ativar um repertório artístico no qual o “artista” apaga-se para dar espaço à figura do “propositor”. Além de ser um dos mais representativos exemplos da experimentalidade brasileira dos anos 60 e 70, que pretendia ultrapassar o horizonte do simplesmente “interativo”. Essa característica é destacada em sua produção, que abrange poesia, teatro, música, dança, performance, cinema e televisão, com o objetivo último de “(...) liquidar a representação para superar o modelo de exposições.” (Lagnado, 2006, p. 55)

Oiticica, na apresentação da “Nova Objetividade”, um estado da arte brasileira de vanguarda surgida nos anos 1960, escreve sobre a necessidade de uma postura mais efetiva nas ações dos artistas diante dos problemas da sociedade, a partir de uma:

(...) participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social. (2006, p. 164)

Escrevendo sobre o Neoconcretismo e sua característica de pensar a arte como algo que acontece a partir da experiência, do diálogo entre sujeito e objeto, artista e público, procurando levar o objeto de arte para o espaço vivido, Ligia Canongia (2005) dá o seguinte exemplo: “Hélio Oiticica, inclusive, acabaria por denominar uma parcela do seu trabalho de ‘vivências’, tal a solicitação que faria deste espectador como agente da experiência.” (2005, p. 38)

Trabalhos envolvendo essa postura tratada por Oiticica, apesar de normalmente não serem soluções definitivas para os problemas da comunidade onde são desenvolvidos, como sublinha Lagnado, “(...) são efetivos na saída do estado de menoridade graças a uma ativação do imaginário (...)” (2006, p. 58), dos lugares e das pessoas que eles envolvem. É nesse contexto, por exemplo, que a autora apresenta e relaciona “The Land” (1998), de Rirkrit Tiravanija, “Supergas” (2002), do grupo Superflex e “Inserções em circuitos ideológicos” (1970), com os projetos “Coca-Cola” e “Cédula”, de Cildo Meireles, como trabalhos que incomodam o sistema, mas sem força para o destruir.⁶

⁶ Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, Claire Bishop, questionada sobre como fazer uma distinção entre arte e assistencialismo a partir da reflexão sobre obras expostas na Bienal (chamada por um crítico de “bienong”, em referência às organizações não-governamentais), comenta: “A distinção para mim está na medida em que esses projetos também refletem sobre sua apresentação, recepção e circulação dentro do domínio da arte contemporânea.

As pessoas podem se sentir desconfortáveis com alguns dos projetos exibidos porque eles operam com um pé no domínio da arte contemporânea e outro no âmbito do chamado ‘mundo real’. Temos de aprender a viver com esse desconforto, que é algo comparável ao final dos anos 1960, quando artistas começaram a desmaterializar o objeto de arte e trabalhar conceitualmente. (...)



Figura 2 – “Supergas” em “The Land”. (Superflex Group, 2002)

Iniciado em 1998, "The Land" surgiu a partir da ação de diferentes artistas com o objetivo de criar um espaço para-com o engajamento social. Em uma área localizada próxima à vila de Sanpatong, na Tailândia, o espaço onde funciona "The Land" era predominantemente usado para a plantação de arroz, mas a comunidade que se utilizava dele sofria com problemas para controlar os níveis de água, que influenciava diretamente na quantidade de alimento produzido. Após ser adquirido por Kamin Lerdchprasert e Rirkrit Tiravanija, o espaço foi aberto à comunidade, que recebeu treinamento e iniciou a transformação daquela área, diversificando a produção de alimentos que, além de arroz, passou a contar com plantas frutíferas e legumes, partilhados com todas as pessoas envolvidas no projeto.

Em 2002, o coletivo “Superflex”, de Copenhaga, implementou, em “The Land”, uma versão de seu “Supergas”, um sistema de aproveitamento de compostos orgânicos na produção de energia, capaz de produzir gás para o cozimento de alimentos e eletricidade para iluminação. (Superflex Group, 2002)

Minha impressão da 27ª Bienal é a de que não se trata de uma exposição moralista. E isso porque a maioria dos projetos opera de forma bem-sucedida no interior do espaço expositivo e possui uma lógica estética que é íntegra em relação à especificidade do projeto.” (Monachesi, 2006)



Figura 3 — Inserções em Circuitos Ideológicos – 1. Projeto Coca-Cola. (Itaú Cultural, 2016)

Sobre o trabalho de Cildo Meireles destacado por Lagnado, é possível dizer que as "Inserções em circuitos ideológicos" fazem o caminho inverso ao dos *readymades*. Em vez de levar o objeto industrial para o museu, espaço normalmente destinado ao objeto de arte, é o objeto de arte que se insere no universo industrial. (Meireles, 2006, p. 264) Cildo Meireles afirma que as "Inserções" teriam a capacidade de dar voz ao indivíduo diante da macroestrutura e, ao mesmo tempo, colocavam em questão a autoria, a escala e o próprio lugar da arte. (Fraga & Urano, 2013)

Nos projetos "Coca-Cola" e "cédula", a ação era simplesmente gravar informações e opiniões críticas, nas garrafas e nas notas, respectivamente, e devolvê-las à circulação.

Em 2006, no mesmo ano de realização da Bienal, quando trabalhos de Rirkrit Tiravanija, do grupo Superflex, de Cildo Meireles e de outros 115 artistas estavam a ser apresentados em São Paulo⁷, o Projeto Balbucio⁸ (2011b), coletivo de artistas brasileiros

⁷ Mais informações sobre os trabalhos e artistas que participaram da 27ª Bienal de São Paulo em <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2344>

⁸ "O Projeto Balbucio foi um coletivo de artistas do Ceará que entre 2003 e 2011 desenvolveu trabalhos com foco nas intercessões entre Comunicação, Corpo e Arte. O grupo, que nasceu como um projeto de extensão da Universidade Federal do Ceará, rapidamente expandiu suas atividades além dos muros da UFC. Em 2005, recebeu o prêmio do Programa BNB de Cultura. Em 2006, foi premiado no III Encontro de Cultura e Arte da UFC. Em 2011, no Porto, apresentou "Aula – Das imbricações metodológicas entre criação artística e pesquisa acadêmica", e em Aveiro, "Cores". Em Fortaleza, o grupo participou do DeVERcidade com 'Rei de Ratos' e 'Boca a Boca' (2010), no Fortaleza 24H com 'Fortalezas' (2008), na Bienal Internacional de Par em Par com 'Glossolalic Machine #3 (Plugged): Bureau' (2008), no II Festival BNB de Artes Cênicas com 'Glossolalic Machine #1 (Plugged): Cenacula' (2008) e no Festival Palco Giratório com 'Fiandeiras' (2005). Além da participação em importantes eventos da cidade, o Projeto Balbucio promoveu a '1 Mostra Balbucio de Tecnologias Ordinárias' (2010) no CCBNB, a 'Casa da Santa' (2006) e os 'Seminário [bawbus'iu] de Arte e Comunicação: ETC. Rapadura' (2006) e 'Articulações' (2005). Uma de suas performances compõe o acervo do

do qual fiz parte, atingia um nível de maturidade importante na sua atividade artística. Parte daquele grupo, com o objetivo de aprofundar as práticas de Pesquisa em Arte⁹ que realizavam na Universidade, decidiu partilhar uma casa¹⁰ no bairro do Benfica, em Fortaleza, um espaço que fosse, ao mesmo tempo, “ateliê, sala de reuniões, almoxarifado e espaço expositivo.” (Projeto Balbucio, 2011a)

Com a resolução de dividirmos uma casa no Benfica, aproximávamo-nos dos mais importantes edifícios da Universidade Federal do Ceará – UFC, instituição na qual a maior parte do grupo estudava, o que facilitaria o acesso a equipamentos disponibilizados pela Universidade. Além disso, esse é um bairro especial na cidade, pela sua história, localização e diversidade, e é lugar de convergência de boêmios, desportistas, estudantes e comerciantes. Era um passo natural para o grupo, depois de decidir “Viver-Junto”, resolver instalar-se naquela zona e não noutra.

A “Casa da Santa”, alcunha dada ao prédio sito no número 2723 da rua Senador Pompeu, seria então o espaço a construir durante os 12 meses a viver em comunidade. O plano era, entremeado ao exercício diário de superação de todos os problemas que a casa oferecia (melgas, calor, uma casa de banho minúscula para cinco adultos, ter como vizinho um colégio com centenas de crianças, além da fuligem e do barulho provocados pelos carros que circulavam por aquela que é uma das principais vias de saída do centro da cidade), fazer daqueles poucos metros quadrados reflexo da complexidade do bairro em que estávamos inseridos, a partir dos trabalhos que seriam desenvolvidos e da experiência de “Viver-Junto”. O Projeto Balbucio, que até ali era um grupo de estudantes e um

Museu de Artes da Universidade Federal do Ceará desde 2008, a ‘Glossolalic Machine #1 (Plugged): Cenacula’.” (Projeto Balbucio, 2011c)

⁹ Uso e entendo a expressão do modo que Silvio Zamboni (2001) apresenta, para designar “(...) as pesquisas relacionadas à criação artística que se desenvolvem visando como resultante final a produção de uma obra de arte, e que são empreendidas, *ipso facto*, por um artista.” (2001, p. 7) Foi uma constante nos trabalhos do Projeto Balbucio essa interseção entre a pesquisa acadêmica e a prática artística, que continuou mesmo depois dos componentes do grupo deixarem a UFC.

¹⁰ “Enquanto a coisa está se fazendo, não se compreende aonde ela vai.” (Barthes, 2003, p. 263)

professor do curso de Comunicação Social da UFC, a partir daquele momento começava a transformar-se em algo mais:

Mas a idéia de morar junto, que aos poucos foi apontando como possibilidade, de início, não estava em pauta. A radicalização dos vínculos inter-pessoais estabelecidos somente pela via institucional (professor-alunos, aluno-aluno, coordenador-extensionistas) que viver junto implicava causava estranhamento não só entre os colegas e familiares, mas aos próprios membros do projeto. O que de fato estava por trás do desejo de comunidade? Derradeiro (ou, ao contrário, o desencadeador, o start de tudo?) e mais persuasivo dos motivos: afeto. (Projeto Balbucio, 2011a)

Barthes, em sentido equivalente, usa “delicadeza”, palavra, como destaca, provocadora nos dias que correm:

Delicadeza seria: distância e cuidado, ausência de peso na relação, e, entretanto, calor intenso dessa relação. O princípio seria: lidar com o outro, os outros, não manipulá-los, renunciar ativamente às imagens (de uns, de outros), evitar tudo o que pode alimentar o imaginário da relação = Utopia propriamente dita, porque forma do Soberano Bem. (Barthes, 2003, p. 260)

Tenho dificuldades de pensar o que mais, além dessa mistura entre afeto/delicadeza, teria “dado corpo” àquele grupo. “Se nem espaço, nem a concomitância, podem desenhar uma vida em comum, qual o elo capaz de agrupar sujeitos?” (Lagnado, 2006, p. 54). Havia, todos percebíamos na altura, uma vontade de fazer – éramos jovens, boa parte estava a terminar a licenciatura e tínhamos, no interior das atividades do grupo, a oportunidade de experimentar e aprofundar o que trazíamos da universidade. Apesar disso, sem o exercício diário de afeto/delicadeza daquela comunidade, não teria sido possível a existência da “Casa da Santa” e nem teríamos continuado a trabalhar juntos, durante tanto tempo, depois que ela teve fim.

A “Casa da Santa” foi a minha primeira experiência de vida em comunidade, desenhada a partir da reflexão de idiorritmia e sua impossibilidade. Em suas notas de aula, Barthes menciona que havia programado, para o décimo terceiro encontro do curso, o

exercício de construir, diante dos alunos, uma utopia¹¹ do Viver-Junto idiorrítmico; mas essa aula não acontece, pelo menos não como planeada. Além da falta de tempo para recolher as contribuições dos alunos e a falta de ânimo para construir uma utopia feliz, Barthes aponta uma razão teórica para a decisão: “(...) a utopia do Viver-Junto idiorrítmico não é uma utopia social.” (2003, p. 256)

As experiências que vivi durante a “Casa da Santa” foram definidoras da minha formação como artista e reapareceram nos primeiros desenhos do projeto para a Casa, numa altura em que a investigação centrava-se na pesquisa sobre as alterações que a ideia de lugar sofreu a partir dos anos 1960 e nas múltiplas influências dessas mudanças na produção artística contemporânea sobre o lugar.

Na década de 60 do século XX, decisivas abordagens sobre a ideia de lugar distanciaram-na das anteriores concepções de espaço¹² neutro e passaram a refletir a respeito da sua dimensão política. Essa desconstrução, que aproximou a antropologia de um mundo sujeito a transformações cada vez mais rápidas e significativas, de acordo com Filomena Silvano (2010), levou ao desenvolvimento de quatro ideias de espaço incontornáveis na contemporaneidade: as “heterotopias”¹³ de Michel Foucault (2009), os

¹¹ “Na sua visão mais comum, a palavra 'utopia' significa uma ideia, um projecto, uma visão social e política altamente auspiciosa, mas irrealizável” (Velotti, 2009, p. 352)

¹² Em 1967, Michel Foucault (2009), em conferência no Círculo de Estudos Arquitetónicos, afirmava: “A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama.” (2009, p. 411)

¹³ “Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (...)” (Foucault, 2009, p. 415)

“não-lugares”¹⁴ de Marc Augé (2005), as “multilocalidades”¹⁵ de Margaret C. Rodman (1992) e as “ethnoscapes”¹⁶ de Arjun Appadurai (1997).

No mesmo período, artistas como Richard Serra, Robert Smithson e Walter DeMaria, entre outros, propuseram trabalhos nos quais é possível perceber uma preocupação em relacionar espaço físico, mental e social. Desenvolvido nessa altura, o conceito *site-specific* reforça essa ideia, ao referir-se a obras realizadas para um determinado local, levando em consideração o ambiente que as envolve e o público que as consome.

Frequentemente, artistas que desenvolvem projetos *site-specific* posicionam seu trabalho como uma crítica arquitetônica. (Schneckenburger, 2005, p. 563) Trabalhos de Gordon Matta-Clark como “Splitting” (1974), no qual, com um corte, divide ao meio uma casa devoluta, e “Office Baroque” (1977), onde realiza seções através de um edifício condenado, dialogam com uma noção mais ampla de lugar, que ultrapassa a fisicalidade construída:

As construções sociais e as relações entre os espaços construídos com as comunidades que os habitam interessam a Matta-Clark que, como um arqueólogo urbano, busca o sentido mais

¹⁴ “Se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar.” (Augé, 2005, p. 67)

¹⁵ Como destaca Filomena Silvano (2010, p. 100), Margaret C. Rodman sistematiza em quatro pontos a ideia de multilocalidade: “I see multilocality as having a number of dimensions. First, it assumes a decentered analysis, not in Entrikin's sense of “objective” analysis but in seeking to understand the construction of places from multiple, non-Western as well as Eurocentric viewpoints. Multilocality in this sense means looking at places from the viewpoint of Others, while recognizing that there really are no “others” in a world in which everyone can potentially suffer from one agent's actions (as, for example, in oil spills or nuclear accidents). (...) Second, multilocality can refer to comparative or contingent analyses of place. (...) Third, multilocality can refer to reflexive relationships with places. (...) Finally, a single physical landscape can be multilocal in the sense that it shapes and expresses polysemic meanings of place for different users.” (Rodman, 1992, p. 646)

¹⁶ “By *ethnoscape*, I mean the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guest workers, and other moving groups and individuals constitute an essential feature of the world and appear to affect the politics of (and between) nations to a hitherto unprecedented degree. This is not to say that there are no relatively stable communities and networks of kinship, friendship, work, and leisure, as well as of birth, residence, and other filial forms. But it is to say that the warp of these stabilities is everywhere shot through with the woof of human motion, as more persons and groups deal with the realities of having to move or the fantasies of wanting to move.” (Appadurai, 1997, p. 33)

profundo na superfície das coisas. O seu nomadismo parte em busca dos espaços intersticiais, invisíveis, desprezados e inviáveis para o consumo. (Lagnado, 2006, p. 111)

Nesse contexto, o processo de trabalho artístico pode aproximar-se ao do cientista social, ao mesmo tempo em que a noção clássica de criatividade individual e do fazer manual solitário, no ateliê, deve ser repensado. Isso não significa uma negação ou uma ruptura completa e abrupta com a tradição, que, como escreve Gilmar de Carvalho (2005), pode ser entendida como “(...) esse lastro comum de experiências (e vivências) de determinados homens em um determinado tempo e lugar.” (2005, p. 8) As ilustrações com sátiras políticas de Sir John Tenniel para a “Punch Magazine” (Engen, 1991, p. 25), publicadas a partir de 1850, mesmo sendo realizadas no estúdio, implicavam um conhecimento do artista sobre o contexto social no qual estava inserido. Reflexão semelhante pode ser feita sobre o trabalho de pintura de Chico da Silva, que, como escreve Gerciane Oliveira (2015), a partir dos anos 60 pôs em xeque a questão da autoria individual com a organização de um regime de produção coletiva em seu ateliê e a difusão de seu modo de pintar, produzindo obras que levavam a sua assinatura em oficinas supervisionadas pelo próprio artista e por ajudantes (2015, p. 16), resgatando um modo de produção coletivo já conhecido pelo menos desde os ateliês e escolas do Renascimento. Não há uma negação dessa tradição, mas um *continuum*, uma dialética no interior da produção artística contemporânea, entre os cânones estéticos ocidentais tradicionais (como originalidade, unicidade, gênio, aura, proporção, equilíbrio, simetria, harmonia, narrativa, mimese, representação...) e ideias de arte como vida e experiência, fluxo, provisoriade, instabilidade, precariedade, interatividade, abertura, processo, conceito, não-linearidade narrativa e abstração.

Fora do estúdio, é a própria realidade social que “alimenta” o produtor, o que pressupõe um posicionamento político frente ao mundo, num resgate do pensamento de Oiticica e de toda essa tradição. Como escreve Cristina Freire (2006b), sobre a riqueza presente na relação entre lugar e prática artística: “O lugar é esse território vivencial, definido por espaços densos de sentidos, onde o psíquico e o social se fundem aos traços

da memória individual e coletiva.” (2006b, p. 114) É esse o lugar que os artistas começam cada vez mais a aceder no desenvolvimento do seu trabalho.

O ambiente físico, cultural e social, as redes de trocas, a linguagem e “o outro” estão presentes e fazem parte do processo de criação e produção. Quando usa a rua e a cidade como lugar de ação, o artista, sem deixar de ser quem é, procura inserir-se em uma comunidade, que também tem sua maneira de funcionar, para construir, nessa e com essa relação, o seu trabalho. Nesse sentido, é possível aproximar a ligação entre artista e cidade à experiência idiorrítmica e de vida em comunidade discutida por Barthes.

Em sua primeira fase, o objetivo da Casa era perceber e costurar conexões presentes na literatura com o trabalho de artistas que participaram da Bienal de São Paulo e que discutissem “idiorritmia”, “lugar” e “cidade”. À reflexão teórica, acrescentava-se uma abordagem prática, com o desenvolvimento de uma intervenção nas ruas de Aveiro: a construção de uma grande casa, tão grande que a própria cidade fizesse parte dela e seus moradores fossem todos aqueles que vivem na cidade. Essa casa seria o espaço onde toda essa reflexão entre lugar, artista e cidade seria experimentada na prática.

Experiências de vida coletiva como essa, numa casa ao mesmo tempo aberta e fechada, com espaços comuns e espaços reservados, não são de todo novas. Algumas são apresentadas por Xavier Monteys e Pere Fuertes em “Casa collage” (2011), livro que reúne uma série de reflexões que têm a casa como origem e destino – as pessoas que a habitam, as partes que a constituem, sua relação com o automóvel, os jogos possíveis de se fazer com ela, e a mobília que a preenche, de modo a construir uma visão ampla da ideia de casa. No último capítulo do livro, os autores discutem a necessidade de se repensar o bloco de apartamentos, confrontando duas possibilidades: de um lado, o bloco residencial mais comum, que funciona como uma garrafeira, apenas a “suportar” as casas-garrafas; do outro, o bloco pensado como uma folha de cálculo, em cujas células há elementos que permitem diferentes combinações e, com cada uma dela, a obtenção de novos elementos. (2011, p. 144)

No segundo caso, aquele que mais se aproxima da ideia da Casa, algumas dessas combinações poderiam ser vividas como autênticas casas, estando aí a possibilidade de se repensar o bloco de residências, uma vez que, espalhada pelo bloco, a casa não precisaria mais ser entendida como uma unidade compacta dentro do edifício, promovendo encontros e reunindo pessoas e grupos em torno de espaços comuns e promovendo novos laços, que ampliariam aqueles normalmente reservados às unidades familiares. As diferentes partes das várias casas estariam assim organizadas: “(...) estudio o despacho, apartamento de los hijos mayores o de los padres, trastero, taller de bricolaje e incluso estacionamiento del coche o de la *roulotte*, o terraza particular en la cubierta, pueden estar dispersos por el edificio.” (Monteys & Fuertes, 2011, p. 146) Em sua origem, como lembram os autores, a lógica de organização dos apartamentos de aluguel aproximava-se dessa ideia, uma vez que os inquilinos arrendavam partes separadas da residência, tantas quantas a necessidade e a capacidade económica permitissem. Como reforça Witold Rybczynski (1999), ao escrever sobre a típica casa burguesa de Paris, “(...) el inquilino alquilaba todas las habitaciones que necesitaba o que se podía permitir, a menudo en más de un piso.” (1999, p. 49)

Como destacam Monteys e Fuertes, essa casa, espalhada pelo bloco de residências, dialoga com a ideia de Gerardo Ragone de “casa difusa”, uma casa aberta, na qual a atividade doméstica não corresponde aos limites da casa, definida por peças dispersas pelo território e abrangendo outros espaços de existência de seus moradores, como o trabalho ou o carro.

No primeiro momento do desenvolvimento da Casa, o desafio era, de certa forma, estender essa ideia de bloco de residências para a cidade, de modo a experimentá-la, ela inteira, como se fosse uma casa¹⁷ e, bebendo nesses conceitos, promover a transformação de partes da cidade em divisões de uma grande casa espalhada por Aveiro.

¹⁷ “Todo o Egito era visto freqüentemente como uma casa.” (Rykwert, 2009, p. 186)

Com a colaboração de outros quatro artistas, o projeto estava a ser desenhado para construir essa casa em Aveiro, a cidade onde vivia e contava construir a Casa, um espaço de partilha em comunidade e de respeito pela individualidade. As partes da Casa (quartos, casa de banho, sala, cozinha...) estariam espalhadas pela cidade e seriam construídos em “espaços invisíveis” (esquecidos, deteriorados, descontextualizados...). Seria proposta uma série de intervenções físicas nesses lugares para que eles voltassem a ter vida a partir da sua incorporação à Casa.

Esse projeto, essa casa em Aveiro, trazia consigo uma vontade muito grande de reviver a casa de Fortaleza; tão grande que o plano era trazer para a experienciar comigo os mesmos artistas com quem vivi em Fortaleza, na "Casa da Santa"¹⁸.

Até o dia em que grupo acabou.

Esse fim é somente um exemplo, entre tantos outros, das mudanças que marcaram a construção da Casa. A possibilidade de mudança é mesmo uma característica natural em uma pesquisa académica e que se pode encontrar também na ideia geral de "projeto" de casa. Como escreve Julián Santos Guerrero (2011), "(...) a passagem ao objecto, à casa, traz consigo uma ou outra surpresa imprevisível, não projectada ou não contemplada." (2011, p. 12) A pesquisa teve inúmeros desenhos, tantos como os projetos que rabisquei, os trabalhos que apresentei, os artigos¹⁹ que escrevi e os livros que li.

Com o fim do grupo, o desenho da Casa precisou de ser revisto. Uma mudança importante, e que marca a passagem deste primeiro momento para o segundo, é a incorporação da ideia de protótipo à pesquisa. Enquanto construía a Casa, e até a data de

¹⁸ “O desejo de recordar une as nossas razões para construirmos para os vivos e para os mortos. Tal como erguemos túmulos, marcos e mausoléus em memória dos entes queridos que perdemos, também construímos e decoramos edifícios para estes nos ajudarem a recordar as partes importantes mas fugazes do nosso Eu. Os quadros e as cadeiras das nossas casas são os equivalentes – à escala do nosso próprio tempo e de acordo com as exigências do estilo de vida – dos gigantescos montes funerários do Paleolítico. Os nossos acessórios domésticos são, também, memoriais à identidade.” (Botton, 2009, p. 139)

¹⁹ De certa forma, o caminho percorrido até aqui pode ser recontado a partir das minhas participações no “AVANCA | CINEMA - Conferência Internacional Cinema - Arte, Tecnologia, Comunicação”, de 2013, 2014 e 2015. Em 2013 (Oliveira Filho & Bastos, 2013), cujo texto aproxima-se ao que está a ser discutido neste primeiro momento, ainda é muito claro o interesse nas mudanças na ideia de lugar na arte.

realização da última ação do projeto, eu procuraria intercalar a pesquisa teórica à prática desenvolvendo uma série de trabalhos. Cada um deles destacaria, trabalharia e induziria à reflexão sobre pelo menos uma característica que, eu acreditava, voltaria a aparecer durante o projeto final. Esse método no desenvolvimento do projeto permitiria que a própria ideia de construção da pesquisa fosse ganhando corpo aos poucos, abrindo espaço para a sua redefinição constante.

A intenção era de que os protótipos não fossem maquetas ou caricaturas da Casa. Em vez disso, essas experiências direcionariam as leituras e afinariam o olhar para a cidade, interferindo diretamente na pesquisa que estava a ser desenvolvida, mudando muitas vezes a direção das expectativas, numa experiência que se converteria, paulatina e insistentemente, de teórico-prática para prático-teórica.

segundo momento – método/jogo e performance

A Casa, como uma investigação de doutoramento, tem uma componente científica. A partir deste segundo momento²⁰, trabalhei especificamente a questão da articulação das componentes práticas e teóricas da pesquisa, ao introduzir a possibilidade de transformar o documento final, a tese, em uma das experiências da Casa, de maneira que ela pudesse refletir, na forma como seria escrita e lida, grande parte do que vivi nos diferentes momentos da investigação.

A natureza teórico-prática da pesquisa assume a não adoção de um viés metodológico único, fazendo uso de procedimentos de investigação científica de diferentes tipos, distanciando-se da ideia de método como “receita” e percebendo-o como um “esquema global”, de maneira que se atenda às demandas metodológicas geradas no processo sem que seja negligenciado o rigor científico.

A intenção e a importância de se desenvolver, concomitantemente à pesquisa científica, uma pesquisa em arte que fosse, ao mesmo tempo, objeto e resultado do projeto de investigação, impõem procedimentos e instrumentos de análise próprios aos processos de criação e crítica em artes. Nesse sentido, é importante delinear o lugar metodológico em que foi construída a Casa.

A natureza processual da pesquisa não se acomodou em etapas rigorosamente preestabelecidas, nem foi construída em modos rígidos de registro e de tabelamento de dados, mas aproxima-se da pesquisa etnográfica, dialogando com a reflexão de Cristina Freire (2006b):

Em *O pensamento selvagem*, publicado na França uma década depois de seu regresso da viagem ao Brasil, o antropólogo [Claude Lévi-Strauss] toma o artista como parâmetro ao definir a figura do *bricoleur*. Como modelo de pensamento mitopoético, o *bricoleur* opera com signos, a meio caminho entre o concreto e o conceito. Seu parâmetro comparativo no seu esforço para definir a “ciência do concreto” é sempre o trabalho do artista. Essa referência só confirma o que Hal Foster aponta como uma antiga “inveja” que os

²⁰ Patente em “Método e os sete vídeos de ‘Red Carpet’ - uma experiência prático-teórica” (Oliveira Filho & Bastos, 2014), apresentado em “AVANCA | CINEMA - Conferência Internacional Cinema - Arte, Tecnologia” de 2014.

antropólogos tinham dos artistas, que para ele inverteu-se definitivamente. Agora, são os artistas que almejam um trabalho de campo de cunho antropológico em que teoria e prática se reconciliem definitivamente. (2006b, p. 112)

O fazer é o motor da pesquisa. Foi a experiência de usar a cidade como casa que orientou as escolhas de ferramentas metodológicas mais específicas, como entrevistas semi-estruturadas ou abertas; grupos de discussão ou focais; observação participativa, diferentes formas de registo visuais e sonoros (mapas, diários, fotos, vídeos, redes sociais, etc.)... tudo foi usado na medida em que a prática exigia.

No que diz respeito especificamente à análise do processo de criação das ações realizadas, recorreu-se à “Crítica do Processo”, como discutida por Cecília de Almeida Salles em “Redes da criação” (2006), na qual a obra não é pensada apenas nos seus aspetos formais finais, mas como algo processual, permanentemente em (trans)formação: “As descobertas feitas saem, portanto, de dentro dos próprios processos, isto é, são alimentadas pelos documentos que pareceram necessários aos artistas ao longo de suas produções.” (Salles, 2006, p. 13) É nesse sentido que, para a Casa, as fontes documentais dos mais diferentes tipos são recursos legítimos para a compreensão do trabalho que foi realizado.

A Casa é processo, e para a compreender são precisos instrumentos que tratem de mobilidade, interação e metamorfose. (Salles, 2006, p. 162) Sua impossibilidade bebe desse inacabamento, e sua análise pede uma crítica que lide com suas múltiplas possibilidades. Há um força inicial, uma intenção de transformar a cidade em casa, mas é no desenvolvimento da pesquisa, na aproximação à cidade, que essa casa ganha corpo. “A obra não está só em cada uma das versões, mas também na relação que é estabelecida entre essas diferentes versões.” (Salles, 2006, p. 163) Escrever sobre esse projeto, inclusivamente, é continuar a sua construção.

Assim como a construção da pesquisa utilizou-se de instrumentos de investigação capazes de ir mais além das formas burocráticas de registo e processamento de dados, a escrita da tese procura superar o relato sobre as experiências na cidade, configurando-se como uma maneira de dizer capaz de expressar a força da experiência.

O exercício seria escrever um texto no qual fosse possível, de alguma forma, viver.²¹ Uma tese-casa. Com esse objetivo, comecei a incorporar, em tudo que escrevia, a reflexão sobre formas de escrever para a academia, a partir de uma experiência de pesquisa e escrita que encontra eco na abordagem que faz Ludmila Brandão (2002) à escritura do espaço na etnografia, no sentido de superação da mera descrição: “(...) parece-me então que o caminho está exatamente aí, nessa fenda entre o que é tido como texto etnográfico e a escritura literária.” (2002, p. 21) Um tipo de pesquisa que dialoga com a cartografia a partir da ideia de um método capaz de acompanhar os processos de produção de subjetividades:

Em vez de regras para serem aplicadas, propusemos a ideia de pistas. Apresentamos pistas para nos guiar no trabalho da pesquisa, sabendo que para acompanhar processos não podemos ter predeterminada de antemão a totalidade dos procedimentos metodológicos. As pistas que guiam o cartógrafo são como referências que concorrem para a manutenção de uma atitude de abertura ao que vai se produzindo e de calibragem do caminhar no próprio percurso da pesquisa - o *hódos-metá* da pesquisa. (Passos, Kastrup, & Escócia, 2009, p. 13)

Como escrevem Laura Pozzana de Barros e Virgínia Kastrup (2009), a escrita deve estar em sintonia com aquilo que foi vivido durante a pesquisa. Apresentando a reflexão sobre pesquisa a etnográfica de Janice Caiafa, as autoras tratam de um “método-pensamento”,

²¹ “Just as my son's drawing of a house was also the portrait of a child, I am certain that writing about room is a way of writing about people. Words furnish a page, much the way a chair or table may furnish a room. There are times when I think these are parallel processes of assembly. A friend of mine recently returned from a writer's colony outside Edinburg. The colony was housed inside a grand old stone castle, and every afternoon at four o'clock, the writers would gather in the living room for tea and scones. And they would talk. They would talk not about the essays, plays, poems, and fiction they were writing, nor about their work or their manuscripts or deadlines. What they talked about was how the stone castle was decorated. They would discuss the masonry walls and flowery wallpaper, debate the fabric of the drapes and the stuffed armchairs, and regale one another with the stories about how they were going to go home and redecorate their own homes.

There is something about this anecdote that rings true about the essential connection between arranging words and designing places. Both of these are about finding the logical order of thing, about assembling these aggregates of experience in a way that makes sense. A room, like a page, offers us the space to do this. Sometimes that sense of order comes with the way words are arranged on the page. Other times it may come with the way objects have been assembled in a room. Both are ways of finding those arrangements with which we can live.” (Busch, 1999, pp. 24–25)

em que a experiência com os outros não se separa da experimentação com a escritura, uma vez que a interpretação dos eventos estudados não se deve sobrepor às novidades recolhidas no campo. Quando a experiência vivida no campo inspira a teoria, é possível retirar do fenômeno informações que pouco têm a ver com interpretações, uma vez que elas são somente um certo uso da teoria ou um certo uso dos conceitos, aproximando-se de uma forma de experimentação que envolve pensamento e escrita. É nesse sentido que a escrita mistura-se e dialoga com a pesquisa e o trabalho prático. E é isso que eu busco neste texto sobre a Casa.

Com essa ideia, é na literatura que encontro um exemplo encantador de como a história da Casa poderia ser contada: em “A vida modo de usar” (2009), de Georges Perec, sobre o qual escreve Álvaro Domingues (2005), destacando a escrita fragmentada e caótica do autor que refletiria sobre os espaços do habitar, a partir “(...) dos sentidos, da intimidade, do trabalho, da convivência, do descanso, da relação com o corpo, o espaço, o mobiliário, das representações, das fronteiras subtis entre o público e o privado, o indivíduo e o grupo, do sentido do doméstico, etc.” (2005, p. 95)

No segundo momento, a expectativa era desenvolver um texto que fosse reflexo da experiência que vivi durante o desenvolvimento do projeto – não apenas o relatar daquilo que se passou, mas ser espelho do que foi o projeto. Um texto que fosse construído da mesma forma que a experiência de construção da Casa²²: há um sentido que rege tudo, que está por trás de tudo, mas cada seção, cada parte, é desenvolvida separadamente, no seu tempo e do seu modo, utilizando ferramentas, fontes e métodos de diferentes áreas, numa costura que começa em mim, na minha experiência, mas que só se completa na mão

²² Nas primeiras palavras de “A casa & a rua”, Roberto DaMatta recebe o leitor ao texto, fazendo uso da hospitalidade, reconhecendo essa mesma ideia na relação que se processa entre a casa e a rua: “Um livro é como uma casa. Tem fachada, jardim, sala de visitas, quartos, dependências de empregada, e até mesmo cozinha e porão. Suas páginas iniciais, como aquelas conversas cerimoniais que antigamente eram regadas a guaraná geladinho e biscoito champanhe, servem solenemente para dizer ao leitor (esse fantasma que nos chega da rua) o que se diz a uma visita de consideração. Que não repare nos móveis, que o dono da morada é modesto e bem-intencionado, que não houve muito tempo para limpar direito a sala ou arrumar os quartos. Que vá, enfim, ficando à vontade e desculpando alguma coisa...” (DaMatta, 1997, p. 11)

do leitor, figura que decide como e em que profundidade está disposto a construir o texto comigo. Tratando da prosa, Walter Benjamin (2000b) tem uma metáfora que ilustra o que procuro realizar aqui: "O trabalho em uma boa prosa tem três graus: um musical, em que ela é composta, um arquitetônico, em que ela é construída, e, enfim, um têxtil, em que ela é tecida." (2000b, p. 27) No texto sobre a Casa, o grau musical está na sintonia entre o documento e a pesquisa; o arquitetônico, na transformação da experiência em texto a partir da formatação de um documento escrito; e a têxtil, nas conexões entre os dois primeiros graus e na superação de ambos.

No segundo momento da construção da Casa, trabalhei com a ideia de um texto-protótipo. Mais que o relato e a reflexão sobre as ações desenvolvidas, passei a experimentar maneiras de dizer que fossem mais afinadas com aquela que agora aparece na tese; de apresentar o trabalho prático e a base teórica unidas, como reflexo de uma produção artístico-teórica que acontece concomitantemente, retroalimentando-se, e não como entidades distintas e sem comunicação.

A investigação sobre um modo de escrever que fosse jogável, que não se limitasse às regras da academia mas que jogasse com elas, usasse-as, conhecesse-as e ultrapassasse-as de alguma forma. Uma maneira de aproximar o leitor ao texto; mais que isso, um método que procura aproximar o leitor ao fazer do texto, que o ativa e dá liberdade para decidir o que lê e autonomia não somente sobre o que leu, mas mesmo sobre o que está e o que não está escrito.

Um exercício como esse aproxima-se, em certa medida, àquele realizado pelo Art&Language, como mostra o editorial do primeiro número de "Art-Language: The journal of Conceptual Art" (2006): "Suponhamos que a seguinte hipótese seja proposta: que este editorial, ele mesmo uma tentativa de delinear alguns esboços do que é a 'Arte Conceitual', seja considerado como um trabalho de 'Arte Conceitual'." (2006, p. 236) Não é só o texto que desenvolvo que se aproxima daqueles relacionados à Arte Conceitual e ao

conceitualismo²³, mas também as ações, uma vez que elas privilegiam a transitoriedade em detrimento da permanência, a possibilidade da reprodutibilidade no lugar da unicidade, de forma que “(...) a autoria²⁴ se esfacela frente às poéticas da apropriação; a função intelectual é determinante na recepção.” (Freire, 2006a, p. 8)

Desde que o Projeto Balbucio encerrou suas atividades, levando-me a fazer uma revisão profunda do desenho da Casa, e especialmente enquanto desenvolvia a investigação sobre método, experimentando e trabalhando com diferentes modos de contar a história da construção do projeto, aproximei naturalmente as leituras e ações à ideia de jogo, assumindo o papel do acaso na construção de uma arte-pesquisa jogável ou um jogo-pesquisa artístico.

Johan Huizinga chama a atenção, logo no início de “Homo Ludens” (2005), para a ideia de que o jogo é um “fato mais antigo que a cultura “ (2005, p. 3), (considerando-se que a cultura, como esclarece Huizinga, independentemente do grau de rigor na sua definição, pressupõe a ideia de sociedade humana) e exemplifica isso ao lembrar que os animais, também eles, brincam:

Bastará que observemos os cachorrinhos para constatar que, em suas alegres evoluções, encontram-se presentes todos os elementos essenciais do jogo humano. Convidam-se uns aos outros para brincar mediante um certo ritual de atitudes e gestos. Respeitam a regra que os proíbe morderem, ou pelo menos com violência, a orelha do próximo. Fingem ficar zangados e, o que é mais importante, eles, em tudo isso, experimentam evidentemente imenso prazer e divertimento. (2005, p. 3)

²³ “A distinção entre Arte Conceitual – como movimento notadamente internacional com duração definida na história da arte contemporânea – e conceitualismo – tendência crítica à arte objetual que abarca diferentes propostas, como arte postal, performance, instalação, land art, videoarte, livro de artista etc. – é muitas vezes difusa.” (Freire, 2006a, p. 8)

²⁴ Sobre a relação entre o artista conceitual e sua obra, escreve Anne Cauquelin (2005): “O apagamento do autor-artista-pintor é ainda redobrado pelo esmaecimento do conteúdo da proposição: ela não é mais para ser lida como uma mensagem de alcance geral ou crítico, mas como simples dado afirmando sua identidade como obra integral.” (2005, p. 136)

O autor sugere que todas as culturas humanas e todos os ambientes culturais são produtos da tensão existente entre o jogo, como forma²⁵ e liberdade, e a vida, com sua desordem e necessidade. Huizinga, na mesma medida em que procura definir a natureza geral do jogo, esforça-se, como comenta Roger Caillois em “Os Jogos e os Homens” (1990), “(...) por trazer à luz a componente do jogo que predomina ou anima as manifestações essenciais de toda e qualquer cultura: as artes e a filosofia, a poesia e as instituições jurídicas, e até determinados aspectos da guerra cortês.” (1990, p. 23)

Mas, de que jogo estão a tratar os autores? O verbete “jogo” no “Dicionário de Estética” (Carchia, 2009) clarifica essa questão apresentando essencialmente três características que definiriam a ideia de jogo. A primeira fala que o jogo é uma atividade livre, uma vez que se o jogador fosse obrigado a realizá-la deixaria de estar a jogar e passaria, no máximo, a fazer uma espécie de “imitação forçada” (Huizinga, 2005, p. 10), uma encenação do que quer que fosse. O jogo é praticado de maneira voluntária²⁶ e possui a sua própria e autônoma dimensão para acontecer, distinta do real (Carchia, 2009, p. 219): apesar de acontecer no mundo, o jogo rejeita e ignora intencionalmente as condições do real, por ser uma atividade cuidadosamente isolada²⁷ do resto da existência, sendo praticada, de maneira geral, “(...) dentro de limites precisos de tempo e de lugar.” (Caillois, 1990, p. 26) Há, assim, um espaço²⁸ próprio para o jogo acontecer e nada do que está fora

²⁵“No contexto da estética moderna, a partir de Schiller e até Marcuse, o jogo, enquanto actividade com um fim em si mesma e não instrumental, (...), foi frequentemente proposto como possível paradigma da experiência estética. As análises das ciências humanas, pelo contrário, reforçaram a hipótese desta relação ao evidenciarem o significado transcendental, o carácter de ‘forma’ típico do jogo.” (Carchia, 2009, p. 219)

²⁶ “O jogo é uma criação onde o jogador é o senhor. Longe da severa realidade, surge como um universo que tem a sua finalidade em si mesmo existindo apenas enquanto for voluntariamente aceite.” (Caillois, 1990, p. 189)

²⁷ Os espaços do jogo são, todos eles, “mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial.” (Huizinga, 2005, p. 13)

²⁸ “Conforme os casos, o tabuleiro, o estádio, a pista, a liça, o ringue, o palco a arena, etc.” (Caillois, 1990, p. 26) Huizinga amplia os espaços de jogo e escreve que “a arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de ténis, o tribunal, etc., têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados, em cujo interior se respeitam determinadas regras.” (2005, p. 13)

desse espaço deve ser levado em consideração durante o período em que se está a jogar. Esse lugar especial, que pode ser físico ou imaginário, é efêmero, pois tem função efetiva somente durante o tempo em que está a ser utilizado. Quando o jogo termina, ele deixa de fazer sentido: o que é um campo de futebol sem os atletas e a claque, ou um tabuleiro de xadrez sem suas peças e jogadores?

Essa reflexão sobre a necessidade e a importância na definição de um espaço destinado à prática do jogo pode ser ampliada e relacionada com a questão do tempo, uma vez que "(...) a partida começa e acaba quando se dá um sinal." (Caillois, 1990, p. 26) A sua duração é com frequência definida antes do início da partida e, muitas vezes, abandoná-lo ou interrompê-lo prematuramente antes de findo o prazo combinado é o mesmo que o destruir. O jogo tem início e, em determinado momento, acaba.

A segunda característica do jogo trata da sua finalidade. Campos de estudo como a psicologia, a fisiologia e a educação, com alguma insistência, procuram descrever e analisar os jogos nos animais, nas crianças e nos adultos de maneira a procurar neles uma "função", uma razão prática para a sua existência, algo exterior ao próprio jogo, uma utilidade ou serventia que lhe desse sentido. (Huizinga, 2005, p. 4) Nesse contexto, há trabalhos que tratam o jogo como uma possibilidade de descarga de energia vital ou como um período de aprendizado do jovem para que possa desenvolver determinada atividade séria no futuro, ou ainda como um desejo nato de dominar e competir, entre outras razões. (Huizinga, 2005, p. 12)

Todas essas ideias procuram uma "desculpa" para a existência do jogo a partir de algo exterior a ele, quando "(...) a intensidade do jogo e seu poder de fascinação não podem ser explicados por análises biológicas." (Huizinga, 2005, p. 5) É redutor tentar explicar, por exemplo, a paixão que move multidões a esperar pelo golo e gritar com o árbitro durante um jogo de futebol ou o prazer que sente o bebé ao berrar enquanto brinca com os pais somente a partir de esquemas naturais de descarga de energia ou mecanismos de aprendizagem dos mais jovens. Há mais qualquer coisa.

Refletindo sobre essa questão, Roger Caillois comenta:

O jogo não é exercício, ou mesmo uma experiência ou uma prova, a não ser por acréscimo. As faculdades que ele desenvolve beneficiam certamente desse treino suplementar, que além do mais é livre, intenso, agradável, criativo e protegido. Só que o jogo não tem por função específica o desenvolvimento de uma capacidade. A finalidade do jogo é o próprio jogo. (1990, p. 193)

O jogo, então, tem em si a sua própria finalidade²⁹ cuja intenção está nele mesmo e não em algo externo. Como ratifica Caillois, "(...) uma característica do jogo é não criar nenhuma riqueza³⁰, nenhum valor. Por isso se diferencia do trabalho ou da arte." (1990, p. 25) Como é um fim em si mesmo, não precisa ter uma utilidade prática, nem criar ou produzir riqueza, ou preparar campos para a colheita ou artefactos manufaturados. E também não tem que necessariamente criar conhecimento, apesar de ser usado como ferramenta pedagógica em muitos casos. Na verdade, o jogo é um momento de intenso gasto: de energia, de tempo, de habilidade, de paciência e também de dinheiro³¹.

Em terceiro lugar, o jogo cria e é ordem. "Introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência a esta 'estraga o jogo', privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor." (Huizinga, 2005, p. 13) As leis da vida diária são substituídas, no espaço do jogo e durante o tempo em que ele decorre, por uma série de novas regras

²⁹ O jogo é divertido. "É nessa intensidade, nessa fascinação, nessa capacidade de excitar que reside a própria essência e a característica primordial do jogo." (Huizinga, 2005, p. 5)

³⁰ Ao tratar dessa questão, o autor inicia uma reflexão acerca dos jogos de azar que envolvem dinheiro e, segundo ele, mesmo aqueles que se caracterizam por serem lucrativos ou ruinosos continuam improdutos, pois nesses jogos o que acontece é a deslocação de propriedade e não a produção de bens, uma vez que o somatório dos "lucros" transita da mão dos vencidos para a dos vencedores quase na sua totalidade, apesar de ser normalmente "(...) inferior, devido às despesas correntes, aos impostos ou aos lucros do empresário, o único que não joga ou cujo jogo está defendido contra o azar pela lei dos grandes números, isto é, o único que não pode tirar gozo do jogo." (Caillois, 1990, p. 25)

³¹ Colas Duflo, em "O Jogo de Pascal a Schiller" (1999), define o século XVIII como o "século do jogo" (1999, p. 44), e apresenta Casanova como um excelente testemunho desse período, quando Schiller dá início a um pensamento filosófico do jogo, reflexo de que os jogos estão inseridos na sociedade, como nunca até aquela altura: "O dinheiro tem evidentemente uma importância capital, e observaremos que Casanova jamais esquece de dizer quanto ganhou ou perdeu em cada partida e de registrar a cifras em suas memórias. As relações do jogador com o dinheiro apostado são, aliás, particulares: o jogo desvaloriza o dinheiro. Os montantes que circulam só têm a importância que o jogo lhes confere." (Duflo, 1999, p. 47)

arbitrárias, irrecusáveis e aceitas pelo jogador tais como elas são, sem a possibilidade de serem colocadas em questão.

As regras³² constituem uma importante característica do conceito de jogo. São elas que determinam o que é válido no interior do espaço temporário onde ele acontece, sendo aceitas, sem questionamentos, por todos aqueles que estão voluntariamente a jogar.

Apesar de ser definido e de ter que funcionar a partir da ação de uma série de regras que o cerceiam, Caillois lembra que “(...) um desfecho *a priori*, sem possibilidade de erro ou de surpresa, conduzindo claramente a um resultado inelutável, é incompatível com a natureza do jogo.” (Caillois, 1990, p. 27) É necessário encontrar, dentro desses limites criados pelas regras, uma resposta imprevisível: é mesmo essencial ao jogo que, dentro das limitações definidas pelas regras, haja a possibilidade do jogador agir livre e de modo incerto, numa espécie de “liberdade regrada” e consentida.

Essas três características – ser uma dimensão própria e autónoma, diferente do mundo real; ter em si a sua própria finalidade, não produzindo bem ou valor; e acontecer no interior de um sistema de regras que o limitam – determinam, como escreve Gianni Carchia (2009), um conflito entre o âmbito do jogo e o da realidade, “(...) já que, nesta última, a vontade humana, a serviço da utilidade, esbarra na incoerência, no arbítrio e na

³² Bartlebooth, personagem de Georges Perec em “A vida modo de usar” (2009), cria pra si um jogo assente em três princípios, que definirá sua vida durante 50 anos. O primeiro, de ordem moral, se prendia a realização de um projeto difícil, mas realizável, pois não se trataria de um recorde qualquer, um pico a escalar nem uma profundidade qualquer a alcançar. O segundo, de ordem lógica, já que excluía o acaso, onde cada ação aconteceria na sua hora e local determinados. E o terceiro, de ordem estética, uma vez que seria organizado num princípio circular e inútil: partindo do nada, Bartlebooth retornaria ao nada.

O autor resume assim as regras desse jogo-vida de sua personagem:

“Durante dez anos, de 1925 a 1935, Bartlebooth se iniciaria na arte da aquarela.

Durante vinte anos, de 1935 a 1955, percorreria o mundo, pintando, à razão de uma aquarela a cada quinze dias, quinhentas marinhas do mesmo formato (65 x 55, dito real), as quais representariam portos marítimos. Ao terminar cada uma dessas marinhas, ela seria enviada a um artista especializado (Gaspard Wincler), que a colaria sobre finíssima placa de madeira e a recortaria num puzzle de setecentas e cinquenta peças.

Durante vinte anos, de 1955 a 1975, Bartlebooth, de volta à França reconstituiria, na mesma ordem, os puzzles assim preparados, à razão, novamente, de um a cada quinze dias. À medida que os puzzles fossem reorganizados, as marinhas seriam ‘retexturadas’, de modo que se pudesse descolá-las de seus suportes, transportá-las para os próprios locais onde – vinte anos antes – haviam sido pintadas e ali mergulhá-las numa solução detergente da qual saísse apenas uma folha de papel Whatman, intacta e virgem.” (Perec, 2009, p. 152) No final, nada restaria desse jogo.

desordem.” (2009, p. 220) Em seu livro, Huizinga procura apresentar as várias maneiras pelas quais o carácter lúdico está presente em diferentes culturas e, como escreve Umberto Eco (1989), “(...) em ‘Homo Ludens’ o conceito de jogo torna-se coextensivo ao de cultura em todas as suas formas possíveis.” (1989, p. 332) Essa tensão existente entre o espaço livre e regado do jogo e a utilidade e desordem da vida é uma constante.

A análise de Huizinga alarga o campo de investigação sobre jogo ao reconhecer nele “(...) o valor fundamentalmente estético de forma (...) e faz do espaço do jogo e do espaço do sagrado uma coisa só, aquilo que funda mais propriamente o significado da vida humana.” (Carchia, 2009, p. 220) Essa interpretação, como complementa Carchia, vai de encontro à corrente naturalista, na abordagem da relação entre experiência estética e experiência lúdica:

Segundo esta perspectiva (representada, entre outros, por Lorenz e por Eibl-Eibesfeldt), a experiência estética, devido ao seu carácter gratuito, não pode ser confundida com a experiência lúdica, que tem motivações bio-psicológicas específicas: por exemplo, a necessidade de descarregar um excesso de energia vital³³, a tendência para a imitação, a necessidade de distração, a disciplina para conquistar o autodomínio, o desejo de competir com os outros, etc. (2009, p. 220)

No capítulo “A Arte”, de “Ensaio sobre o homem: introdução à filosofia da cultura humana” (1995), Ernst Cassirer trata da relação entre experiência estética e experiência lúdica. O autor inicia sua análise avaliando o que dizem os “defensores da teoria lúdica da arte” (1995, p. 141), para os quais não há diferenças entre a atividade lúdica e a obra de arte, rerepresentando alguns dos pontos tratados por Huizinga e Caillois: “São não utilitários e não referidos a qualquer fim prático. No jogo como na arte, deixamos atrás de nós as nossas necessidades práticas imediatas para dar ao nosso mundo um novo aspecto.” (Cassirer, 1995, p. 142)

³³ “Mas as crianças não têm consciência de nenhuma oposição entre a brincadeira e o trabalho necessário. A ideia desse contraste é o produto da vida adulta, na qual algumas atividades são recreativas e divertidas por seu contraste com o trabalho, este contaminado pela atenção laboriosa.” (Dewey, 2010, p. 481)



Figura 4 – Imagem de um dos jogos do coletivo +zero, “Homenagem a Paulo Henrique.” (2010) “Instalação-diálogo-homenagem em forma de macumba. 2 preto-velhos, ou pai-pretos, de cerâmica pintados, imagem fotográfica, base semi-altar, aparato eletrônico para a produção sonora, produção sonora.” ([+zero], 2010)

Para o autor, apesar da semelhança, essa relação não é suficiente para que se possa falar de uma identificação entre as duas esferas. O jogo, e a sua característica de ser um fim em si mesmo, sem a obrigatoriedade de construir ou produzir coisa alguma, coloca-o numa condição³⁴ de confronto com o fazer artístico. “O jogo dá-nos imagens ilusórias; a arte dá-nos um novo género de verdade: uma verdade não de

coisas empíricas, mas de formas puras.” (Cassirer, 1995, p. 142)

Ultrapassando essa discussão, o aspeto lúdico permeia, em diferentes níveis, da metodologia de criação às temáticas, o trabalho de inúmeros artistas. Um exemplo é o grupo [+zero]³⁵, que opta por não utilizar o termo industrial “trabalho” ao referir-se às propostas que desenvolve, mas sim jogos, com regras básicas e espaço para o acaso³⁶, no qual há uma seriedade sagrada, e cujo principal compromisso está na falta de fundamento:

Tomemos como ponto de partida o que denominamos simbolicamente como “sistema de arte +zero”, doravante apenas chamado de “+zero”. Trata-se de grupo composto por jovens que, desde o início de 2007, dedica-se a uma práxis teórica e artística baseada em uma total falta de fundamento, de uma ausência de chão firme que sustente e dê segurança. Nos referimos então a algo intempestivo, que busca aligeirar, descarregar a vida através da invenção de novas possibilidades – devaneios – trazidos à tona por um comportamento

³⁴ “É esta dimensão de objectivação que distingue a ilusão da realidade, a brincadeira da seriedade, o desanuiamento do esforço, a ficção do jogo e a verdade da arte.” (Carchia, 2009, p. 221)

³⁵ Mais informações sobre o +zero em <http://www.maiszero.org/>

³⁶ “A arte e todo o processo de salto de conhecimento deve constituir-se de uma parcela de não intencionalidade, de não deliberação. É necessário penetrar o desconhecido para se descobrir o novo.” (Cohen, 2002, p. 62)

absurdo. Estas possibilidades – virtualidades – diluem-se em atos performáticos, ciências da linguagem, incursões ao mundo simbólico dos procedimentos lógicos da programação, instalações de dispositivos sensórios eletrônicos – analógicos e digitais – e do trato computacional da realidade. (Poltronieri & Nunez, 2011, p. 125)

O sistema “+zero”, nos seus jogos, apesar de dialogar com a performance, assumidamente não se reconhece nesse campo. Em vários trabalhos, o Projeto Balbucio também promovia o diálogo entre jogo e performance, num sentido que vai ao encontro das ações desenvolvidas para a Casa.

Essa relação jogo-performance pode ser vista nas três fases da performance “Cores”. “Cores Berrantes”, a primeira delas, foi apresentada em julho de 2004, durante o Encontro Nacional dos Estudantes de Comunicação – ENECOM, em Fortaleza. Consistia em uma ação nas ruas da cidade, realizada por cinco performers que “seriam cores”, cada um uma cor diferente. Em 2004 éramos Tobias Gaede – Vermelho, André Lopes (Jedi) – Amarelo, Thalles Walker – Azul, Edmilson Júnior (Juin) – Laranja e João Vilnei – Verde. Vestidos com roupas de tecido elástico, feitas à medida do corpo de um dos performers, filho da costureira que preparou as roupas: como nós os cinco tínhamos mais ou menos o mesmo biótipo, todos altos e, naquela altura, magros, a roupa de cor vestiu como esperávamos, um pouco melhor em uns que em outros.

Com exceção do rosto, cobriam o corpo todo, e interagiam com as pessoas na rua e com as cores que encontravam na cidade, sem falar com ninguém. Aconteciam, além dos encontros não planejados e frutos do acaso, momentos com hora marcada para as cores misturarem-se umas às outras, espécies de curtas apresentações de teatro coreografadas. Usávamos também uma série de acessórios coloridos, como cartazes, instrumentos musicais, leques, lenços e óculos, que partilhávamos durante esses encontros. A performance começou pelas 7 da manhã e continuou até às 19 horas.

Havia em “Cores Berrantes” uma linha de atuação que procurava uniformizar as ações dos performers, como maneiras de agir, pontos de encontro, momentos de descanso, tudo discriminado em uma espécie de guião. Essa linha de atuação tem características semelhantes àquilo que Cristina Freire apresenta como “instruções” nas



Figura 5 – As três versões da performance do Projeto Balucio: “Cores Berrantes” (2004), “Cores Ninja” (2007) e “Cores” (2011).

ações Fluxus: “Muitas ações Fluxus partem de ‘instruções’, o que Brecht chamou de ‘readymade temporário’. São exemplares as ‘Instructions for paintings’ de Yoko Ono, realizadas ao longo da década de 1960.” (Freire, 2006a, p. 18) Essas instruções podem ser entendidas como regras criadas pelo performer para o jogo que ele propõe jogar com o público ou permitir que este jogue consigo. Em “Cores Berrantes”, fora dos momentos estabelecidos pelo guião, o performer tinha liberdade para desenvolver suas próprias ações particulares, sendo essa também uma das regras do jogo proposto pela performance.

A segunda variação, “Cores Ninja”, foi realizada em maio de 2007, durante o “Performa’07 – International Conference on Performance Studies”³⁷, na Universidade de Aveiro. Nova cidade, novos performers³⁸, novas cores e roupas, dessa vez, sim, feitas à medida do corpo de cada um. Outra novidade era o desenho da roupa que agora deixava à mostra somente os olhos do performer. Em “Cores Ninja”, havia menos encontros coreografados e a proposta da ação, como um todo, foi de ser realizada de uma maneira mais sutil, menos espalhafatosa e sem adereços.

³⁷ Mais informações sobre o “Performa” em: <http://performa.web.ua.pt/>

³⁸ Em 2007: Greta Frota – Magenta, Wellington Junior (Tutunho) – Azul, Edmilson Júnior (Juin) – Roxo, André Lopes (Jedi) – Amarelo e João Vilnei – Verde.

A última variação, simplesmente “Cores”, foi realizada em maio de 2011 também em Aveiro, durante o “MICRO-ONDAS performa”³⁹. Mais uma vez éramos cinco cores⁴⁰ altas e magras, mas que agora deixavam de ter rosto. A roupa, mais que nas outras versões, limitava as sensações que o performer poderia apreender do lugar onde estava, uma vez que o rosto estava completamente coberto pelo tecido; os ouvidos e o nariz eram comprimidos, o que comprometia a capacidade de escutar e sentir cheiros. Com os olhos cobertos, só era possível ver pelos pequenos buracos na trama do próprio tecido.

Por estarmos em silêncio e com a visão limitada, “algo” realmente só aconteceria se alguém interagisse connosco, o que demandaria da nossa parte, nessa versão mais que nas outras, uma resposta não ensaiada e ocasional. Esperava-se que a ação dos performers em “Cores” fosse ainda mais sutil que em “Cores Ninja”, que as pessoas fossem atingidas não por uma coreografia ensaiada para o espaço, mas pela presença do performer; pela presença da cor que cada um deles era. Num bar, como era o caso, as cores dançaram no espaço de música, beberam (na realidade, andaram pelo bar com copos e garrafas, já que a roupa impedia-nos de beber), encontraram amigos e divertiram-se. Renato Cohen (2002), ao tratar da valorização do instante presente durante a performance, destaca a relação que surge entre público e performer. Como são eventos em grande parte únicos e irrepetíveis, cada um deles transforma seus participantes em cúmplices e testemunhas do que aconteceu. (2002, p. 98) Em “Cores”, se nenhuma pessoa se aproximasse de nós, ainda assim guardaria na memória que vira cores na rua.

Em cada nova versão, a performance parecia afastar-se do que se entende como teatro “(...) tomando para comparativo o teatro apoiado na dramaturgia onde a função principal é a de ‘passar o texto’ e ‘mostrar as personagens’(...)” (Cohen, 2002, p. 65), com coreografias definidas, marcações e “deixas” ensaiadas à exaustão, para ganhar um ar mais

³⁹ Ciclo de artes performativas realizado na Associação Cultural Mercado Negro. Mais informações em: <http://mercadonegro-aveiro.blogspot.com.br/2011/05/ciclo-de-artes-performativas-micro.html>

⁴⁰ Em 2011: Wellington Junior (Tutunho) – Vermelho, Edmilson Júnior (Juin) – Laranja, André Lopes (Jedi) – Azul, Tobias Gaede – Rosa e João Vilnei – Verde. Fui o único a utilizar a mesma cor nas três apresentações da performance.

leve, menos rígido e mais íntimo, aproximando-se à ideia de *live art*⁴¹, termo usado por Renato Cohen para relacionar uma série de manifestações⁴² estético-filosóficas do século XX, dentro de um movimento maior no qual está inserida a performance, e de que fazem parte expressões como “(...) as *seratas* futuristas, os manifestos, e *cabarets* dadá, o teatro-escândalo surrealista e o *happening*.” (Cohen, 2002, p. 158)

É nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improviso, para a espontaneidade, que caminha a *live art*, com as expressões *happening* e *performance*. É nesse limite tênue também que vida e arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco. (Cohen, 2002, p. 97)

Menos espetacular e pretensioso e mais simples e divertido. Mais longe da ideia de representação e mais próximo da ideia de jogo. Um jogo jogado pelos performers. Mesmo que se queira dizer que o público joga durante a performance, uma vez que há um convite tácito à interação e, na própria interação, o público descobrisse as regras, ou mesmo as criasse ou desconstruísse, seria difícil incluí-lo no mesmo jogo em que os performers participam. A partir do que se apresentou aqui sobre jogo, e na melhor das hipóteses, o público estaria a jogar um novo jogo. Ele desconhece, inicialmente, as instruções que regem a performance e não foi ao local onde ela seria apresentada na expectativa de participar de alguma coisa. Não havia convite direto para participar da ação – as cores simplesmente estavam lá. “Contudo, o receptor de uma performance não necessita –

⁴¹ “A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.” (Cohen, 2002, p. 38)

⁴² Com objetivo semelhante, de aglutinar expressões diferentes em um único termo, em “A arte da performance” (1987), Jorge Glusberg utiliza a expressão *body art*. “O termo *body art*, assim como o termo *happening*, agrupa diversas tendências internas, que vão desde o esquematismo herdado da dança e do teatro até o exibicionismo do Grupo de Viena. Esta nova expressão artística teve sua estréia pública em 1969. (...) O denominador comum de todas essas propostas era o de desfeticizar o corpo humano – eliminando toda exaltação a beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem.” (Glusberg, 1987, p. 42)

insistimos – decifrar nada. Sua relação com o evento é uma experiência direta e vital.” (Glusberg, 1987, p. 126)

As alterações que foram incorporadas distanciaram-na, sistematicamente, de uma ideia de “teatro do cotidiano” aproximando-a de um “teatro do sagrado”⁴³ ou de uma experiência “parateatral”⁴⁴.

Em “Cores”, sem adereços especiais além da roupa, a performance aconteceu de maneira mais discreta, menos “berrante”. Sem a expectativa de criar nada⁴⁵, o performer assumia, durante aquele período, a sua cor, e, a partir disso, agia no lugar e interagia com as pessoas que lá estavam. Enquanto fui o Verde, pensava: o que faria a cor Verde-Vilnei no bar? O que ela pediria, sem poder falar, para beber? Como pediria? Que música iria dançar? Misturei-me com a cor.

Esse Verde, não uma personagem com falas e guião definido, sou eu também, é também o performer. Tapar o rosto e assumir uma opção mais distante do espetáculo teatral tradicional foram decisões importantes nesse processo de aproximação ao jogo que a performance experimentou. Soma-se a isso a maturidade artística e intelectual que o grupo, e a própria ação, sofreram. Foram precisos 9 anos desde a primeira versão para o “Cores” pegar o “ponto do doce”. Finalmente, brincávamos às cores, ideia central desde a primeira conversa sobre o projeto e objetivo só alcançado nessa versão final.

⁴³ Huizinga, ao tratar das representações sagradas das civilizações antigas, aponta relações entre elas e o jogo: “A representação sagrada é mais do que a simples realização de uma aparência é até mais do que uma realização simbólica: é uma realização mística. Algo de invisível e inefável adquire nela uma forma bela, real e sagrada. Os participantes do ritual estão certos de que o ato concretiza e efetua uma certa beatificação, faz surgir uma ordem de coisas mais elevada do que aquela em que habitualmente vivem. Mas tudo isto não impede que essa ‘realização pela representação’ conserve, sob todos os aspectos, as características formais do jogo. É executada no interior de um espaço circunscrito sob a forma de festa, isto é, dentro de um espírito de alegria e liberdade.” (2005, p. 17) A diferença estaria em seus efeitos, que repercutiriam na vida das pessoas até o próximo ritual.

⁴⁴ “Como universo parateatral classificamos manifestações que preenchem os axiomas teatrais (acontecimento, ao vivo, para público) e que não alcançam (campo para) todos os corolários da representação/convenção.” (Cohen, 2004, p. 12)

⁴⁵ “É importante enfatizar o papel de radicalidade que a *performance*, como expressão, herda de seus movimentos predecessores: a *performance* é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada.” (Cohen, 2002, p. 45)

Em “Cores”, último trabalho apresentado pelo Projeto Balbucio, está toda a história do grupo. Roselle Goldberg, em “A arte da performance” (2007), reúne um grupo de trabalhos que classifica como “autobiográficos”, nos quais o artista, fazendo uso de diferentes mídias, recria episódios e trabalha em cima da linha que separa a produção artística e sua própria vida. (2007, p. 216) Laurie Anderson, por exemplo, numa peça de 45 minutos de duração chamada “For Instants” (1976), explica as intenções da obra, as dificuldades que encontrou no seu desenvolvimento, enquanto apresenta ao público os resultados do seu trabalho, tornando turva a distinção entre o que era efetivamente a performance e o que era somente o relato daquilo que havia acontecido com a artista. Outro exemplo é apresentado por Marvin Carlson, em “Performance: uma introdução crítica” (2009), que destaca, também de Laurie Anderson, o trabalho “United States” (1980):

De um lado, havia a performance como ela era, em grande parte desenvolvida na Califórnia e em Nova Iorque – a obra de um único artista frequentemente usando material da vida cotidiana e raramente fazendo o papel de um personagem convencional, enfatizando as atividades do corpo no tempo e no espaço, em algumas vezes enquadrando o comportamento natural, noutras vezes expondo as habilidades físicas virtuosísticas ou as exigências físicas extremamente desgastantes, e se voltando gradualmente em direção a explorações autobiográficas. (2009, p. 120)

A experiência de vida em comunidade na “Casa da Santa”, somada à reflexão sobre jogo e performance realizada a partir da transição entre “Cores Berrantes”, “Cores-ninja” e “Cores”, reaparecem nas ações desenvolvidas para a Casa, que, neste segundo momento, passaram a ser realizadas como “performances jogáveis”, com regras que implicavam em uma mudança decisiva na relação do meu corpo e da minha vida⁴⁶ com a cidade. Como escreve Cohen (2002), quando aponta a busca do desenvolvimento pessoal como um dos princípios centrais da arte da performance e da *live art*: “Não se encara a atuação como uma profissão, mas como um palco de experiência ou de tomada de consciência para

⁴⁶ “Qual é, então, a maneira mais certa de viver? A vida deve ser vivida como jogo, jogando certos jogos, fazendo sacrifícios, cantando e dançando, e assim o homem poderá conquistar o favor dos deuses e defender-se dos seus inimigos, triunfando no combate.” (Huizinga, 2005, p. 22)

utilização na vida. Nele não vai existir uma separação rígida entre arte e vida.” (2002, p. 104)

É também nesse segundo momento de construção da Casa que inicio o desenvolvimento de ações menos espetaculares na cidade, sem a pretensão de ter um público a acompanhar, e revejo o desenho do projeto, pensando-o não mais como uma intervenção física em espaços específicos da cidade, que alteraria a sua fisicalidade e os transformaria em partes funcionais de uma casa, porém de maneira mais sutil, a partir de uma relação de intimidade com esses espaços e com as pessoas que os utilizam; a partir da relação do meu corpo com esses lugares, misturando-me a eles. Como reforça Katia Canton em “Espaço e lugar” (2009): “No emaranhado disperso da vida cotidiana, afinal, procuramos o eu através do outro, rastreamos nossas histórias e abrimos nossos diários íntimos na tentativa de nos oferecer verdadeiramente para o mundo.” (2009, p. 35)

No início, a construção da Casa focava-se em intervir somente em espaços abandonados, alterando-os e transformando-os em partes de uma casa espalhada pela cidade – a cozinha na loja fechada do Centro Comercial da Lourenço Peixinho, o quarto no edifício em ruínas ao pé do Canal de São Roque, a sanita no muro da casa que ruiu na rua da Igreja de São Gonçalinho... A partir do segundo momento, foram adicionados outros lugares além dos espaços “esquecidos”: todos os outros espaços da cidade. Uma casa que pretende ser do tamanho da cidade deve ocupá-la inteiramente, seus terrenos baldios e seus hotéis de 5 estrelas, os bancos da praça e a fila do mercadinho de bairro. A partir desse momento, todos esses espaços passaram a fazer parte do desenho da Casa, que agora teria várias casas de banho, inúmeros quartos e dezenas de salas de jantar.

É na transição entre o segundo e o terceiro momento que assumo que o projeto é tudo o que aconteceu durante a sua construção, do primeiro rabisco até o dia em que saí do lugar onde vivia para realizar a última ação prática da pesquisa e transformar espaços da cidade em partes de uma casa. Essa última ação, mais que o culminar de uma série de trabalhos-teste, passou a ser vista como mais um exercício de olhar para a minha relação com a cidade, assim como aconteceu com cada um dos protótipos. Este é um modo de

pensar e viver a prática artística que repercute na reflexão que Bartolomé Ferrando realiza em “Arte y cotidianidad” (2012), a partir da interlocução entre a sua produção e uma tradição que reúne Futuristas, Dadaístas, Fluxus, Beuys e Cage, entre tantos outros – uma prática que abre portas para o feito comum, do quotidiano; que fala do silêncio e o utiliza para comunicar; que para existir precisa de negociar com o seu recetor, que agora participa ativamente na construção do trabalho; que assume o acaso e o azar como ferramentas; e que se transforma em uma arte da experiência:

(...) la capacidad personal de movilizar mi propia experiencia o de detonar un acontecimiento, a partir de la atención y percepción de lo nimio, de lo minúsculo, de un detalle cualquiera, descubriendo así un modo diferente de ver el instante y generando en base a ello un nuevo punto de partida, haciendo de ese momento el inicio de la acción misma. (2012, p. 16)

terceiro momento – ação e casa

Gabriela Vaz-Pinheiro (2013) faz uma reflexão, em outro contexto, mas que dialoga com a mudança pela qual passou o projeto entre o segundo e o terceiro momento. Ao tratar das intervenções realizadas pelos planos diretores municipais promovidas por órgãos públicos, a autora comenta sobre a importância delas dialogarem intimamente com o espaço, já que:

(...) pensar o espaço público, pensar a arquitetura e o urbanismo, pensar a intervenção urbana, sem pensar a geografia individual e afetiva, sem prenciar os seus usos impermanentes e mais volúveis, é o mesmo que exonerar o espaço público de processos de responsabilização e sentido de propriedade e pertença coletivos, abrindo um campo de desafeto individual. (2013, p. 28)

Sem a criação de relações com o lugar, a ação física no meio urbano perde parte do seu sentido, uma vez que não constrói, com as pessoas que já utilizam aquele espaço, uma relação de intimidade. A partir desse momento da pesquisa, começou a ficar mais claro que não era preciso construir uma casa física para poder viver a cidade como uma casa, uma vez que a construção das relações, o verdadeiro foco do trabalho e mais importante que levantar paredes ou renovar espaços, já estava a ser desenvolvido. A Casa era vivida enquanto se deixava construir.

Uma vez que todo o processo de construção passou a ser a própria Casa, também na transição entre o segundo e o terceiro momento o uso do termo protótipo, para definir os trabalhos que realizava, praticamente tudo o que produzi desde 2010, deixou de fazer sentido. Dessa forma, a perspectiva de fazer com que essas ações servissem como experiências práticas que precederiam o “grande” trabalho final precisou de ser revista.

Chamar as ações de protótipos durante grande parte da pesquisa ajudou-me a encarar de espírito mais leve os desafios que o trabalho que me propunha fazer trariam consigo – sair de casa, comer na rua, não saber onde dormir... Trago o termo do campo do Design, a partir especialmente do modo como ele tem sido pensado no desenvolvimento de *softwares* e no Design Centrado no Usuário – DCU. Travis Lowdermilk (2013), por exemplo, define prototipagem como o processo que consiste na criação de versões mais ou menos fiéis de uma aplicação para que ela possa ser testada, o que faz dessa prática um

eficiente modo de ajudar usuários e desenvolvedores a visualizar pontos positivos e negativos daquilo que está em desenvolvimento. (2013, p. 132) Deslocando essa ideia para a Casa, cada um desses protótipos, depois de apresentados e experimentados, trar-me-iam dados que iriam repercutir na ação final.

Essa ideia do protótipo, espaço de afinamento, experimentação e, potencialmente, de mudança de caminho, ajudou-me a rever, entre várias coisas, a própria necessidade de utilização do termo. A perspectiva de que todos os trabalhos levassem para um final grandioso, que reuniria a reflexão e a experiência adquiridas em todas as ações preparatórias, deixou de fazer sentido quando aquilo a que eu chamava protótipo passou a ser a própria Casa. Os trabalhos que antes foram encarados como testes, passaram a ser reconhecidos como etapas de construção da Casa e a ideia de prototipagem foi substituída pela de “work in progress”.

Renato Cohen, em “Work in progress na cena⁴⁷ contemporânea” (2004), estuda esse processo, que apresenta especificidades em termos de receção, criação e formalização:

A criação pelo *work in progress* opera-se através de redes de *leitmotive*, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio-criador-obra, a iteratividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem. (Cohen, 2004, p. 1)

Nessa prática de criação, incorporam-se manifestações transitórias, como situações do quotidiano⁴⁸, além de expressões híbridas e de fronteira como a performance e sua característica de distanciamento da dramaturgia clássica, assumindo-se ambiguidades de

⁴⁷ “Conceituamos cena, num primeiro momento, como campo de configuração, seja essa imagem-ação, a ‘cena da vida’ (*life as context*) – das ações cotidianas, das vicissitudes e *leitmotive* existenciais –, seja a cena artificializada, instituída – cena da cultura, da mídia, ou, num nível interior, a cena mental (*mind as context*), plano da consciência e dos influxos do imaginário.” (Cohen, 2004, p. 2)

⁴⁸ “A arte, portanto, prefigura-se nos próprios processos do viver. O pássaro constrói seu ninho, e o castor, seu dique, quando as pressões orgânicas internas cooperam com o material externo para que as primeiras se realizem e o segundo seja transformado em uma culminação satisfatória. Podemos hesitar a aplicar a isso a palavras ‘arte’, já que duvidamos da presença de uma intenção diretiva. Mas toda deliberação, toda intenção consciente brota de coisas antes organicamente executadas pela interação de energias naturais. Se assim não fosse, a arte se alicerçaria em areia movediça, ou melhor, no ar instável.” (Dewey, 2010, p. 92)

tempo e espaço de representação e o desenvolvimento de diversas maneiras de se relacionar com a recepção. (Cohen, 2004, p. 6) Exemplos dessa operação estão em “Ulisses” e “Finnegans Wake” de James Joyce, nas performances gerativas e *aktionen* de Joseph Beuys, na gestualidade presente nas *actions paintings* de Pollock, na narrativa-laboratório do Wooster Group (Cohen, 2004, p. 2), e no trabalho de Pina Bausch, entre outros.

A ideia de que a Casa teria divisões muito claras, com compartimentos definidos pelo uso, também precisou de ser revista. Em certa medida, cada divisão, cada ação desenvolvida durante a sua construção seria ela mesma uma casa completa, múltipla e pronta para funcionar ora como sala de estar, ora como casa de banho, aproximando-se à reflexão de Monteys e Fuertes (2011):

La otra consecuencia que comporta pensar en la habitación como célula de la casa, es la consideración de la habitación como algo más que una superficie y un perímetro definido por unos tabiques y, mucho menos, el negativo del perímetro definido por las habitaciones vecinas. Las habitaciones pueden necesitar trazarse de manera autónoma, incluso dejando que los grosores de los intersticios generados sean el lugar de colocar el servicio de la habitación (armarios, alacenas, pequeñas alcobas, puertas pasantes, etc.). Una habitación así exige ser pensada como algo autónomo, como un espacio en el que, por analogía con la casa y el bloque, tiene una cierta independencia. Si la pensamos de este modo, entonces la ventana, la puerta, la mesa, la cama, el armario y otros elementos de la habitación pueden ser ámbitos más o menos vagos que, en su conjunto, forman la habitación. Aún más, podríamos pensar que – en contra de las habitaciones pensadas como un “callejón sin salida” con sólo una puerta – la habitación que aquí se propone podría llegar a extender dichos ámbitos a una o más piezas contiguas a través del uso de las puertas adecuadas. Concebir una habitación en estos términos, supone que la casa es el resultado de una operación de agregación, más que de una subdivisión del espacio hasta convertirlo en distintas piezas especializadas. (2011, p. 56)

A Casa passou a ser encarada como esse processo aditivo, no qual as ações complementam-se e são, cada uma delas e o seu conjunto, a própria Casa. Quando percebi isso, passei a colocar em dúvida a necessidade de realizar a ação final. Fui levado a realizá-la, especialmente pela curiosidade em perceber como articular, em um curto espaço de tempo, as diferentes questões que apareceram em cada uma das ações desenvolvidas até ali. Essa ação final carregou em si toda essa complexidade do processo de construção da Casa.

A decisão de assumir tudo o que aconteceu durante os meses de trabalho de construção⁴⁹ da Casa como a própria Casa, que assim mudou e cresceu, tornando-se mais rica e, ao mesmo tempo, mais complexa, resolveu outro problema – durante algum tempo, preocupava-me em definir claramente o que entraria ou não na pesquisa, o que faria parte do projeto e o que não valeria mencionar no documento final. A partir deste terceiro momento, tudo passou à Casa.

Nesse mesmo sentido, escrevem Monteys e Fuertes (2011) quando comentam que a casa é um campo de experimentação imenso, característica que normalmente parece estar oculta para a maioria das pessoas, exceto para as crianças, uma vez que “(...) el mismo niño que construye el modelo de ‘su’ habitación con una caja de zapatos no duda en completar su obra añadiendo a la caja una pila y una bombilla ¡sino no estaría completa!” (2011, p. 124) Essa reflexão abre a possibilidade de se pensar a casa como um jogo ou mesmo como um brinquedo, espaço de criatividade e “desenrasque”: o fio de cobre que se transforma em estendal de roupa; vasos de planta substituídos por garrafas plásticas de refrigerante; uma cadeira quebrada que se renova em mesa-de-cabeceira, enquanto a mesa-de-cabeceira é usada como mesa de jantar; pregos na parede que além de segurarem quadros servem de cabide de roupa... Os espaços e equipamentos da casa parecem ser ideais para se exercitar esse “desenrasque”.

Como foi dito anteriormente, a Casa nasceu como uma espécie de retorno à “Casa da Santa” e da expectativa de reviver aquela comunidade em outro contexto. Com o fim do Projeto Balbucio, passou a ser uma experiência mais íntima, de relação pessoal com espaços degradados e esquecidos de Aveiro. As leituras e as ações ampliaram os limites da Casa, levando-me a incorporar outros espaços da cidade em seu desenho. Neste terceiro momento, as fronteiras do projeto foram mais uma vez revistas, quando o grupo de

⁴⁹ Como lembra Alain de Botton (2009), construir uma casa é um trabalho difícil: "Ludwig Wittgenstein, que abandonou o trabalho académico durante três anos para construir, em Viena, uma casa para a sua irmã Gretl, percebeu a grandeza do desafio. 'Consideram que a Filosofia é difícil', comentou o autor de *Tractatus Logico-Philosophicus*, 'mas digo-vos que ela não é nada se comparada com a dificuldade de ser um bom arquitecto'." (2009, p. 29)

trabalhos desenvolvidos e sua discussão ultrapassou a cidade e passou a ser todos os lugares onde o projeto foi levado, discutido e apresentado. Uma casa móvel que me acompanhou para onde fui⁵⁰ durante sua construção: Aveiro, Ílhavo, Viseu, Guimarães, Porto, Lisboa, Penafiel, São Pedro do Sul, Avanca, Londres, Berlin, Bremen, Barcelona, Bruxelas, Fortaleza, Recife, Santa Maria, Belém do Pará... A Casa passou a ser cada conversa sobre a Casa, toda a mensagem eletrônica que trocava a respeito da sua construção, e também as participações em congressos e apresentações públicas do trabalho. Está na fala de quem ouviu-me falar da Casa e passou a palavra, e nas pessoas que de diferentes formas estiveram envolvidas na sua construção – e é especialmente aqui, nesse contexto de partilha, que a Casa é espaço de vida em comum.

Todo esse percurso experimentado na construção do projeto pode ser entendido como um reflexo da própria ideia de casa, patente no texto de tantos pensadores que se debruçaram sobre o tema e cruzaram comigo durante a pesquisa. Como escreve Avelino Oliveira (2015), a casa é um grande grupo de conceitos, ideias e lugares, complexa e difícil de definir, cuja temática:

(...) apaixonou sucessivas gerações, desde os primeiros construtores anónimos até Vitruvius (primeiro arquitecto identificado como tal), passando pelos seus estudiosos e seguidores Renascentistas, pelos *Iluministas Franceses* ou pelos *Urbanistas Ingleses* do século XIX, para além de Vitruvius, Andrea Palladio, Laugier, Quatremere d'Quincy, Viollet-le-Duc e muitos mais nomes históricos, devemos observar, ainda entre os mais recentes arquitectos e teóricos (*modernos* e *pós-modernos*), uma lista onde sobejam nomes da arquitectura voltados para o estudo da casa e dos modos de habitar, como Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Adolf Loos, Robert Venturi, Aldo Rossi, entre muitos outros. (2015, p. 22)

Além de arquitetos, autores fundamentais de áreas como a antropologia, sociologia, história e geografia refletiram em torno da casa e da habitação, o que pode ser indicativo da dificuldade de se alcançar uma definição simples sobre o tema. Como escreve Avelino Oliveira: “Enumerá-los seria uma tarefa hercúlea mas importa destacar alguns deles (...):

⁵⁰ “E agora, sim, temos um problema. Um problema que não tem a ver com a dureza dos muros, dos seus obstáculos e contenções, mas da impossibilidade de situar esses muros, de definir onde começa e onde termina uma casa, porque ela é, antes de mais, uma instância de relação, uma marca de outros que a ultrapassa.” (Guerrero, 2011, p. 19)

Bachelard, Bourdieu, Deleuze, Valéry, Heidegger, Weber, Walter Benjamin, Debord, etc.” (2015, p. 22) Como contextualiza Julián Santos Guerrero (2011), a própria ideia de casa pode ser percebida como um problema – de difícil solução e definição, ou mesmo de definição impossível, pois “(...) não se sabe onde começa e onde termina a casa. É preciso recorrer aos jogos dos contrários: propor uma qualquer tensão e, ao mesmo tempo, dar entrada à sua contrária.” (2011, p. 20)

Na construção da Casa, o desenvolvimento de ações e a definição das leituras privilegiou aqueles textos e autores que destacavam a casa como espaço de vida em comum, de partilha – de Viver-Junto. Aqui, não tenho a pretensão de perfazer o caminho trilhado por uma grande lista de autores para a elaboração de um conceito, nem procuro apresentar uma sequência histórica de ideias ditas fundamentais em torno da casa e sua evolução, suas origens e metamorfoses. Parto, como já foi dito, do princípio de aproximar este texto à experiência de construção do projeto e, com isso em mente, entrecruzando experiências e leituras, apresentar diferentes maneiras de entender casa⁵¹.

Começo a partir da ideia da casa como um problema, patente na impossibilidade de definir claramente os seus limites e de se perceber exatamente onde ela começa e termina, uma vez que é memória e marca de um outro. “Num edifício há mais do que um edifício, numa casa há mais do que uma casa: mais do que um arquitecto, mais do que um habitante. A casa é um lugar de memória⁵² e isso significa que a sua forma de estância acontece pela remissão ao outro.” (Guerrero, 2011, p. 17) A casa está então nesse interstício, ao mesmo tempo em que separa e dá ideia de proteção, com telhado, paredes, trancas e muros, abre-se para a rua e fala com quem por lá passou, quem viu suas cores, quem a projetou e construiu, e mesmo com aquele que só a imaginou.

Além de ser esse espaço aberto e fechado, público e privado, e antes ainda de ser casa, ela já carrega dualidades. A sua construção não é um projeto linear e traz no seu interior espaço para indas e vindas, começos e recomeços. Entre o primeiro rabisco no

⁵¹ Uma casa-caleidoscópica, que quando vista à luz apresenta-se com diferentes formas e cores.

⁵² “Nas escadarias, passam as sombras furtivas de todos aqueles que já moraram ali.” (Perec, 2009, p. 81)

papel e a casa finalizada há todo um caminho repleto de decisões, momentos que não estavam planejados e arranjos de última hora que surgem pelas mais diferentes razões. Essa característica aparece no comentário de Rita Basílio (2005) sobre o poema “Prefácio”, de Herberto Helder: “Falar de casas é falar do que se faz, do que se des-faz, do que se re-faz, como o tempo cíclico a que tudo pertence entre o instante da origem e o do fim.” (2005, p. 14)

Manuel António Pina esboça um passo a passo de como se falar de casas em “Como se desenha uma casa” (2011). No poema, está patente a necessidade de se pensar na casa como um projeto em constante revisão, ao mesmo tempo em que parece ser preciso desenvolver-se uma relação entre aquilo que é construído e a memória do espaço em que se está a construir:

Primeiro abre-se a porta
por dentro sobre a tela imatura onde previamente
se escreveram palavras antigas: o cão, o jardim⁵³ impresente,
a mãe para sempre morta.

Anoiteceu, apagamos a luz e, depois,
como uma foto que se guarda na carteira,
iluminam-se no quintal as flores da macieira
e, no papel de parede, agitam-se as recordações.

Protege-te delas, das recordações,
dos seus ócios, das suas conspirações;
usa cores morosas, tons mais-que-perfeitos:
o rosa para as lágrimas, o azul para os sonhos desfeitos.

Uma casa é as ruínas de uma casa,
uma coisa ameaçadora à espera de uma palavra;
desenha-a como quem embala um remorso,
com algum grau de abstração e sem um plano rigoroso. (2011, p. 9)

Alain de Botton (2009), ao questionar-se sobre qual seria a papel da casa, resgata a lista proposta por Le Corbusier que reuniria os requisitos para um espaço ser considerado uma casa, que seriam: “1. Proporcionar abrigo do calor, do frio, da chuva, dos ladrões e dos

⁵³ Ao apresentar o Jardim do Éden e destacar para a incompreensível falta de remissão, no texto bíblico, a referências acerca da casa partilhada por Adão e Eva, Joseph Rykwert (2009) escreve: “Um jardim sem casa é como uma carruagem sem cavalo.” (2009, p. 3)

bisbilhoteiros. 2. Ser um receptáculo de luz e de sol. 3. Ter um certo número de divisões adequadas para cozinhar, trabalhar e para a vida pessoal.” (2009, p. 64) Já Xavier Monteys e Pere Fuertes, logo no início de “Casa collage” (2011), aproximam o ato de produzir casas mais ao “fazer” que propriamente ao “construir” a partir da reflexão que propõem sobre o texto que escrevem:

De hecho, este ensayo se concibe como un “guión” para hacer viviendas. Esta forma de “hacer vivienda” – que no es construirla – tiene el sentido de querer definirla en algunos aspectos, distinguiendo así el trabajo de concebirla del de diseñarla para ser construida. Planificar viviendas debe ser parecido al planteamiento urbanístico de los planes generales: otorgar a la vivienda el derecho de ser planificada en el tiempo, como la ciudad. (2011, p. 12)

A Casa, o seu desenho e realização, tem mais do projeto de Monteys e Fuertes, pensado a partir de uma relação de troca que leva tempo para ser construída, que da ideia de Le Corbusier, mais racional e funcional – a “máquina de habitar”⁵⁴.

Raul Lino, em “Casas portuguesas” (1992), no desenvolver dos seus apontamentos sobre o arquitetar das casas simples, apresenta aquilo que pode ser entendido como uma mistura dessas duas ideias de casa. Depois de construída, é preciso sacudir o pó do corpo e repousar à frente da construção para a observar bem. A planta foi bem desenhada, seu tamanho é suficiente e o aproveitamento dos espaços ideal, sem divisões inúteis. A obra é sólida e toda a alvenaria passa a ideia de rigidez e a expectativa de vida longa. Os aposentos são bem separados – as áreas de serviço não se comunicam demasiadamente com os espaços de convívio da família. A casa está bem isolada termicamente, conta com boa distribuição de luz e ar, é cómoda, obedece os requisitos técnicos e parece ter tudo no seu devido lugar, não se podendo apontar nada, em sua construção, que pareça extravagante ou insuficiente.

⁵⁴ “A frase pertenceu a Le Corbusier e foi escrita num dos seus famosos artigos que veio a publicar no livro *Vers une Architecture*, onde defendia a necessidade de destruir a habitação antiga, pois esta distribuía mal o espaço. Ao invés, argumentava, dever-se-ia considerar a casa como uma *máquina de habitar*, ou um objecto útil.” (A. Oliveira, 2015, p. 116)

Apesar disso, como escreve Raul Lino, “(...) há qualquer coisa que falta.”⁵⁵ (1992, p. 47) Mesmo com tudo aquilo relacionado à construção aparentemente bem realizado, falta um requisito para conferir à casa interesse e atenção: “caráter”. Além das virtudes de ordem material (economia, solidez, isolamento, ar, sol e comodidade), há outras que transformam a casa de um objeto inerte em algo com vida – de modo que ela deixe de ser um amontoado de materiais organizados segundo as leis da física para um fim utilitário, moldando e dando força a esse caráter que ele aponta – e que escapariam do “(...) tabelamento matemático e a qualquer explicação física e palpável.” (Lino, 1992, p. 50) Essas virtudes, ditas espirituais e promotoras do caráter, são: naturalidade, verdade, harmonia, amor, conforto e beleza.

A naturalidade está ligada à fuga da extravagância e do exagero e também à relação entre a casa construída e a paisagem que a rodeia⁵⁶. Se as pedras da casa dialogarem com aquelas do lugar⁵⁷ em que foi construída, e o conjunto de casas estiver em harmonia com as condições económicas, de topografia e climáticas da região, é sinal de que essa virtude está atendida. É a falar da naturalidade que Raul Lino reflete a respeito dos problemas da introdução repentina de novos estilos de construção em Portugal, especialmente no que diz respeito às casas de habitação, como ato de violência contra essa virtude.

⁵⁵ Um “não sei quê”: “Com esta expressão pretendia-se destacar tudo aquilo que na experiência estética não podia ser explicado pelas regras, pelos cânones, pelas prescrições. Um edifício pode respeitar à letra as indicações próprias das regras da simetria, pode perfeitamente seguir os princípios da doutrina das proporções e, no entanto, ter pouco encanto, ao contrário daquelas construções que se distanciam dessas regras e princípios e têm encanto.” (D’Angelo, 2009, p. 256)

⁵⁶ Nuno Grande (2005) reflete sobre a relação casa-lugar a partir da frase atribuída a Álvaro Siza, “a arquitetura está no sítio”: “(...) esta frase tornou-se num dos *clichés* mais glosados ao longo das últimas décadas (...). No entanto, a generalização dessa frase vem sendo acompanhada por um entendimento redutor do conceito de ‘sítio’ – centrado quase sempre na sua dimensão física (...). Na verdade, uma leitura atenta da sua obra permite perceber que, para Álvaro Siza, o ‘sítio’ nunca se resume ao ‘lugar’ material que serve de suporte ao projecto, mas abrange a ‘circunstância’ cultural que o gera. Isto é a convergência dos múltiplos imaginários, preocupações, memórias e contradições que ‘assaltam’ a mente do arquitecto no espaço e no tempo do projecto.” (2005, p. 115) Não só do arquiteto, mas de toda pessoa envolvida na construção de uma casa.

⁵⁷ “Os momentos e os lugares, a despeito das limitações físicas e da localização restrita, são carregados de acúmulos de energia colhida durante muito tempo.” (Dewey, 2010, p. 91)

À naturalidade segue-se a verdade, que, com ela, confunde-se, “(...) porque em toda a obra humana deve esta virtude aparecer.” (Lino, 1992, p. 51) Tem ela a ver com agir com sinceridade e honestidade durante a construção, evitando encenações, fingimentos e simulações de qualquer espécie.

Já a harmonia diz respeito à integração entre todo o projeto da casa e seu futuro proprietário, suas capacidades financeiras e necessidades, em primeiro lugar, mas também fala do lugar em que a casa é construída e, ampliando o olhar, das condições sociais do país e sua tradição⁵⁸. É mais uma oportunidade para Raul Lino defender uma maneira portuguesa própria de construir, que fosse popular e livre de modismos⁵⁹, uma vez que “(...) as modas passam e ficam as casas.” (Lino, 1992, p. 52)

A quarta virtude, imprescindível no arquitetar da casa, é o amor.

Amor está na ternura do gesto com que o artífice afaga a obra que traz entre mãos, percorrendo-a com a sua ferramenta ou contemplando-a ao fim do dia de labuta; está sobretudo na lágrima que turva o olhar do artista quando este estuda a Natureza e quando trabalha com entusiasmo. Este amor é o campo único em que o grão da beleza pode germinar. Sem ele, todo o trabalho é seco e indiferente, e, como coração fala a coração, se o criador da obra lhe não opõe o entusiasmo sagrado – a que porventura é alheio –, também

⁵⁸ Em outro contexto, Alain de Botton (2009) descreve um edifício contemporâneo que visitou em Tóquio onde é patente a tentativa de se criar sintonia com as tradições da arquitetura japonesa: “Numa segunda casa, as duas alas da propriedade estavam ligadas por um átrio aberto, pelo que no Inverno era preciso caminhar pelo exterior para passar da área dos quartos para a de convívio. Embora confirmasse a frequente queixa quanto ao aspecto misteriosamente glacial das casas japonesas, evidentemente que esta falta de isolamento nada tinha de acidental, mas antes estava ligada a um desejo, originalmente Zen, de lembrar aos ocupantes a sua ligação e a sua dependência da natureza e da unidade de todas as coisas vivas. Uma ida à cozinha em pleno Inverno dava uma breve e dura lição sobre o lugar do homem num universo maior e mais poderoso. Contudo, este mundo natural mais vasto foi evocado na mais abstracta das formas: não por meio de uma vista para um relvado plantado com espécimes maduros, mas através da própria temperatura do ar, de um fino tapete de musgo e da colocação metódica de três pedras vulcânicas.” (2009, p. 265)

⁵⁹ Em uma nota de rodapé, Raul Lino fala de uma experiência que viveu em Vouzela, quando esteve envolvido em obras públicas na vila. Logo após chegar, acompanhou as festividades em volta do 1º de Maio, a procissão dedicada a São Sebastião, os cortejos cívicos com tiroteio, entre carros e janelas, de camélias e rosas do Japão, aplausos e sorrisos da multidão... Após o empolgante relato, o autor lança a questão: “(...) que viria aqui fazer qualquer construção de cimento-buraco-e-tampa, de sabor internacional, qualquer obra daquela feição agora usada que toda se inspira nos meios mecânicos de transporte, ou quejandas? Construir é educar. Justificar-se-ia a introdução de um estilo estranho à nossa índole talvez como meio de propaganda política, ou como correctivo de certos nossos defeitos? Resta ponderar, neste caso, se o correctivo vale mais do que aquilo que se pretende corrigir.” (1992, p. 52)

quem a contemple não pode esperar que dali advenha superior prazer ou enlevo. (Lino, 1992, p. 54)

A quinta é o conforto, que não deve ser confundida com comodidade, diferença que fica bastante clara no exemplo que o autor apresenta. A cadeira de dentista, se pensada como um móvel, é até bastante confortável, mas muito dificilmente alguém valorizá-la-ia pelo seu conforto. Pelo contrário, para a maioria das pessoas, quanto mais longe puderem estar da cadeira de dentista melhor. “Assim, a comodidade fala à inteligência e o conforto provoca a imaginação.” (Lino, 1992, p. 55) Para se alcançar essa virtude, é preciso levar em consideração as proporções da construção, a escolha dos materiais mais indicados para cada efeito e uma acertada definição das cores.

Para a última virtude, a beleza, o autor reservou um longo e especial capítulo, justamente aquele que encerra o livro. A beleza, menos próxima a um estilo específico de construção, tem a ver com um sentimento de harmonia entre aquilo que deseja o proprietário da casa e as condições físicas e espirituais envolvidas na construção. Diferentes donos têm expectativas distintas de estilo de moradia e é papel do arquiteto desvendar para cada cliente um tipo de habitação que não descure do espaço envolvente⁶⁰ nem do modo nacional de construir⁶¹. É também papel do arquiteto “aportuguesar” as tendências que vêm de fora do país, de maneira cuidada e a respeitar o povo.

No texto de Raul Lino, todas essas virtudes, tanto as físicas como as espirituais, sobrepõem-se e comunicam-se. Mesmo assim, é a definição da beleza a que reúne em volta de si todo esse conjunto de características, como se sua existência estivesse diretamente relacionada com capacidade de um sítio ser chamado e vivido como uma casa. É ela a virtude máxima, a qual só é possível aproximar-se indiretamente e somente a partir do refinamento de todas as outras, que são “(...) a luz do nosso trabalho, mas a beleza é o

⁶⁰ “A boa casinha portuguesa tem de ser encarada no conjunto da paisagem à qual se liga com toda a naturalidade.” (Lino, 1992, p. 72)

⁶¹ É uma preocupação recorrente no texto. Há mesmo menção ao importante papel do arquiteto como salvaguarda do modo português de construir, que, quando descuidado, coloca em questão a sua capacidade profissional e também a sua “(...) dignidade de bom português (...)” (Lino, 1992, p. 60)

próprio sol, e se o queremos fitar, temos de fazer uso de um vidro esfumado para que não fiquemos cegos com o deslumbramento do seu fulgor.” (Lino, 1992, p. 67)

Após apresentar essas virtudes, Raul Lino pergunta-se: “Não haverá um estilo que devemos adoptar de preferência para as nossas casas?” (1992, p. 67) A casa ideal, para si ou para o outro, não se constrói do dia para a noite. Não é suficiente saber desenhar ou possuir a capacidade de pensar uma casa. A resposta à pergunta estaria então nessas virtudes e na sua prática recorrente e atenta.

A casa não é só a construção física, mas envolve em torno de si uma série de relações que ultrapassam em muito os limites definidos pelos tijolos e telhas que marcam o seu desenho. Para se construir a casa ideal, parece ser preciso construir casas – pois só na repetição e no exercício repetitivo dessas virtudes é possível chegar-se à casa que se quer. Também aparece, no texto de Raul Lino, a preocupação de ligação com o entorno e a criação de relações entre o que está dentro e fora da casa, com a perspectiva de a integrar ao espaço e à história que a rodeia.

Siza Vieira, em “Viver uma casa” (2005), apresenta uma ideia que dialoga com essa casa pensada por Raul Lino. Construir uma casa é mais que a projetar – na verdade, ela deve ser entendida como uma máquina complicada, sujeita a todo tipo de problemas⁶². “Viver numa casa autêntica” seria uma espécie de serviço de tempo integral, uma vez que seu proprietário precisa de se virar em diferentes atividades e dominar todas as artes e profissões para manter a casa habitável – bombeiro, enfermeiro, nadador-salvador, especialista em física e química, jurista, telefonista, rececionista... Por tudo isso, Siza Vieira diz considerar “(...) heróico possuir, manter e renovar uma casa.” (Vieira, 2005, p. 105)

Essa casa construída no tempo, cheia de relações dentro e fora, que ultrapassa os seus limites físicos e integra em si os interesses do seu proprietário ao mesmo tempo em

⁶² Apresenta mesmo uma lista bastante grande de problemas que a casa pode ter, como: “As gavetas encravam, os tapetes rompem-se e os esforços do divã da sala. Todas as camisas, peúgas, lençóis, lenços, guardanapos e toalhas de mesa, panos de cozinha jazem rotos junto à tábua de passar a ferro, cujo pano de protecção apresenta um aspecto lamentável. Igualmente: há pingos de água caindo do tecto (avariam os canos do vizinho, ou parte-se uma telha, ou descola a tela). E os algerozes estão cheios de folhas pardas, os rufos soltos, ou apodrecidos.” (Vieira, 2005, p. 104)

que constrói relações com aquilo que está em volta, surge, no texto de vários autores, por trás do termo “lar”. Para José Bártolo (2005), por exemplo:

A etimologia da palavra "lar" remete para um determinado modo de habitar o espaço que a um tempo o constitui e o transcende, mas remete igualmente para um operar constitutivo, larvar, que pressupõe uma relação específica entre o habitante e o habitado. Em qualquer das interpretações o espaço doméstico não nos surge como definitivo mas muito mais como espaço formal de agenciamentos simultaneamente constitutivos do espaço e do habitante. (2005, p. 82)

Alain de Botton (2009) extrapola o espaço doméstico como limitador da ideia de lar ao escrever que ele não precisa oferecer permanência constante para receber esse nome. “Falar de lar, em relação a um edifício, é reconhecer simplesmente a sua harmonia com a melodia interior a que damos preferência. Lar pode ser um aeroporto⁶³, uma biblioteca, um jardim⁶⁴ ou um restaurante de auto-estrada.” (Botton, 2009, p. 117)

E completo: o lar pode ser uma cidade⁶⁵.

Não é à toa que a Casa é uma casa. As ações, aquilo que eu chamei protótipos até este terceiro momento, foram o tempo⁶⁶ de maturação daquelas virtudes de que fala Raul Lino, que ultrapassam a construção material e podem ser entendidas como “qualidades

⁶³ É particularmente interessante a lista de lugares que Alain de Botton enumera quando se leva em consideração alguns exemplos de “não-lugares”, “(...) espaços constituídos em relação com certos fins (transporte, trânsito, comércio, tempos livre), e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços (...)”apresentados por Marc Augé (2005, p. 79). O aeroporto é um dos que, no texto de Augé, surge como exemplo de “não-lugar”e, a partir da leitura de Botton, pode ser vivido também como um lar, experiência que deve ser compartilhada especialmente pelas pessoas que fazem uso daquele espaço com mais frequência e têm tempo para desenvolverem, com ele e com quem o utiliza, laços de intimidade. O aeroporto pode ser um “não-lugar” para quem apanha o voo a correr e não necessariamente para quem trabalha ali.

⁶⁴ “Não se pode esquecer que o jardim, espantosa criação atualmente milenar, tinha no Oriente significações muito profundas e como que sobrepostas. O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros que era como o umbigo, o centro do mundo em seu meio (é ali que estavam a taça e o jato d’água); e toda a vegetação do jardim devia se repartir nesse espaço, nessa espécie de microcosmo. Quanto aos tapetes, eles eram, no início, reproduções de jardins. O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, e o tapete é uma espécie de jardim móvel através do espaço. O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo.” (Foucault, 2009, p. 418)

⁶⁵ “(...) todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa.” (Bachelard, 1978, p. 200)

⁶⁶ A construção da Casa é uma viagem que leva tempo. “As viagens a jato tendem, portanto, a arrancar os viajantes não apenas da Terra, mas de seus vínculos com a humanidade.” (Sant’anna, 2001, p. 16)

espirituais”. (Lino, 1992, p. 50) Uma casa do tamanho da cidade, constituída por seus diferentes espaços, públicos e privados, degradados ou acessíveis, que os transformassem em partes de um grande lar.

Os moradores da Casa foram então todos aqueles que partilharam comigo a experiência de sua construção: o empregado de mesa que não percebeu a razão de, antes de fazer meu pedido, perguntar-lhe o que havia comido ao pequeno-almoço; desconhecidos que trocaram peças de roupa comigo no mercado de velharias; gente que me fotografou a andar de vestido em Aveiro; a enfermeira que filmei a vacinar-me contra hepatite; os amigos dos amigos que abriram as portas de suas casas para que eu lá pudesse dormir; meus alunos em Quixadá, que durante as aulas ouvem-me contar histórias da construção da Casa... Viveram nessa casa, de diferentes maneiras, todas as pessoas que cruzaram comigo nas cidades onde passei enquanto a construía. Cidade que, como define James Hillman (1993), carrega em si essa ideia de movimento, uma vez que:

“A palavra grega para cidade, *polis*, originalmente significava ‘multidão’, ajuntamento de pessoas; relativo a *poly* (poli, muitos); o latim *pleo* (abundante, cheio) e *plebs* (multidão, plebe, o plebeu comum). Uma cidade é o vaivém de uma multidão de pessoas comuns na rua.” (1993, p. 52)

Nela, “(...) nunca se está só, mesmo que o próximo ser humano esteja para além da parede do apartamento vizinho ou num veículo no trânsito. O homem só no apartamento ou o indivíduo dentro do automóvel é um fragmento de um conjunto, parte de um coletivo.” (Rolnik, 1995, p. 19)

Mas como fugir do espetacular e das grandes ações e, ao mesmo tempo, construir com a cidade e sua multidão em movimento⁶⁷ uma relação idiorrítmica? Na aula do dia 4 de maio de 1977, inscrita no “Como viver junto” (2003), Barthes questiona-se a respeito do número ideal de indivíduos para um grupo idiorrítico, recorrendo a experiências como a

⁶⁷ “Os elementos móveis de uma cidade, especialmente as pessoas e suas actividades, são tão importantes como as suas partes físicas e imóveis. Não somos apenas observadores deste espectáculo, mas sim uma parte activa dele, participando com os outros num mesmo palco. Na maior parte das vezes, a nossa percepção da cidade não é íntegra, mas sim bastante parcial, fragmentária, envolvida noutras referências. Quase todos os sentidos estão envolvidos e a imagem é o composto resultante de todos eles.” (Lynch, 1988, p. 12)

dos Mosteiros do Ceilão, com sua dezena de monges residentes, e as comunidades modernas para-hippies, americanas e francesas, com trinta e quinze indivíduos, respetivamente. A partir dessa reflexão, Barthes sugere que o número ideal de participantes em um grupo idiorrítmico deveria situar-se entre três⁶⁸ e oito membros. Relacionado ao tamanho do grupo, Barthes aponta para aquele que seria o mais importante problema em uma tentativa de Viver-Junto:

(...) encontrar e regular a distância⁶⁹ crítica, para além e para aquém da qual se produz uma crise (...). Problema particularmente agudo em nosso mundo atual (o mundo industrializado da sociedade dita de consumo): o que custa caro, o bem absoluto, é o lugar. Nas casas, apartamento, trens, aviões, cursos, seminários, o artigo de luxo é ter espaço em torno de si, isto é, “algumas pessoas”, mas poucas: problema típico da idiorritmia. (Barthes, 2003, p. 258)

A relação que busco construir com a cidade é aquela que Barthes define como tensão utópica e que flutua em torno de toda a ideia de idiorritmia: a construção de uma distância que não destrua o afeto⁷⁰. Em volta de grande parte das ações e em diferentes fases de desenvolvimento, pude notar a criação de pequenos grupos que dialogavam comigo e ajudaram-me a dar vida à Casa. Em parte deles, essa formação era promovida diretamente por mim e fazia parte mesmo da ação. Noutros, isso aconteceu sem o meu incentivo ou controle. A criação dessas pequenas comunidades⁷¹, ativas e integradas no desenvolvimento das ações, tornou-se, a partir deste terceiro momento, uma das características mais importantes da Casa, uma vez que é fruto do exercício de experimentar

⁶⁸ “(...) pelo menos três membros: relações interpessoais (dois = relação pessoal).” (Barthes, 2003, p. 257)

⁶⁹ “Nenhuma vida humana, nem mesmo a vida do eremita em meio à natureza selvagem, é possível sem um mundo que, direta ou indiretamente, testemunhe a presença de outros seres humanos.” (Arendt, 2007, p. 31)

⁷⁰ “Não podemos viver sem o Outro, porque o Outro é uma parte inalienável de nós mesmos. Uma questão diferente é, no entanto, como nos relacionamos com o Outro, como tomamos consciência do nosso condicionamento cultural quando convivemos com o Outro.” (Vilar, 2009, p. 10)

⁷¹ “As obras de arte que não são distantes da vida comum, das quais se desfruta amplamente em uma comunidade, são sinais de uma vida coletiva unificada. Mas são também auxiliares maravilhosos na criação dessa vida. A remoldagem do material da experiência no ato expressivo não é um evento isolado, restrito ao artista e a uma ou outra pessoa, aqui e ali, que porventura aprecie a obra. Na medida em que a arte exerce o seu ofício, ela também é uma remoldagem da experiência da comunidade em direção a uma ordem e união maiores.” (Dewey, 2010, p. 178)

a possibilidade do Viver-Junto a partir d criação de laços de intimidade com as pessoas que vivem a cidade⁷², como um exercício de aproximação ao outro: “Nunca deixaremos de ser estranhos: assim nos manteremos, sem estarmos interessados em interagir, mas, por sermos vizinhos uns dos outros, destinados a enriquecermo-nos reciprocamente.” (Bauman, 2005, p. 71)

Foi nesse exercício, integrando-me⁷³ e integrando-as à Casa, que o projeto foi construído⁷⁴. De uma relação entre corpo e cidade, performance e arquitetura, que muito tem a ver com a reflexão de Gabriela Vaz-Pinheiro (2013):

Mais do que construção, renovação; mais do que urbanismo puro e duro, exige-se criação e habitat; mais do que ocupação territorial há que criar fluidez e fruição estética e física entre os territórios já definidos e construídos. Esta parece-me ser a dádiva que um conceito como o de performance pode dar à arquitetura, ou seja: mais ação, menos betão. (2013, p. 115)

Jacques Rancière, nas primeiras páginas de “O espectador emancipado” (2010), reflete sobre a atualidade da arte contemporânea, espaço onde diferentes competências artísticas interagem e sobrepõem-se constantemente, e procura compreender essa combinação de gêneros a partir de três maneiras. A primeira diz respeito a uma tentativa de se atualizar a ideia de obra de arte total – que traz no seu cerne a aproximação entre arte e vida mas que no contemporâneo é, segundo o autor, “(...) a obra de arte de alguns egos artísticos sobredimensionados ou de uma forma de hiperactividade consumista, quando não é as

⁷² “O sinal de que se está em casa é a possibilidade de se ser compreendido sem demasiados problemas e de ao mesmo tempo se conseguir entrar nas razões dos interlocutores sem necessidade de longas explicações.” (Augé, 2005, p. 91)

⁷³ “As palavras têm significado: algumas delas, porém, guardam sensações. A palavra ‘comunidade’ é uma dessas. Ela sugere uma coisa boa: o que quer que ‘comunidade’ signifique, é bom ‘ter uma comunidade,’ ‘estar numa comunidade’. Se alguém se afasta do caminho certo, freqüentemente explicamos sua conduta reprovável dizendo que ‘anda em má *companhia*’. Se alguém se sente miserável, sofre muito e se vê persistentemente privado de vida digna, logo acusamos a *sociedade* – o modo como está organizada e como funciona. As companhias ou a sociedade podem ser más; mas não a *comunidade*. Comunidade, sentimos, é sempre boa.” (Bauman, 2003, p. 7)

⁷⁴ Apesar de toda a dificuldade de se pensar em comunidade nos tempos que correm. Como escreve Zygmunt Bauman (2003): “‘Comunidade’ é nos dias de hoje outro nome do paraíso perdido – mas a que esperamos ansiosamente retornar, e assim buscamos febrilmente os caminhos que podem levar-nos até lá.” (Bauman, 2003, p. 9)

duas ao mesmo tempo.” (2010, p. 34) A segunda relaciona-se à própria realidade pós-moderna e a ideia de hibridização dos meios, papéis e identidades, incrementando o efeito mas pouco interessada em questionar os seus princípios e tornando-se superficial e outra forma de embrutecimento. A terceira maneira põe em causa essa lógica de embrutecimento vista nas duas anteriores. Em vez de se pensar na constituição de um hiper-teatro, onde a representação vira presença e a passividade atividade, essa terceira maneira propõe um novo palco, onde as mais variadas performances se traduzem umas nas outras, colocando esse palco no mesmo nível de ações corriqueiras como contar uma história, ler um livro ou olhar uma imagem. Nesse palco, todos sujeitos são, ao mesmo tempo, performers e espetadores. Nesse contexto, os artistas, como investigadores, criam uma cena que é fruto de suas pesquisas e interesses para, logo em seguida, perderem o controlo completo daquilo que criaram. Em uma experiência desse tipo, como escreve Rancière: “Exige-se dos espectadores que desempenhem o papel de intérpretes activos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da ‘história’ e dela fazerem a sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e tradutores.” (2010, p. 35)

Essa casa que aqui apresento, a Casa, é todas essas pessoas. E também sou eu:

Podemos ocasionalmente, e com uma sensação de culpa, experimentar o desejo de criarmos uma casa para nos vangloriarmos perante os outros. Porém, só se a parte mais verdadeira de nós fosse egomaniaca é que a necessidade de construir seria dominada pela necessidade de nos gabarmos. Pelo contrário, na sua forma mais genuína, o impulso arquitectural parece ligado a um anseio de comunicação e de comemoração, um desejo de nos declararmos ao mundo através de um registo diferente do das palavras, por meio da linguagem dos objectos, das cores e dos tijolos: uma ambição de que os outros saibam quem somos – e, ao mesmo tempo, de que não o esqueçamos nós mesmos. (Botton, 2009, p. 139)

Neste capítulo 1, foram apresentados especialmente os alicerces de construção da Casa, aquilo que a sustenta e em grande parte a define. A cor de suas paredes e móveis, a vista de suas janelas e a capacidade de ser fresca no verão e agradável no inverno serão tratadas (e experimentadas) nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 2 – PARA CONTINUAR A LER SOBRE A CASA

A leitura do documento, até aqui, segue, sem grandes novidades, o que se espera em projetos deste tipo. Este capítulo 2 altera isso, apresentando a incorporação de componentes do jogo⁷⁵ para a leitura do capítulo 3 do documento.

O capítulo 3 tem 33 divisões que podem ser lidas de diferentes maneiras a partir de algumas regras que serão desenvolvidas neste capítulo e do convite para o leitor em jogar com o documento. Como o jogo é uma atividade livre, após ser apresentado às regras de leitura, o leitor tem, a partir do capítulo 3, a opção de jogar ou não com o texto que tem em mão.

modos de leitura⁷⁶

Como discutido no capítulo 1, este documento, além de apresentar a pesquisa, foi pensado de maneira a ser também uma das ações da Casa. Nesse sentido, a tese é mais que um meio de se conhecer a Casa e um intermediário dessa experiência, devendo ser entendida como um veículo, a partir da reflexão de John Dewey. Em “Arte como experiência” (2010), o autor esclarece essa diferença entre os termos, quando define meio como aquilo que leva algo a acontecer, sendo externo e distinto do resultado final obtido, e com a possibilidade de ser substituído por outros: “Muitas vezes, a labuta de um trabalhador é apenas um antecedente do salário que ele recebe, assim como o consumo de gasolina é um simples meio para a obtenção de transporte.” (Dewey, 2010, p. 354) Já o veículo incorpora-se no resultado final e, quando trocado por outro, faz surgir o que Dewey chama “truque”, um produto mecânico ou uma imitação barata, e não uma obra de arte: “Até os

⁷⁵ A maneira particular de falar e, especialmente, ler sobre a Casa, apresentada com mais detalhes a partir deste capítulo, começou a ser estruturada em “Um diário para a ‘Casa Impossível’ - 33 vídeos e reflexões sobre performance, método e cidade” (Oliveira Filho & Bastos, 2015), apresentado em “AVANCA | CINEMA - Conferência Internacional Cinema - Arte, Tecnologia” de 2015.

⁷⁶ “Alice estava começando a ficar muito cansada de estar sentada ao lado da irmã na ribanceira, e de não ter nada para fazer; espicara uma ou duas vezes o livro que estava lendo, mas não tinha figuras nem diálogos, ‘e de que serve um livro’, pensou Alice, ‘sem figuras nem diálogos?’” (Carroll, 2002, p. 11)

tijolos e a argamassa se tornam parte da casa em cuja construção são utilizados; não são meros meios para que ela seja construída. As cores *são* a pintura; os tons *são* a música.” (Dewey, 2010, p. 355) Pensada e construída como veículo, a tese é a Casa.

Assim, a Casa completa-se neste texto⁷⁷, que procura promover o encontro e uma relação de intimidade entre mim, o leitor⁷⁸ e a Casa. Uma relação de intimidade entre mim, a levar às costas as leituras que fiz, os prazos que enfrento e os trabalhos que realizei; o leitor, os amigos revisores, no primeiro momento, seguidos pelo orientador, membros do júri e, quem sabe, algum curioso que, inadvertidamente, cruze com o texto na biblioteca ou no repositório de teses da universidade; e a Casa e tudo o que ela carrega dentro de si.

Um texto para ser jogado, partilhado, vivido, e que procura conectar todos esses entes envolvidos na sua realização a partir de uma experiência que encontra eco nas palavras de Bachelard (1978):

Portanto, há um sentido em dizer, no plano de uma filosofia da literatura e da poesia em que nos colocamos, que se “escreve um quarto”, que se “lê um quarto”, que se “lê uma casa”. Assim, rapidamente, desde as primeiras palavras, à primeira abertura poética, o leitor que “leu um quarto” suspende sua leitura e começa a pensar em qualquer antiga morada. Você quereria dizer tudo sobre o seu quarto. Quereria interessar o leitor em você mesmo no momento em que você entreabre a porta do devaneio. Os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor não lê mais seu quarto: revê o quarto dele. O próprio leitor já foi ouvir as lembranças de um pai, de um ancestral, de uma mãe, de uma empregada, uma “empregada de coração grande”, em suma, do ser que domina os lugares de suas lembranças mais valorizadas. (1978, p. 206)

⁷⁷ Ao escrever sobre os limites entre a imagem mental duma casa e sua concretização, Gonçalo M. Tavares (2011) comenta: “De certa maneira, o trabalho do arquitecto tem muito a ver com esta relação: tentar transformar uma coisa que existe ou existiu na cabeça e passá-la para algo material que não caia, que não cause danos. Isto é um trabalho semelhante ao trabalho do escritor: muitas vezes as imagens mentais são prévias a qualquer livro, a qualquer obra. Fazer uma “obra” em literatura significa que há um percurso mental antes de existir qualquer coisa material, a que nos podemos agarrar, o livro.” (2011, p. 32)

⁷⁸ E seu espaço: “Se leio com prazer essa frase, essa história ou essa palavra, é porque foram escritas no prazer (esse prazer está em contradição com as queixas do escritor). Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer do meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o ‘dregue’), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo.” (Barthes, 2015, p. 9)

Esse é o caráter que se procurou cultivar durante a escrita do texto, especialmente a partir deste segundo capítulo. Um texto que pudesse refletir os muitos caminhos que surgiram durante a construção da pesquisa e que desse espaço ao leitor para decidir, assim como eu tive que o fazer, o percurso que preferir⁷⁹, aproximando as experiências de escrita e leitura separadas no tempo e no espaço, a partir da proposição de um jogo.

Definir caminhos, num projeto de pesquisa, exige que uma série de decisões sejam tomadas. Em um texto, o autor pode dividir com o leitor essa responsabilidade de diferentes maneiras. No posfácio de “A arte e a maneira de abordar seu chefe para pedir um aumento” (2010), de George Perec, Bernard Magné apresenta o contexto em que a obra foi escrita e suas particularidades. Perec ter-se-ia baseado em um organograma que acompanha o texto, e seu projeto era “desdobrá-lo” linearmente: enquanto a história era um gráfico, todas as hipóteses, alternativas e decisões poderiam ser apresentadas em uma única página; já Perec, para transformá-la em texto corrido, precisou de “(...) vinte duas [páginas] com colunas duplas e caracteres reduzidos para explorar sucessivamente todas as eventualidades.” (Magné, 2010, p. 74)

Em finais dos anos 1960, na mesma época de lançamento do livro de Perec, Raymond Queneau apresentou o texto “Um conto à sua maneira” na “Oficina de Literatura Potencial” (Oulipo), grupo francês do qual Perec também fazia parte. Assim como em “A arte e a maneira de abordar seu chefe imediato”, o texto de Queneau é acompanhado por um organograma, característica que reforça a ideia de que havia na Oulipo, naquele momento, um significativo interesse por essa “literatura combinatória” (Magné, 2010, p. 72) que explorava “os limites da literatura”. (Magné, 2010, p. 76) Apesar da semelhança, e de compartilharem o desafio às possibilidades de escrita e leitura, Magné aponta uma diferença importante entre os dois textos cuja reflexão é rica para a experiência de se escrever, da maneira que aqui procuro fazer, sobre a Casa: em “Um conto à sua maneira”, Queneau dá ao leitor a iniciativa do percurso, cabendo a quem lê decidir, a cada bifurcação,

⁷⁹ “O texto será, então, tanto mais significativo, quanto maior for o número de modos de leitura.” (Flusser, 2010, p. 64)

por um dos possíveis caminhos propostos, excluindo e esquecendo todos os outros. Já Perec tenta realmente quebrar em pedaços o organograma que o leitor encontra no começo do livro para transformá-lo em texto corrido, linear e, em grande medida, ilegível⁸⁰, com muitas idas e voltas, obrigando o leitor a percorrer todos os caminhos possíveis. “Onde Queneau privilegia uma estrutura combinatória virtual, apostando na potencialidade, Perec prefere uma estrutura combinatória atualizada, apostando no esgotamento.” (Magné, 2010, p. 73)

A construção do texto sobre a Casa dialoga com essas duas experiências propostas pelos escritores da Oulipo. O capítulo 3 está organizado em 33 subcapítulos, cada uma correspondendo a um dia dos “33 dias para a Casa Impossível”, última ação realizada em Aveiro, quando procurei reunir toda a experiência acumulada até aquele momento, num período pouco maior que um mês, reavivando memórias e discussões de diferentes fases da pesquisa.

Espalhadas nos 33 subcapítulos do capítulo 3 estão apresentadas 26 ações realizadas no âmbito do projeto, distribuídas em “traços”⁸¹, mais que propriamente por temas. Ultrapassando os limites geográficos e temporais entre as diferentes ações, que se entrelaçam e reaparecem, “mixando” 6 anos de pesquisa em 33 dias e subcapítulos.

⁸⁰ A edição que utilizo começa na página 7 e vai até à 69 com somente um ponto final. Um texto-parágrafo, sem vírgulas nem espaços para pousar o marca-página, com a intenção aparente de fazer o leitor desistir do livro: “E, ao que parece para aumentar essa ilegibilidade, Perec chegará até a suprimir de seu texto a pontuação ainda presente na versão datilografada anterior.” (Magné, 2010, p. 76)

⁸¹ Barthes preferiu organizar seu curso sobre o “Viver-Junto” por traços, uma sucessão de unidades descontínuas, a temas, atitude que justificou da seguinte maneira: “Eu não quis (não renunciei a?) agrupar esses traços em temas. Há nisso, parece-me, cada vez mais (embora o uso social, universitário, o requeira incessantemente), uma espécie de manipulação hipócrita das fichas, para que cada caso se torne um ‘ponto a debater’, uma *quaestio*. É como se tivéssemos um jogo de cartas. (...) Mas nós, aqui, batemos as cartas e as pomos como elas vêm. Para mim, agora, quando trabalho, todo grupo temático de traços (de fichas) suscita infalivelmente a pergunta de Bouvard e Pécuchet: por que isto? por que aquilo? por que aqui? por que ali? = reflexo de desconfiança para com a ideologia associativa (que é uma ideologia do desenvolvimento).” (Barthes, 2003, p. 37)

Quanto ao modo de expor os traços, Barthes decidiu-se pela ordem alfabética, o mesmo que tinha experimentado em “Fragmentos de um discurso amoroso” (1981). Como escreve Leyla Perrone-Moisés (2002): “A disposição fragmentária e a ordem alfabética têm por objetivo combater qualquer tendência à completude, à totalização, ao totalitarismo discursivo.” (Perrone-Moisés, 2002)

Excetuando-se o “dia 33 – Guitarra”, no final de cada uma das partes do capítulo 3 há a sugestão de possíveis sequências de leitura que têm, em alguma medida, relação com aquele trecho que acabou de ser lido. Uma vez que cada parte desenvolve uma questão específica e, ao mesmo tempo, dialoga e comunica-se com todas as outras em diferentes níveis, o texto foi montado de maneira que o leitor possa, em distintos momentos da leitura, escolher uma ou experimentar quantas quiser das seguintes opções: 1 – ler os subcapítulos na ordem em que são apresentados, o que remete o leitor à passagem dos 33 dias de duração da última ação em Aveiro; 2 – optar por seguir as sugestões no final de cada parte e percorrer um mapa de traços, mais-ou-menos planejado por mim, enquanto vai e volta entre os subcapítulos; 3 – arrancar todos os cadernos na zona picotada e construir, da maneira que bem entender, o caminho a percorrer no próximo capítulo.

Cada uma das opções dá, de maneira inversamente proporcional, mais ou menos controle ao autor e ao leitor na condução da leitura⁸². Dessa forma, a partir do capítulo 3, o texto multiplica-se⁸³. Rita Basílio, em artigo para a revista “Textos e Pretextos” (2005), comenta, acerca do poema “Prefácio” de Herberto Helder, que:

(...) a escrita não é uma casa construída, fixa em alicerces que a sustentam e em estruturas rígidas que a definem, separando o interior do exterior; a casa de que se fala é como uma escrita que se constrói nas relações que estabelece, imprimindo nas imagens uma constante abertura que lhes permite escapar a qualquer processo linear de modelagem ou repetição (...). (Basílio, 2005, p. 9)

A construção deste texto bebe nessa ideia de escrita, uma vez que a casa que construo somente completa-se na mão de um outro, na mão do leitor, que é assim convidado a partilhar a Casa comigo. Como escreve Vilém Flusser (2010): “Quem escreve tece fios, que

⁸² “Textos são produtos semiacabados. Suas linhas não só se apressam em direção a um ponto final, como também ultrapassam-no ao encontro do leitor, de quem se espera que o complete. Textos são uma procura do outro, mesmo quando quem escreve está ciente ou não, ou até mesmo indiferente, mesmo quando ele desiste enfaticamente, como Kafka, do leitor co-produtor do texto.” (Flusser, 2010, p. 67)

⁸³ “Se penso que devo escrever *um* livro, todos os problemas de como este livro deve ser e não deve ser me bloqueiam e impedem de prosseguir. Se pelo contrário pensar que estou a escrever uma biblioteca inteira, sinto-me logo aliviado: sei que tudo o que escrever será integrado, contradito, sopesado, amplificado, sepultado pelas centenas de volumes que me falta escrever.” (Calvino, 2002, p. 214)

devem ser recolhidos pelo receptor para serem urdidos. Só assim o texto ganha significado. O texto tem, pois, tantos significados quanto o número de leitores.” (Flusser, 2010, p. 64)

É também no próximo capítulo que o leitor será convidado a utilizar os itens que acompanham o saco do IKEA no qual este documento está inserido, cabendo a ele decidir se os vai utilizar ou não. O saco é único, por trazer itens impossíveis de serem reproduzidos, e montado ao acaso. Cada item tem uma altura determinada para ser utilizado e esses momentos estão devidamente assinalados no decorrer do capítulo 3. Eles servem, principalmente, para ajudar no aprofundamento e enriquecimento da leitura e a sua não utilização torna, em princípio, mais pobre a experiência que proponho aqui, mas é uma opção do leitor⁸⁴ realizar ou não as instruções que serão apresentadas.

Essas são então as regras que definem os modos de leitura deste documento: o leitor começa no dia 01 e termina no dia 33, decidindo o caminho entre as opções apresentadas e definindo quão profunda é sua relação com o texto a partir da utilização ou não dos itens que o acompanham. Sobre essa relação texto-leitor, além dos exemplos da Oulipo, vale a pena mencionar alguns outros. Um deles é “O Jogo da Amarelinha” (2006), de Júlio Cortázar, onde o autor informa, no capítulo intitulado “Tabuleiro de Direção” que: “À sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros. O leitor fica convidado a *escolher* uma das seguintes possibilidades (...)” (Cortázar, 2006, p. 5) Após instruído, o leitor deve decidir-se entre uma versão mais reduzida do texto, os primeiros 50 capítulos, nos

⁸⁴ Cada vez mais um narratário que um leitor, como esclarecem Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira (2001): “O termo narratário foi cunhado para designar o sujeito para quem se narra, aquele a quem se dirige o discurso. Sempre que escrevemos um texto, estamos nos dirigindo a alguém, pressupondo a existência de um leitor, mesmo que possamos não definir ou imaginar, com nitidez, quem é esse alguém. Em muitas situações, sabemos quem é o leitor real de nossos textos. É o que ocorre com textos de endereçamento predeterminado e circulação restrita, como é o caso de cartas e outros tipos de mensagens pessoais. No entanto, mesmo em tais situações, criamos, no próprio texto, uma certa imagem do leitor. Quando digo, por exemplo: ‘Estou certo de que você compreenderá a minha atitude’, estou construindo o leitor que desejo, um leitor compreensivo e bondoso – características que o leitor real pode não ter. Esse leitor construído, pressuposto, pressentido, desejado é o narratário. De maneira semelhante, podemos conhecer o autor real de um texto. Mas, no espaço textual, o autor aparece transfigurado, por omissão ou reforço de certos traços, ou seja, assumindo a voz de um narrador. Assim como o narrador é o resultado de um processo de ficcionalização do autor, o narratário é o resultado da ficcionalização do leitor.” (Santos & Oliveira, 2001, p. 20)

quais seria capaz de aceder àquilo que o autor diz ser o principal da história, ou uma versão estendida, obrigando-o a saltar entre as páginas do livro.

Uma estrutura como essa claramente permite diferentes experiências de leitura. A reflexão trazida por Umberto Eco em “Obra aberta” (2009), ao tratar do “Livro”⁸⁵ de Mallarmé e de algumas composições musicais que examina, pode ser relacionada com a experiência que proponho para o texto da Casa:

(...) notamos a tendência para fazer com que cada execução da obra não coincida nunca com uma definição única da mesma; cada execução explica-a, mas não a esgota, cada execução realiza a obra, mas todas são complementares entre si, enfim, cada uma dá-nos a obra de modo completo e satisfatório mas ao mesmo tempo dá-no-la incompleta, pois não nos dá ao mesmo tempo todas as outras soluções com as quais a obra poderia identificar-se. (2009, p. 84)

Um texto assim, no qual o leitor precisa de decidir, por opção ou por capacidade, um caminho entre um determinado número de opções. Ainda sobre o “Livro”, a reflexão de Haroldo de Campos (1969) completa o comentário de Eco:

O que revela acentuar aqui, porém, é que o Livro de Mallarmé, ou *bloc*, como o poeta o denomina, refoge completamente à idéia usual de livro e incorpora a permutação e o movimento como agentes estruturais. (...) As folhas desse livro seriam cambiáveis, poderiam mudar de lugar e ser lidas de acordo com certos ordens de combinação determinadas pelo autor-operador (que de resto não se considera mais do que um leitor situado numa posição privilegiada, face à objetividade do livro que se anonimiza). (1969, p. 18)

As “ordens de combinação determinadas pelo autor-operador”, de que trata Haroldo de Campos, são utilizadas aqui como regras em um jogo que a leitura propõe e que terá o leitor como jogador. Ao juntar a essa liberdade⁸⁶ dirigida, limitada por regras, uma

⁸⁵ “No *Livre* as próprias páginas não deveriam seguir uma ordem fixa: elas deveriam ser relacionáveis em ordens diferentes segundo leis de permuta. Dada uma série de fascículos independentes (não reunidos por uma encadernação que determinasse a sua sucessão), a primeira e a última página de um fascículo deveriam ser escritas numa mesma grande folha dobrada em duas que indicasse o início e o fim do fascículo: dentro dela encontrar-se-iam folhas soltas, simples, móveis, intercambiáveis, mas de tal modo que, em qualquer ordem que tivessem sido postas, o discurso possuísse um sentido completo.” (Eco, 2009, p. 80)

⁸⁶ “O que eu aprecio, num relato, não é pois diretamente o seu conteúdo, nem mesmo sua estrutura, mas antes as esfoladuras que imponho ao belo envoltório: corro, salto, ergo a cabeça, torno a mergulhar. Nada a ver com a profunda rasgadura que o texto da fruição imprime à própria linguagem, e não à simples temporalidade de sua leitura.” (Barthes, 2015, p. 18)



Figura 6 – Algumas páginas do “Livro dos começos” (Jaffe, 2016), com destaque para as regras e o envelope que reúne as páginas avulsas.

participação consciente e livre de leitura; o ato de ler que não apresente nenhum interesse material, ou seja, que, a partir dele, não se possa obter lucro; e uma leitura que aconteça inserida em tempo e espaço definidos, é possível resumir as características formais da ideia de jogo, de acordo com aquilo que foi discutido no capítulo 1.

Outro exemplo que dialoga intimamente com os que foram até aqui apresentados é o “Livro dos começos”, de Noemi Jaffe (2016), que na sua primeira página⁸⁷ traz o seguinte texto:

- 1 – Você está começando o livro dos começos.
- 2 – Comece por onde quiser.
- 3 – Comece quantas vezes quiser.
- 4 – Você pode escolher um começo ou ser escolhido por um começo.
- 5 – Para o segundo caso, decida um método (fechar os olhos, jogar moedas etc.) e selecione um começo aleatoriamente. Esse será o seu começo. (2016)

O livro tem as páginas soltas, não numeradas, convidando a uma leitura livre da sequência em que as folhas são entregues ao leitor. A única página que destoa do conjunto é essa primeira, que na pilha de folhas veio à frente das outras, onde a autora apresenta o modo de leitura, como uma lista de regras que o leitor é convidado a seguir.

As 33 partes que compõem o capítulo 3, apesar de corresponderem à ordem dos dias da última ação, não refletem, “tijolo-por-tijolo”, a construção da Casa. A sequência não procura montar uma argumentação que é retomada dia após dia, de modo que fosse imprescindível a sua leitura na ordem em que é apresentada. Por isso, reforço que, assim como aconteceu com a escritura, a sua leitura independe da sequência em que aqui está

⁸⁷ Aquilo que parece ser a primeira página, uma vez que nenhuma das que compõem o livro tem numeração.

organizada. Está na mão do leitor reordenar essas 33 seções, e as ler como lhe convier. Mais que uma sugestão, esse é mesmo um desejo da minha parte, que ratifico na exposição de possíveis roteiros de leitura no final de cada capítulo.

A política da escrita deve incluir as contradições, os conflitos, os enigmas e os problemas que restam em aberto. Não é necessário que as conclusões constituam todos fechados e homogêneos, nem é desejável que estas sejam meras confirmações de modelos teóricos preexistentes. (Barros & Kastrup, 2009, p. 72)

Isso dito, desejo ao leitor a continuação de uma boa leitura⁸⁸ e um bom jogo⁸⁹.

⁸⁸ “O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente *romanesco*, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza.” (Barthes, 2015, p. 12)

⁸⁹ “Todavia, é indiscutível que o jogo deve ser definido como uma actividade livre e voluntária, fonte de alegria e divertimento.” (Caillois, 1990, p. 26)

CAPÍTULO 3 – 33 DIAS PARA A CASA IMPOSSÍVEL

Vivir en una habitación ¿qué es? Vivir en un sitio ¿es apropiárselo? ¿Qué es apropiarse de un sitio? ¿A partir de qué momento un sitio es verdaderamente de uno? ¿Cuando se han puesto a remojo los tres pares de calcetines en un barreño de plástico rosa? ¿Cuando se han recalentado unos espaguetis en un camping-gas? ¿Cuando se han utilizado todas las perchas descabaladas del guardarropa? ¿Cuando se ha clavado en la pared una vieja postal que representa el sueño de Santa Úrsula de Carpaccio? ¿Cuando se han experimentado allí las ansias de la espera, o las exaltaciones de la pasión, o los tormentos del dolor de muelas? ¿Cuando se han vestido las ventanas con cortinas al gusto y colocado el papel pintado y acuchillado el parquet? (Perec, 2001, p. 49)

“33 dias para a Casa Impossível” foi a última ação em Aveiro para a construção da Casa, realizada entre 01 de setembro e 3 de outubro de 2014. O projeto inicial era que a performance durasse pelo menos um mês, o equivalente ao período de uma renda e a ideia de a realizar nesse período deveu-se ao desejo de concluir a ação no dia em que completaria 7 anos a viver em Portugal.

Nesse período, deixei o 111, alcunha da casa onde vivia em Aveiro, para encontrar, na cidade – e somente nela, já que nos 33 dias não saí de Aveiro e realizei todas as atividades da ação dentro dos limites da cidade – outros possíveis quartos, casas de banho, cozinhas e salas e, com eles, costurar uma casa que reunisse em volta de si a experiência acumulada nas ações realizadas até aquela altura. Houve momentos mais planeados, como as noites em que dormi em hotéis ou fiz as refeições em restaurantes onde já era freguês assíduo; noutros, só muito tarde da noite descobria um sítio para dormir, na casa “de um amigo de um amigo”, ou



Figura 7 – No primeiro dos 33 dias, o 111 da rua Doutor António Christo, na Beira-Mar, com Mariana e as nossas bicicletas.

ficava sem jantar, pois só comia aquilo que o empregado de mesa havia comido e, por azar, aquele que me atendera não tinha o costume de comer à noite...

Em cada dia, fiz fotografias e gravei pelo menos um vídeo que procurou capturar um momento da experiência: uma caminhada pela cidade, o atendimento no café, uma conversa após o almoço, a utilização da casa de banho, entre outros. Todo esse registo foi partilhado nos meus perfis pessoais nas redes sociais⁹⁰, num exercício de aproximar e misturar minha vida à realização da pesquisa: “Facebook” como um repositório das imagens, organizadas em álbuns públicos com a referência ao dia, e uma lista muito sucinta das atividades que realizei, colocadas *online* sempre no dia seguinte ao da sua produção; “Youtube” para os vídeos diários; “Foursquare” para marcar os sítios por onde passava durante a ação, especialmente os cafés e restaurantes.

Dessa forma, grande parte do registo de “33 dias para a Casa Impossível” está na *web*. Neste capítulo, esse registo pode ser acedido a partir dos *qr-codes* disponibilizados para esse efeito. Para tanto, é recomendável que a leitura a partir de agora seja realizada em um sítio com acesso à internet, onde o leitor possa utilizar um telemóvel ou *tablet* para aceder às hiperligações apresentadas. É também recomendável a leitura em lugar confortável, com espaço suficiente para que sejam espalhados os itens que compõem o saco onde a tese está inserida. Como sugere Italo Calvino (2002) ao seu leitor:

Arranja a posição mais cómoda: sentado, estendido, enroscado, deitado. Deitado de costas, de lado, de barriga. Na poltrona, no sofá, na cadeira de baloiço, na cadeira de praia, no pufe. Numa cama de rede, se tiveres alguma cama de rede. Em cima da cama, naturalmente, ou dentro da cama. Até podes pôr-te de cabeça para baixo, em posição de yoga. Com o livro virado ao contrário, bem entendido. (2002, p. 21)

⁹⁰ “Facebook” em www.fb.com/joavilnei, “Youtube” no endereço www.youtube.com/jvilnei e “Foursquare” com o usuário “joavilnei”.

Os 33 vídeos, reunidos numa *playlist* chamada “33 dias para a Casa Impossível”, foram gravados com o meu telemóvel⁹¹. O único equipamento menos comum que transporte comigo durante esses dias e utilizei para o registo foi um tripé portátil, para facilitar as gravações. Nenhum vídeo passou por pós-produção depois de filmado nem foi alvo de grandes preocupações com a captação do som, qualidade de luz ou plano na sua realização. Durante a ação, mais importante que a excelência técnica da imagem era procurar captar a riqueza do momento, relacioná-lo com outros já gravados, pela semelhança ou diferença, e a possibilidade de jogar com a história que poderia ser contada no momento em que se tentasse ver, no final da experiência, esses 33 vídeos como um só – o que essa *playlist* seria capaz de dizer da experiência que me propus viver?



Figura 8 – *Playlist com os vídeos dos “33 dias para a Casa Impossível”.*

Quando deixei o 111, carreguei comigo um saco azul do IKEA como aquele onde o leitor encontrou este documento. Nele, levava algumas roupas, um colchão insuflável, um saco de dormir⁹², produtos de higiene pessoal, além de uma mochila emprestada com o portátil, telemóvel e carregadores, tudo isso transportado em uma velha bicicleta usada, comprada alguns meses antes.

⁹¹ Como escreve Arlindo Machado (2010): “A arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo.” (2010, p. 9)

⁹² “Durante grande parte da história a cama era, para a maioria dos proprietários, a coisa mais valiosa que possuíam. Nos tempos de William Shakespeare, por exemplo, uma boa cama com dossel custava cinco libras, a metade do salário anual de um professor primário. Por ser um objeto tão valioso, a melhor cama sempre ficava no andar de baixo, às vezes na sala, onde podia ser exibida aos visitantes, ou vista pelos transeuntes por uma janela aberta. Em geral essas camas melhores eram reservadas, teoricamente, para os hóspedes realmente importantes; mas na prática quase não eram usadas. Esse fato dá nova perspectiva à famosa cláusula do testamento de Shakespeare em que ele deixa a sua segunda melhor cama para a esposa, Anne. Isso já foi interpretado como insulto, quando, na verdade, a segunda melhor cama era quase certamente o leito conjugal e, por tanto, a que trazia associações afetivas. Por que Shakespeare destacou essa cama, em especial, é outro mistério, uma vez que Anne teria herdado, no curso normal das coisas, todas as camas da casa; mas decerto não demonstra descaso pela esposa, como querem algumas interpretações.” (Bryson, 2011, p. 348)

No texto de cada um desses 33 dias aparecem muitas pessoas, que se vão deixando conhecer a partir das idas e vindas que o leitor fizer no documento. Como não controlo o caminho do leitor, e na medida que me parecer necessário, essas explicações estarão espalhadas pelos dias. Se o leitor cruzar com alguma informação que fique menos clara, tenha paciência: se for uma informação importante, em poucas páginas aquela pessoa já deve parecer mais próxima e aquele lugar vai soar mais íntimo.

dia 01 – Lavando os dentes na casa de banho da Latina

Tentei puxar pela memória de onde seria aquele lavatório que aparece logo no início do vídeo do dia 01. Somente pela imagem não chegaria lá, mas fui salvo pela descrição no vídeo, “01 de setembro de 2014. Casa de banho da pastelaria Latina.” Foi lá que comi o primeiro pequeno-almoço dos 33 dias, com Mariana, resgatando uma das ações de meses anteriores. Em Março de 2014, realizei “o pão de cada dia”, e durante aquele mês, fiz três refeições diárias longe do 111, pequeno-almoço, almoço e jantar, sem nunca repetir a mesma refeição no mesmo lugar. Antes de comer, fotografei o prato e fiz um *check-in* ao lugar na rede “Foursquare”. Pedia sempre a sugestão do que comer para quem me atendesse e tentava, quando isso era possível, comer o que a pessoa tivesse comido ou fosse comer.

Esse período, além de alterar radicalmente a minha alimentação e mexer com a minha saúde (ganhei peso e borbulhas no rosto), exigiu-me um controle muito grande dos 980 euros de bolsa que financiavam, mensalmente, todos os trabalhos da Casa. Nos últimos dias de “o pão de cada dia”, tive que me convidar para comer na casa de amigos.

Antes de fazer esse vídeo, acordei a primeira manhã no 111 e, no fim desse dia, dormi na “Tricana de Aveiro”, o primeiro sítio onde hospedei-me em Aveiro em 2007, junto com Projeto Balbucio, para uma apresentação na Universidade de Aveiro.

No vídeo, pouso a câmara no tripé e gravo-me a lavar os dentes. Rever essas imagens faz-me lembrar do nervosismo que sentia nos primeiros vídeos (que se faz notar em detalhes como deixar a pasta de dentes cair ou mudar a posição da *necessaire*, como se assim conseguisse um melhor ângulo de filmagem). Era o início do fim, os primeiros passos de um momento que finalizava dias de planeamento e trabalho, e que me exporia de uma maneira que normalmente não costumo fazer. Tinha que dar certo.



Figura 9 – Hiperligação para o álbum do “Facebook” com as imagens de “o pão de cada dia”.



Figura 10 – Primeiro pequeno-almoço dos 33 dias.

O que descobri no decorrer do processo é que a Casa daria certo, mesmo que não acontecesse o que estava planeado. A Casa seria o que ela fosse.

Diferente do que aconteceu durante o mês de março de 2014, quando, na maior parte das vezes, comi em restaurantes, cantinas ou

na Cozinha Social, no Bairro de Santiago, durante os 33 dias comi bastantes vezes na casa de amigos, especialmente devido aos limites de gastos que eu poderia ter. A totalidade das atividades realizadas durante a pesquisa teve sempre como limitador, assumidamente, os 980 euros da bolsa de pesquisa que estava a receber. Não controlava aquilo que iria comer, mas poderia controlar a quantidade (apesar de poucas vezes o fazer). Sobre a relação entre o bem viver e a quantidade e a necessidade de controlar a comida que se come, Alvise Cornaro escreveu o “Tratado da vida sóbria” (1999). Em um trecho, o autor comenta:

Esta vida consiste simplesmente nestas duas coisas: quantidade e qualidade. A primeira, que é a qualidade, consiste apenas em não tomar comidas nem beber vinhos contrários ao seu estômago; a quantidade consiste em não se comer nem beber senão o que possa facilmente ser digerido por ele. (1999, p. 82)

Após mais de 20 anos de extravagâncias alimentares, Cornaro conta como reviu sua relação com a alimentação e a bebida, e seu livro, escrito em meados do século XVI, tornou-se um das primeiras referências no âmbito da dietética. As mudanças no estilo de vida permitiram-lhe escapar da condenação médica, que vaticinava uma morte premente, dando-lhe, a partir dessa mudança de atitude, quase mais cinquenta anos de vida. Como relata em sua experiência, as regras para uma vida sóbria poderiam ser assim resumidas: não comer mais do que aquilo que o estômago é capaz de digerir com facilidade e somente alimentos que façam bem, evitar sofrer frio ou calor e atividades que promovam excessivo cansaço, dormir o suficiente, evitar o coito excessivo, não se deter em sítios mal arejados

e não se expor ao vento nem ao sol em demasia. Como bem observa uma nota que acompanha a edição francesa do texto de Cornaro, os conselhos que o texto traz não se limitam à alimentação, abrangendo também regras de vida para a conservação de saúde. A alteração brusca de equilíbrios, como de temperatura, e o receio dos maus ares, relacionados aos elementos em decomposição, seriam tão prejudiciais à saúde como a má alimentação. (Cornaro, 1999, p. 44)

Pelos olhos de Cornaro, aquele que come em excesso e vive muitos anos é uma exceção à regra, cujo cumprimento só traria benefícios. Os anos a mais que a vida regrada propicia permitem, por exemplo, alcançar-se idade suficiente para partilhar a vida com os descendentes. A comer com sobriedade, a idade avançada não seria um empecilho para cantar, uma vez, que segundo o autor, mesmo na velhice, cantava com frequência e parecia ter melhor voz do que alguma vez teve. (1999, p. 66) Já a morte, quando lhe chegasse, seria por pura resolução, uma vez que a vida regrada havia encerrado todas as passagens de possíveis doenças para o seu corpo. Nas ações da Casa, não controlei nada disso. Comia o que me sugeriam ou davam a comer. Agora, sou vegetariano.

Durante “o pão de cada dia” e nas refeições dos “33 dias para a Casa Impossível”, aquilo que eu comia interessava-me realmente muito pouco – registo da imagem e a partilha no “Facebook” são, na verdade, um meio de apresentar parte da conversa que tive no sítio onde comi. A experiência em volta da refeição, a maneira como abordava a pessoa que me ia atender e a falta de controlo da situação são questões que me parecem mais ricas. Sem esquecer a possibilidade que a ação oferece, de comer aquilo que ela come e, assim, integrar-me e estar mais próximo dela.

A escolha dos sítios para comer, nas duas ações, levou em consideração 3 intenções-limitações que se sobrepuseram umas às outras: pensar o 111 como referencial geográfico – a partir dele, cataloguei os possíveis sítios para fazer refeições, do mais próximo ao mais distante; explorar lugares mais ou menos conhecidos – foi a oportunidade de me aproximar ainda mais de quem já conhecia e também de descobrir novos espaços em Aveiro; e a

limitação financeira – nos últimos dias, nas duas ações, tive que recorrer mais vezes aos amigos.

Ao registrar a refeição⁹³, apontava parte do diálogo que tinha e partilhava essa informação junto da imagem. O “apêndice 01” traz todos os textos que acompanham as imagens realizadas durante o mês de “o pão de cada dia” e onde podem ser observadas algumas questões interessantes. Um exemplo é o pequeno-almoço do dia 06-03-2014 quando, no final da refeição, a pessoa que me atendeu perguntou-me o que eu tinha achado do “seu pequeno-almoço”. Isso aconteceu outras vezes e era sempre muito interessante receber o carinho que muitas pessoas colocavam no preparo da comida quando eram incentivadas a preparar algo, para o outro, como se fosse pra si.

O pequeno-almoço do dia 12-03 é outro exemplo da relação de intimidade que a performance foi capaz de gerar. Fui atendido por um senhor que parecia procurar dificultar o meu objetivo de comer aquilo que ele teria comido, ao dizer que já não havia o pão que comera, que costumava usar pouca manteiga ou ainda que bebia o café sem açúcar. Antes de me despedir, ele confirmou minha impressão, ao dizer: “Oh... eu a tentar fazer a sua vida negra mas não consigo...”. Em seguida, explica-se, justificando que pensava que eu estivesse a gozar com ele ou que fosse amigo de sua filha.

Relacionado a esse pequeno-almoço é o do dia 15-03 quando, no final da refeição sou surpreendido com o seguinte relato:

- Eu não tenho o costume de comer muito... Meu almoço, por exemplo, foi meio pão com queijo e uma peça de fruta. E o jantar, normalmente, é uma sopa. E antes de dormir, como

⁹³ “Por que é que, em obras históricas, romanescas, biográficas, há (para alguns aos quais pertença) um prazer em ver representar a ‘vida cotidiana’ de uma época, de uma personagem? Por que essa curiosidade pelos pequenos pormenores: horários, hábitos, refeições, habitações, roupas etc.? Será o gosto fantasmático da ‘realidade’ (a própria matéria do ‘isto existiu’)? E não será o próprio fantasma que chama o ‘pormenor’, a cena minúscula, privada, na qual posso facilmente tomar lugar? Em suma, haveria aí ‘pequenos histéricos’ (esse leitores), que tirariam sua fruição de um singular teatro: não o da grandeza, mas o da mediocridade (não poderá haver sonhos, fantasmas da mediocridade?)

Assim, é impossível de imaginar notação mais tênue, mais insignificante que a do ‘tempo que faz’ (que fazia); no entanto, outro dia, ao ler, ao tentar ler Amiel, irritação pelo fato de o editor, virtuoso (mais um que exclui o prazer), tenha julgado estar procedendo bem ao suprimir desse Diário os detalhes quotidianos, o tempo que fazia às margens do lago de Genebra, para conservar apenas insípidas considerações morais: é, no entanto, esse tempo que não teria envelhecido e não a filosofia de Amiel.” (Barthes, 2015, p. 68)

um iogurte. Mas não daqueles iogurtes de beber, daqueles para comer com colher. São melhores e dão um aconchego maior na barriga...

Houve dias ainda que, a andar de bicicleta por Aveiro, era abordado à frente dos restaurantes por pessoas que me reconheciam e relatavam aquilo que tinham acabado de comer.

Alguns textos que acompanham as imagens não trazem propriamente parte de um diálogo, mas um comentário sobre a refeição ou mesmo sobre aquilo que é possível ver. Um exemplo é o pequeno-almoço do dia 17-03, que mostra a edição do dia do “Diário de Aveiro” ao lado do pão d'avó que estou prestes a começar a comer.

Nas ações, assim como no jogo, há espaço para o imprevisível, a falha e o erro, como está patente no relato do jantar do dia 11-03. Tinha tanta fome e a comida estava a saber tão bem que me esqueci de fazer o registo. O que a foto mostra é o segundo prato que comi aquela noite, num flagrante desrespeito às sábias recomendações de Alvisé Cornaro.

Dia 09, dia 10, dia 13, dia 21, dia 22, dia 23, dia 29 ou dia 30.

dia 02 – “Era uma casa muito engraçada...”

No vídeo deste dia, a câmara está no chão, por cima de um tapete azul que lembra o mar e que dá um colorido bonito à casa dos amigos Fernanda e Eduardo.

Durante os “33 dias para a Casa Impossível”, procurei não deixar a vida em suspenso e continuar com a minha rotina em Aveiro, na qual estavam incluídas as aulas de guitarra. No vídeo, ouve-se o som das nossas vozes a cantar “A Casa”, de Vinícius de Moraes. Foi um pedido que fiz a Eduardo, meu professor, para que, durante esses dias, trabalhássemos músicas que tivessem casa como tema. Além da música do vídeo, tocámos “A nossa casa”, de Arnaldo Antunes, e “Saudosa Maloca”, de Adoniran Barbosa. Na gravação, Fernanda cantou connosco.

Antes da aula, deixei o quarto⁹⁴ da Pensão Avenida onde passara a noite e decidi incluir mais uma ação dentro dos 33 dias (uma matrioska de ações). Quando penso na Casa, em usar partes da cidade como se fossem partes da minha casa, crio um compromisso com esses lugares que me leva a pensar modos de os tornar um pouco diferentes, melhores talvez, ou mais próximos daquilo que eu penso ser melhor. A partir desse segundo dia, comecei a deixar qualquer coisa de mim pelos lugares que passava, um misto de intimidade, gentileza e esquecimento fingido: um sorriso, uma escova de dentes, um imã de frigorífico, a loiça lavada ou roupas sujas para lavar. Fazer da cidade mais que uma casa, um lar. Na Pensão Avenida, substituí o cartaz



Figura 11 – Nova placa para a Pensão Avenida.

⁹⁴ “Origem da *cella* (portanto, do quarto individual como lugar simbólico): a cabana do eremita (no deserto). No convento pacomiano: celas, não dormitórios.” (Barthes, 2003, p. 102)



Figura 12 – Imagens da construção do “mapa”.

feito a mão com a palavra-passe do *wifi* por uma versão impressa, que preparei durante a noite.

Dias antes da gravação desse vídeo, convidei Fernanda e Eduardo para me ajudarem a desenhar o mapa da cidade em uma das paredes do 111. Pedi um projetor emprestado a Florinhas do Vouga e usei a parte de trás de alguns cartazes que sobraram do “TRACEaFACE”⁹⁵ como base para o desenho.

Foram utilizados 8 cartazes, distribuídos em duas filas de 4. Colados à parede, formavam um painel com cerca de 2,72 x 1,96 metros, afixado numa das paredes recuadas da sala do 111, ao lado da televisão e muito próximo à lareira.

Além da reprodução da imagem projetada, cada um de nós marcou no mapa pontos de referência a partir da experiência pessoal com a cidade. Eduardo e Fernanda, por exemplo, marcaram a casa onde viviam, Mariana o trabalho e a loja BUGA – Bicicleta de Uso Gratuito de Aveiro, e eu, o 111 e a A25 em direção ao Porto.

Um mapa como esse, feito a partir do desenho com uma projeção do “Google Maps” não tem um compromisso muito sério com a verdade⁹⁶ fatural. Em uma nota para a edição revisada de “Dicionário de lugares imaginários” (2003), Alberto Manguel conta a história de um grupo de jovens ingleses que, em 1923, esteve responsável por fazer o levantamento

⁹⁵ Em “TRACEaFACE” o artista Tutunho disponibiliza cartazes de 68 x 98 cm com uma foto de seu rosto completamente sem pelos, e convida os participantes para que, intervindo na foto, seja com desenhos, pintura, grafite, colagem, vídeo, fotografia, performance, etc., trace-lhe uma face. O projeto foi desenvolvido com bolsa de Pós-Doutorado no Exterior do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (PDE-CNPq) junto ao Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura (ID+), Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte (LICCA). Participo do projeto desde o seu início e guardei, no 111, parte dos cartazes impressos em Portugal que sobraram das últimas apresentações. Mais informações sobre o projeto em www.facebook.com/tracefaceproject.

⁹⁶ “En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisfacieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguiendo entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.” (J. L. Borges, 1984, p. 847)

topográfico de uma zona inacessível da África. Após um dia especialmente duro de trabalho, faltava ainda uma última montanha para ser representada. Exaustos, resolveram o problema utilizando a imagem de um elefante retirada de uma revista, criando assim um contorno fictício para a colina, numa rara vitória da imaginação sobre o dever. No mapa de Aveiro, a despreocupação com a exatidão das medidas não vem do cansaço no seu desenho, mas, além das limitações técnicas, da tentativa de se construir um desenho que se aproximasse da relação de cada um de nós com a cidade. Um mapa memória, alimentado por mim durante os 33 dias com recortes, fotografias, novos desenhos e novas experiências em Aveiro.

Dia 03, dia 07, dia 10, dia 11, dia 15, dia 27 ou dia 33.

dia 03 – Mariana e a tapioca

No vídeo do dia 03, estamos, eu, Mariana, Nildinha e Filipa, em casa das últimas, a preparar tapioca, mas não lembro se para um lanche, um jantar, ou um pequeno-almoço... Para resolver essa dúvida, preciso de consultar os outros registos, as fotos (elas, na contramão do que fiz com os vídeos, mais preocupadas em ser um registo do dia, dos lugares que fui e o que fiz neles, das comidas que comi e das camas onde dormi) e das gravações em áudio, nas quais explico às pessoas que me hospedaram durante os 33 dias o que a Casa é. Afinal, o vídeo foi gravado para o pequeno-almoço.

A tapioca é uma espécie de panqueca preparada com fécula de mandioca, muito comum nas regiões Norte e Nordeste do Brasil. É uma herança indígena que substitui o pão, sem glúten e de fácil digestão. Em Portugal, quando queríamos matar as saudades da casa que deixámos no Brasil, reuníamos os amigos nordestinos e preparávamos tapioca com polvilho azedo, o melhor que se conseguia para substituir a goma de tapioca.

Em casa de Nildinha, cozinhamos na cozinha. A definição dos espaços da casa, a partir de sua função – a cozinha para preparar a comida, o quarto para repouso e intimidade, a sala para refeição e receção – nem sempre foi tão rigorosa assim. Todos os compartimentos eram, de certa forma, “salas de estar”. Como escreve Bill Bryson (2011), no Renascimento, e mesmo depois, as divisões da casa não tinham propósitos tão fixos. As pessoas circulavam pelos espaços da casa à procura de sombra ou luz do sol e, enquanto o faziam, levavam consigo os móveis. Por isso, as divisões da casa, quando recebiam algum



Figura 13 – Polvilho sendo peneirado para o preparo da tapioca.

nome, normalmente indicavam o momento em que eram usados, como “mattina”, para usar pela manhã, ou “sera”, para tarde. “Essa informalidade também vigorava na Inglaterra. O quarto de dormir era usado não só para dormir, mas também para fazer refeições privadas e entreter os visitantes mais considerados.” (Bryson, 2011, p. 77)

O movimento dos móveis entre as quatro partes da casa da personagem senhora Marcia, em “A vida modo de usar” (2009), de Georges Perec, reproduz, em outra dimensão, essa mobilidade motivada pelo uso objetivo das peças que reconstrói o espaço. Como descreve o autor:

A senhora Marcia nunca chegou a estabelecer diferença real entre os móveis que vende ou aqueles que usa, o que faz com que uma parte importante de suas atividades consista em transportar móveis, lustres, abajures, peças de louça e objetos vários entre seu apartamento, a loja, a sala dos fundos desta e o subsolo. (...) quando a senhora Marcia compra alguma coisa, guarda-a em sua casa, no apartamento ou no depósito do subsolo; dali, o objeto pode passar à sala dos fundos da loja e, desta, à loja propriamente dita; da loja pode, por fim, retornar – ou chegar, se provinha do depósito – ao apartamento. (Perec, 2009, p. 132)

Nesse caso, o movimento é definido pelas vendas e aquisições que realiza, uma vez que a senhora Marcia tem parte de sua casa transformada em loja de antiguidades. Como nunca chegou a fazer uma separação definitiva entre os móveis que vende e aqueles que efetivamente utiliza, ela investe grande parte do seu dia a transportar, de um lado para o outro, lustres, abajures, quadros, peças de louça, mesas, cadeiras, penteadeiras, bandejas de metal, mesas de centro, mesas de jogos, banquetas, conjuntos de toalete, frascos, espelhos, galheteiros, bengalas, caixinhas de pílulas...

Em casa de Nildinha, comemos na cozinha, na mesma mesa em que peneirámos as tapiocas. É possível dizer que a cozinha é um foco que aglutina a vida doméstica, como escreve Bill Bryson, “(...) o cômodo onde realmente começa a casa (...)” (2011, p. 82), sendo essa uma das características que a destaca das outras partes da casa. Na língua espanhola, o termo “hogar”, enquanto sinônimo de “casa”, “família” ou “lar”⁹⁷, realça essa ideia, uma

⁹⁷ A nobreza e a burguesia francesa do século XVII vivia em casas muito amplas chamadas *hôtels*. Nessa altura, como escreve Witold Rybczynski (1999), era possível perceber o início de uma busca por mais intimidade. Um das características desses *hôtels* era não possuírem, em seu exterior, o mesmo aspeto impressionante do interior. “Aquellos *hôtels* estaban maravillosamente ornamentados con techos pintados al fresco y con

vez que “(...) hogar hace referencia a un modo de domesticar el fuego hasta convertirlo en fuente de calor y energía para cocinar. No es de extrañar, pues, que llamemos a nuestras casas de *hogares*, aun cuando el elemento que les ha dado nombre ya no exista.” (Monteys & Fuertes, 2011, p. 104)

Na cozinha cozinha-se. E cozinha-se com: fogão, frigorífico, coifa, batedeira de bolo, varinha mágica, frigideiras, panela de pressão, chaleira com apito, forma de bolo com furo no meio, bacias para lavar verdura, secador de salada, potes plásticos de vários tamanhos e profundidades com tampa, caixote de lixo grande.

Saleiro, porta papel, porta fósforos, porta sabão de pia, esponja, escurridor de louça, panos de pia, ralador triangular de inox para cebola, queijo, e fatias finas. Descascador de legumes, abridores de garrafas, de lata, saca-rolhas, colheres de pau, espátula, concha, jogo de facas para cozinha (dois tamanhos). E cozinha-se com mais.

Como hoje, em nenhum outro momento houve tantos livros e programas de TV a falar sobre comida e a ensinar como se cozinhar. Esse interesse cada vez maior está patente também nos utensílios e móveis cada vez mais sofisticados que equipam a cozinha. Ao mesmo tempo em que isso acontece, e com a velocidade que exige a vida, mais pessoas entregam-se à comida industrializada e rápida, convertendo a cozinha em um espaço para arranjar aquilo que se vai comer, e não para se preparar. “La preparación de comida en casa se encuentra en las puertas de una escisión. Por un lado, la que reclama la estricta reposición de fuerzas y, por otro, el *hobby*. De la primera se deduce más un *office*, la comida tan sólo se arregla para ‘servirse’, de la segunda un taller.” (Monteys & Fuertes, 2011, p. 109)

Em volta da cozinha e do fogo que aquece o alimento, a casa faz-se lar.

paredes de espejos, con paneles de madera pintados. El techo de la habitación de Lambert consistía en tres paneles de Le Sueur que representaban la leyenda de Júpiter. Pero esas casas no producían gran sensación de hogar. Había muchos muebles bonitos, pero parecían incómodamente abandonados, colocados junto a las paredes de enormes habitaciones y ningún punto íntimo. Aunque las habitaciones estaban decoradas con diferentes temas clásicos – el Amor, las musas, Hércules –, carecían del ambiente de domesticidad que es resultado de la actividad humana.” (Rybczynski, 1999, p. 53)

Dia 02, dia 04, dia 13 ou dia 33.

dia 04 – Colchão insuflável

Na noite do dia 03 para o 04, pedi para dormir na sala de reuniões da Senso Comum⁹⁸, o primeiro e único lugar onde trabalhei em Aveiro. Falei com Miguel, meu antigo chefe, e depois combinei com Arthur, funcionário da empresa na altura, que abriria a porta do escritório para mim.

Jantámos pizza do Pingo-doce, aquecida no micro-ondas e comida às escuras, na pequena cozinha com lâmpada fundida.

Nesse dia, caí da bicicleta, muito perto do 111. No vídeo, apareço a encher de ar, com uma bomba manual, o colchão insuflável que levava comigo. A necessidade da mobilidade e a indefinição sobre onde iria dormir ou não implicava o uso desse tipo colchão. Sobre a mobilidade dos móveis, Bryson (2011) escreve que, devido as constantes mudanças das famílias reais europeias, “(...) tudo era projetado para ser móvel (de onde vêm, não por acaso, as palavras 'móvel' e 'móvelia', em português e italiano, assim como *meuble* em francês”. (2011, p. 67) Por isso, a móvelia deveria ser mínima, composta por objetos portáteis e utilitários. Como na Casa.

Durante a noite, esse mesmo colchão secou e acabei por dormir no chão, naquela que foi a primeira noite menos boa da Casa.

Em outubro de 2012, poucos dias depois de deixar a Senso Comum para dedicar-me exclusivamente à Casa⁹⁹, apresentei "a construção do Quarto Impossível" durante o “Guimarães Nocnoc 2”¹⁰⁰, realizado nos dias 5, 6 e 7 de outubro de 2012, pela “Associação Cultural Ó da Casa”, coletivo que se dedica a promover ações culturais na cidade de Guimarães. O evento não se configura como concurso, uma vez que não existe um júri nem seleção de trabalhos. As participações são gratuitas e aberta a artistas nacionais e estrangeiros.

⁹⁸ Senso Comum, uma empresa orientada para a conceção de plataformas de gestão de informação para a Internet e redes de base *web*. Mais informações em <http://www.sensocomum.pt>.

⁹⁹ Apesar do projeto ter-se iniciado em outubro de 2010, somente em setembro de 2012 consegui a bolsa da FCT que efetivamente o tornou possível.

¹⁰⁰ Mais informações sobre o evento em: <http://www.guimaraesnocnoc.com>

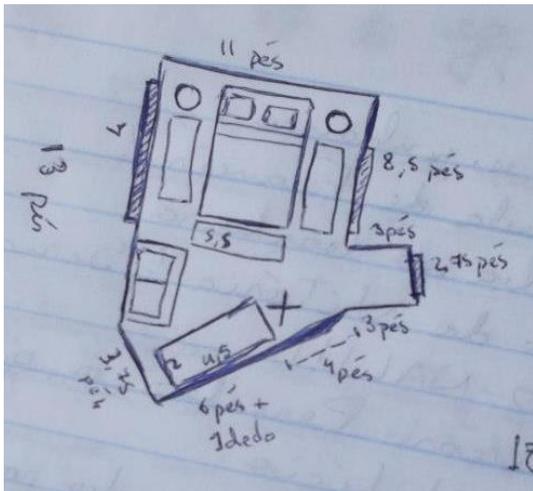


Figura 14 – Desenho do quarto em Aveiro com as medidas em “pés”.

Transportei, em sacos plásticos do Pingo-doce e numa mochila, tudo o que consegui carregar do meu quarto em Aveiro¹⁰¹ e o transferei para o interior de um edifício desabitado, transformando uma pequena parte dele no meu quarto em Guimarães. Limpei o espaço e dispus o que trouxe, de modo a respeitar a mesma disposição delas em Aveiro.

Defini os limites do meu novo quarto a partir das dimensões do quarto de Aveiro, e utilizando como referência o meu corpo¹⁰² (a parede mais comprida tinha 11 pés) reproduzindo-o para recriar, nas dimensões e no desenho, o espaço que tinha disponível em Guimarães. Como era um salão bastante amplo, "reconstruí" as paredes com fita-cola branca no chão e procurei sobrepor zonas comuns entre os dois espaços, como a parede e as janelas. Na marcação que fiz no chão, também defini onde ficava algum mobiliário do meu quarto que não pude levar pra Guimarães. O guarda-roupa era um deles. Por cima dessa zona onde estaria o guarda-roupas, deixei a roupa que levei, dobrada, e alguns cabides que havia levado.

Fiz o registo da experiência de três maneiras: pedi que me fotografassem, fotografei eu e apontei em um caderno algumas impressões de como tinha sido a experiência. Além de levar o meu quarto, a minha ideia era efetivamente tentar transformar o entorno daquele espaço em uma casa alargada, obrigando-me a utilizar diferentes espaços para

¹⁰¹ Esse quarto não era no 111 e sim na Almirante Cândido dos Reis 7, 1º esquerdo, a casa onde vivi antes de me mudar para a Beira-Mar.

¹⁰² Sobre a relação entre o “Observatory House” de Gabriel Orozco, e sua inspiração, o observatório astronômico de “Jantar Mantar” em Nova Deli, Kirsty Bell (2013) escreve: “The idea to turn this observatory-instrument into a house had been rolling around in Orozco’s mind since he first saw it. Orozco sketched the structure in his notebook there and then, and took its measurements with his feet: a sixteen-by-sixteen-meter square with a circle in the center.” (2013, p. 247)

tomar um duche, comer, lavar os dentes. Ainda hoje, quando vou a Guimarães, os funcionários do restaurante que fica ao lado do espaço onde vivi aqueles dias cumprimentam-me.

Três pessoas, além de mim registaram a minha experiência. Uma ainda em Aveiro, Gabriela Benedetti, fotógrafa e amiga, fotografou o meu quarto como estava antes de o deixar para viver em Guimarães. Já no espaço, Sandra Rosa, uma das artistas que também expunha no Nocnoc e Ricardo Areias, registaram diferentes momentos dos dias que estive lá a viver.



Figura 15 – Imagens de Gabriela Benedetti para “a construção do Quarto Impossível”.

Essas imagens, somadas às que realizei, foram expostas em álbuns no meu perfil no “Facebook”, com imagens da limpeza do espaço, da viagem para Guimarães de comboio e dos dias em que lá estive a viver, entre outras.

O único objeto que instalei e que não fazia parte do quarto em Aveiro era uma moldura digital que apresentava, em *loop*, as imagens que eram produzidas no decorrer da ação.

Aquele espaço foi realmente transformado em quarto pela ação do meu corpo nele, mais que pelos itens que lá estavam dispostos¹⁰³. Trabalhei nesse quarto como se estivesse em Aveiro, dormi e limpei como se fosse o meu – e efetivamente foi, durante os dias em que lá vivi.

No “apêndice 02”, está a transcrição dos textos que escrevi durante a ação. A primeira parte dessas notas não traz informação sobre a data em que foi escrita, mas indica ter sido da altura de preparação do projeto.

¹⁰³ “A casa não deixa de existir mesmo quando se transforma em espaço vazio e simbólico. Por exemplo na estética do teatro pobre (Grotowski, Brook) o desejo de abstração por vezes conduz o encenador a eliminar totalmente o cenário, tudo significa por ausência. O cenário é perceptível apenas no ‘cenário verbal’ ou na gestualidade dos actores, na sua forma de mimar ou de simplesmente indicar o elemento decorativo invisível.” (M. F. Carvalho, 2005, p. 25)



Figura 16 – Imagem de Ricardo Areias, do lado de fora da montra onde construí meu quarto. Vê-se a mesa-de-cabeceira com o candeeiro, o colchão insuflável e meu corpo coberto por mantas.

A segunda tem data, 21-9-12, e comenta algo interessante que continuou a acontecer em outras fases da pesquisa. Ainda antes de realizar a ação, como a data sugere, já me parecia que os dias em Guimarães alterariam a minha vida em Aveiro, e foi justamente isso que aconteceu. No final da ação, quando regresssei à casa, tive de repensar o meu quarto, que se tornou muito mais sóbrio – era

como se, a partir daquele momento, não precisasse de ter ali nada mais do que aquilo que conseguiria carregar numa viagem de comboio.

Na altura em que fui conhecer o espaço e fazer a limpeza, procurei identificar no seu entorno possíveis espaços de ação e aproximação. É daí que vêm algumas ideias que aparecem na parte seguinte da transcrição, uma lista de coisas que tinha planeado fazer, como acompanhar um jogo do Vitória no Estádio D. Afonso Henriques ou comprar cuecas numa loja da vizinhança. Da lista, consegui cortar o cabelo no barbeiro da esquina.

Na transcrição, faço também referência à greve dos Comboios de Portugal – CP, que aconteceu na mesma época de realização do Nocnoc, aos materiais de limpeza que levei de Aveiro comigo na primeira vez que fui ao espaço onde remontaria meu quarto, ao jantar em casa da Sandra e aos banhos no Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura – CAAA¹⁰⁴.

¹⁰⁴ O CAAA é uma instituição cultural que apoia e estimula a criação artística, promovendo a interação entre as mais diversas manifestações – artes visuais, design, cinema, literatura, multimédia – e arquitectura. Mais informações em: <http://www.centroaaa.org>.

Durante a exposição, nos momentos em que estive a acompanhar a visita das pessoas ao espaço onde meu quarto estava instalado, percebi que pouquíssimas notavam a construção que havia feito ali, os pedaços de fita-cola a demarcar o desenho do quarto e a mobília que havia espalhado. Raramente alguém aproveitava para se deitar na minha cama, por exemplo. A interação mais rica que acompanhei foi num momento em que uma criança resolver brincar com os bonecos que havia levado. Tentou inclusive levar um deles, mas o pai não a deixou fazê-lo.

“A construção do Quarto Impossível” ajudou-me a perceber três características da pesquisa que voltaram a surgir em outras ações: a preocupação com o registro, seu arquivamento e apresentação, e a importância e riqueza de integrar outros artistas no projeto.

Dia 03, dia 05, dia 15, dia 25 ou dia 33.

dia 05 – Unhas da mão

O 111 fica na rua Dr. António Christo, antigamente conhecida como Rua do Vento. Quem já esteve em Aveiro pode imaginar o que significa viver em um lugar chamado “Rua do Vento”, em Aveiro. Como António Christo, a rua é normalmente confundida com uma outra, localizada no bairro do Alboi, a rua Homem Christo Filho.

Para evitar confusão, sempre que eu ou Mariana dávamos nossa morada, usávamos como ponto de referência a Ponte dos Carcavelos, cartão postal da cidade, referência em qualquer guia de turismo de Aveiro e pano de fundo do vídeo do dia 05.

Nele, vê-se um dos curativos que carreguei comigo depois da queda de bicicleta (que, por coincidência, aconteceu ali, ao pé da ponte). O som do movimento das águas da ria é cortado pelo dos carros que passam à minha frente. Sentado, ao sol, corto as unhas das mãos.

Como escreve Bill Bryson, os cuidados com a limpeza do corpo e a higiene sempre foram uma preocupação do homem, em diferentes culturas e sociedades. As cidades da Babilônia já contavam com sistemas de drenos e esgotos e os cretenses, há mais de 3500 anos, tinham água corrente em suas casas. (2011, p. 370) Apesar dessas práticas serem bastante antigas, a preocupação com esses cuidados variou enormemente durante o tempo.

Gregos e romanos gostavam do banho, mas de maneiras diferentes. Para os primeiros, o banho coletivo tinha a função de limpeza do corpo após a prática de exercícios físicos. Já para os outros, o banho ultrapassava as questões de higiene, assumindo-se como um espaço e tempo de lazer: as termas romanas, algumas com capacidade para milhares de



Figura 17 – Céu azul, banco de praça e a Ponte dos Carcavelos por trás.

peessoas, contavam com bibliotecas, barbeiros e um vasto leque de serviços.

Com a difusão do cristianismo na Europa, a relação com a higiene do corpo sofreu alterações, numa altura em que se passou a associar santidade à sujeira. Durante a Idade Média, essa ideia ganhou força, uma vez que se acreditava que o banho abriria os poros da epiderme, expondo o corpo à doença. "Furúnculos, pústulas e erupções eram rotina. As pessoas coçavam-se o tempo todo." (Bryson, 2011, p. 371) E milhares delas morriam vítimas de doenças como a peste bubónica, pneumónica e varíola.

No século XVIII, as cidades-balneário, cujos banhos teriam propriedades medicinais¹⁰⁵, começaram a colocar novamente a água em lugar de destaque e influenciaram nas mudanças dos hábitos de higiene.

Em 1851, foi inaugurado, em Londres, o Palácio de Cristal para a Grande Exposição Mundial daquele ano, com "(...) exatamente 1851 pés de comprimento (em comemoração ao ano), ou seja, 563 metros; 124 metros de largura e quase 33 metros de altura ao longo da sua espinha dorsal central." (Bryson, 2011, p. 26) Construído em vidro, ferro e madeira, a estrutura lembrava uma grande estufa e sua construção, apesar das dimensões que faziam dele o maior edifício do mundo na altura, demorou menos de 35 semanas.

Embora reunindo mais de 100 mil objetos de diferentes tipos e partes do mundo, uma das atrações que cativaram de modo especial os mais de 800 mil visitantes foram as "salas de descanso", casas de banho onde era possível utilizar autoclismos com água, uma novidade para a maioria dos londrinos que, encantados, faziam filas enormes para experimentar a novidade.

A primeira sanita a usar água no autoclismo foi construída bastante tempo antes, em 1597, por John Harington, que instalou uma delas no palácio de Richmond. Somente em

¹⁰⁵ "Higiene e comodidade merecem iguais atenções no instalar do quarto de banho. Não vai longe a época em que as abluções totais do corpo só eram consideradas à luz da terapêutica; serviam-se os banhos a domicílio, quando o facultativo os receitava; fora isto era, para efeito de simples lavagem, bastante parcimonioso o uso da água. E pensar-se no que foram os banhos romanos e orientais!... Felizmente, hoje o banho diário já não serve de 'expoente' aos que presumem de muito civilizados; já ninguém se impressiona com esta boa prática, considerada até há poucos anos por muita gente como exageração; pelo menos nós assim o desejamos poder acreditar." (Lino, 1992, p. 44)

1778, Joseph Bramah patenteou o que se poderia chamar de a primeira sanita moderna. Anos depois, Thomas Crapper¹⁰⁶ criou o modelo que ainda é bastante comum nos dias de hoje, com um reservatório elevado que dispensa água quando uma corrente é puxada (Bryson, 2011, p. 384) Apesar de já ser conhecida, foi somente após a Grande Exposição de 1851 que esse autoclismo ganhou destaque e transformou-se em febre nas casas mais ricas de Londres, ao mesmo tempo em que começou a levantar problemas enormes para toda a cidade, que não tinha um sistema de esgotos preparado para receber os resíduos.

Num mundo com pouca higiene e sem antibióticos, as epidemias eram rotina. Grandes surtos mortais de cólera, gripe, febre tifoide e reumática, escarlatina, difteria e varíola matavam anualmente milhares de pessoas nas grandes cidades, especialmente a população mais pobre.

Nos Estados Unidos, as epidemias não eram tão frequentes como na Europa, especialmente porque as cidades estadunidenses eram normalmente construídas em áreas mais abertas, o que diminuía as possibilidades de contaminação e infecções. Outro aspecto que as diferenciava era a quantidade de casas de banho privadas disponíveis, especialmente em hotéis. "O primeiro hotel do mundo a oferecer um banheiro para cada quarto foi o Mount Vermon Hotel, na cidade-balneário de Cape May, em Nova Jersey. Isso ocorreu em 1853 (...)." (Bryson, 2011, p. 396)

Nas casas particulares, até quase o fim do século XIX, encontrava-se encanamento de água na cozinha e, algumas vezes, uma sanita, mas raramente uma casa de banho devido, principalmente, às dificuldades técnicas. Construir uma banheira numa só peça, que fosse resistente e suportasse sucessivos banhos com água quente, foi durante bastante tempo um problema, somente contornado depois da invenção da porcelana esmaltada¹⁰⁷, por

¹⁰⁶ O invento deixou Crapper tão rico e famoso "(...)" que muitos assumem que foi ele quem deu nome ao termo de gíria 'crap' e seus derivados. Na verdade, 'crap' é uma palavra muito antiga, e a palavra 'crapper' para denominar privada é um americanismo que só foi registrado pelo *Oxford English dictionary* em 1922. Parece que o sobrenome Crapper foi apenas um feliz acaso." (Bryson, 2011, p. 384)

¹⁰⁷ "Na verdade, a porcelana esmaltada não é feita de porcelana, nem de esmalte, mas sim de um revestimento vítreo – em essência, um tipo de vidro. A superfície esmaltada da banheira seria transparente, se não fosse acrescentado ao composto vítreo um branqueador ou outro corante." (Bryson, 2011, p. 398)

volta de 1910. Na Europa, outra característica que dificultava a disseminação do uso da banheira era a falta de espaço nas casas. "Na França, em 1954 apenas uma em cada dez residências tinha chuveiro ou banheira." (Bryson, 2011, p. 398)

Ao pé da Ponte dos Carcavelos, depois de gravado o vídeo, recolhi as aparas de unha e coloquei-as no caixote de lixo.

Dia 04, dia 14, dia 20, dia 24, dia 25, dia 28 ou dia 33.

dia 06 – Chove no Egípcio

O som dá a entender que está a chover, situação que a imagem só confirma quando o vídeo chega à metade, com o passar de duas pessoas com chapéus-de-chuvas e um carro cinzento. Pouco depois, passa mais um, ainda mais cinzento.

No dia 06, não levava chapéu-de-chuva comigo e esperava o tempo melhorar para continuar o meu plano do dia, assim definido: pesquisar a carta do Seu João, confirmar a dormida no Eric, entregar a chave à Lívia, desenhar um plano de descanso semanal e impressão das fotografias, responder às mensagens no “Facebook” e rever o texto das imagens, ler o texto do Eduardo e fazer o *upload* das imagens e do vídeo para a internet.

No meio da lista, nunca apontado mas diariamente presente, havia o exercício de me tentar perder na cidade. Perder-se em uma cidade pequena como Aveiro é difícil, mesmo para quem não a conhece bem – plana e cortada pelos canais, pode ser facilmente organizada em setores funcionais (a zona com os restaurantes e da noite, os passeios de moliceiro, a universidade, a estação de comboio...). Quando aqui falo em tentar perder-me, procuro aproximar a minha ação na cidade à reflexão de Walter Benjamin em “Infância em Berlim por volta de 1900” (2000b):

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfileiro. (2000b, p. 73)

Usar a cidade como lugar de ação implica, no processo de construção da Casa, uma relação com a cidade muito semelhante àquilo que Barthes entende como idiorritmia. Insiro-me em uma comunidade, que já tem sua maneira de funcionar, e, sem apagar-me, construo e vivo, nessa e com essa relação, a Casa.

O nível e os limites de intimidade, com as pessoas e com o lugar, que uma abordagem assim exige são difíceis de definir de antemão. Benjamin faz uma reflexão que pode clarificar o que quero dizer quando, em determinado momento de “Sobre o haxixe e outras drogas” (2010), comenta que:

(...) a segunda impressão mais forte foi o jogo com a sala ao lado. Começa-se, aliás a jogar com os espaços. Geram-se tentações do sentido de orientação. Mas aquilo que, no estado de vigília, apenas conhecemos da deslocação muito desagradável que provocamos deliberadamente quando, de noite, num comboio, viajando na posição de costas imaginamos que viajamos na posição de frente e vice-versa, essa experiência, transposta do movimento para o estaticismo, acontece aqui como tentação. (2010, p. 34)

Como saber o que do viver, pensado, esquecido, consumido, pedido, lavado, cheirado... faz parte dessa relação, foi construído por essa intimidade? Como continua Benjamin, algumas páginas depois, “(...) ainda ao regressar a casa, quando a corrente da porta da casa de banho não quer fechar, a suspeita: isto faz parte do método da experiência.” (2010, p. 38)

Uma criação artística quotidiana, feita de indas e vindas, acasos e certezas, erros e acertos, em que não deixo de ser eu e não procuro mudar o outro nem resolver seus

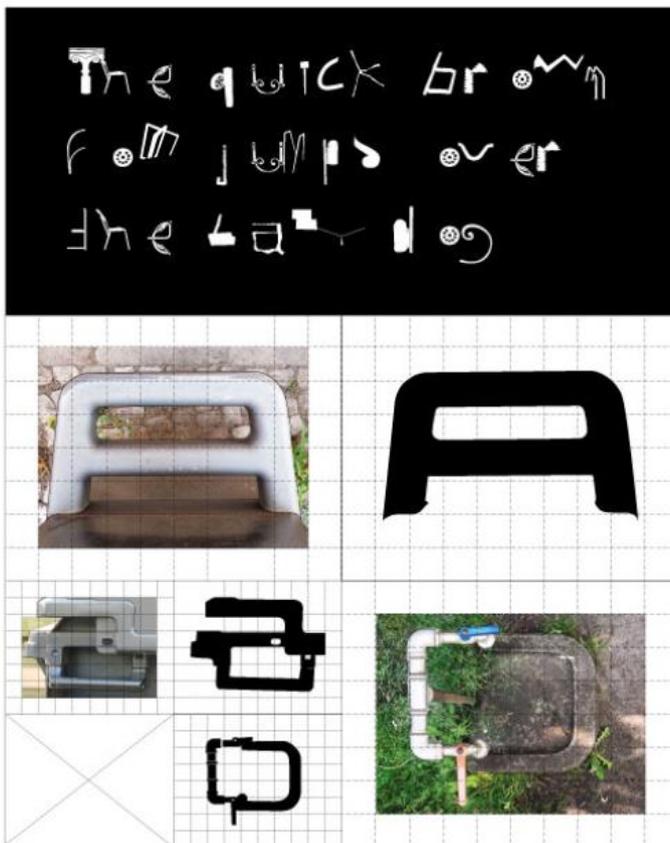


Figura 18 – Processo de criação da “GASF”.

problemas ou os da cidade. Tocá-los, raspá-los, mencioná-los, trabalhá-los talvez. Jogar com eles.

Essa ideia esteve presente em todas as ações que compõem a Casa, em seus diferentes momentos. No verão de 2013, durante os meses em que vivi em residência em Berlim, produzimos, eu e a *designer* e artista plástica Aixa Sacco¹⁰⁸, a “GASF – Gustav Adolf Strasse Font”¹⁰⁹, a partir de uma experiência de nos perder na cidade.

¹⁰⁸ Mais informações em: <http://aixasacco.wixsite.com/aixa>.

¹⁰⁹ O download da fonte pode ser realizado na hiperligação: <https://goo.gl/TO8pNu>

A Gustav Adolf é uma das principais ruas do distrito de Pankow, em Berlim, zona onde estávamos a viver em residência naquele período. Dividimos a rua ao meio e procuramos, cada um do seu lado, elementos para formar essa fonte: letras maiúsculas e minúsculas, números, acentos, pontuação, tudo isso construído a partir de elementos da cidade.

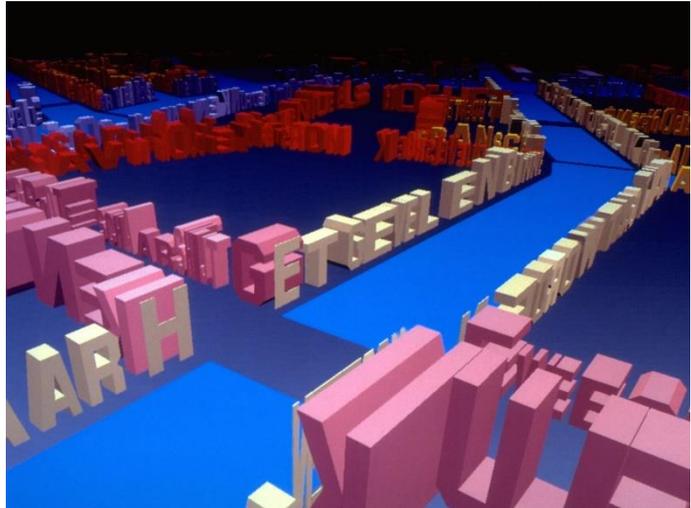


Figura 19 – Imagem da cidade de “Legible City”, com seus textos dispostos como edifícios. (Chau, 2015)

Em certa medida, a experiência dialoga com aquela que o público tem diante do trabalho “Cidade Legível”, de Jeffrey Shaw e Dirk Groeneveld, “(...) uma instalação interactiva gráfica por computador em que os ‘observadores’ tinham de pegar numa bicicleta para simular uma viagem através de um espaço tridimensional virtual.” (Fricke, 2005, p. 616) Os mapas dessas cidades-letras são simplificações de zonas da cidade onde o trabalho foi apresentado, como Manhattan (1989) e Amsterdão (1990). Na versão de Amsterdão, por exemplo, os tamanhos e disposição das fontes faziam referência aos edifícios e arquitetura da cidade, e o texto era inspirado em arquivos documentais que descreviam eventos históricos do lugar. (Chau, 2015)

Uma cidade cujas ruas e prédios eram letras, palavras e frases em três dimensões, que seria lida na velocidade das pedaladas do ciclista, que também definia seu caminho e criava, nesse processo, um texto novo. Em Pankow e na Gustav Adolf Strasse, descobrimos outras letras e disponibilizamos a fonte para que outras pessoas pudessem, com ela, construir novos textos, ruas, histórias e cidades.

Dia 07, dia 15, dia 16, dia 17, dia 18, dia 31 ou dia 33.

dia 07 – Dobrando roupa no tapete azul

No vídeo, a primeira peça que dobro é uma *t-shirt* verde, trocada em Berlim com o Pepe.

A segunda, castanha, foi das que mais gostei e chegou até mim no dia em que participei de um mercado de velharias, com uma barraquinha onde trocava roupas em vez de as vender, em Aveiro.

A próxima é amarela, do guaraná Baré da Amazônia. Troquei essa com Emídio antes de ele voltar para o Brasil.

Mais uma de Berlim, trocada com Jimmy. Lembro que Jimmy ficou com uma *t-shirt* do “Master System”, que eu gostava muito e que me doeu trocar.

A última, uma antiga do Chicago Bulls, troquei com o João, no futebol. Não lembro com o que ele ficou.

Esqueci um lenço no bolso de alguma das calças, detalhe que deixou toda a roupa lavada cheia de papel. A câmara do telemóvel, em automático, faz ajustes ininterruptos e irritantes no foco e no branco da imagem.

A construção desta pesquisa coloca-me em uma situação que se aproxima a que Joseph Rykwert apresenta no início de “A casa de Adão no Paraíso” (2009) quando trata da dificuldade de pensar um objeto que sempre esteve perdido e, por isso, não poderia ser lembrado: “(...) a natureza do meu tema, portanto, me induz ao paradoxo, pois o objeto primeiro de minha busca deve ser a memória de algo que não pode estar senão perdido”. (2009, p. 6) E prossegue, afirmando que a memória com a qual vai trabalhar não é exatamente a de um objeto, uma coisa, mas a de um estado – “(...) de algo que foi, de algo que foi feito, foi criado: uma ação.” (2009, p. 6) No livro, de certa forma, (re-)constrói a casa de Adão acedendo a essas memórias. Neste projeto, eu construo a Casa promovendo memórias, encontros e intimidade, relações que algumas vezes beiram à promiscuidade. Um exemplo disso é “Clothes”, que consistia em duas ações paralelas: não comprar roupa

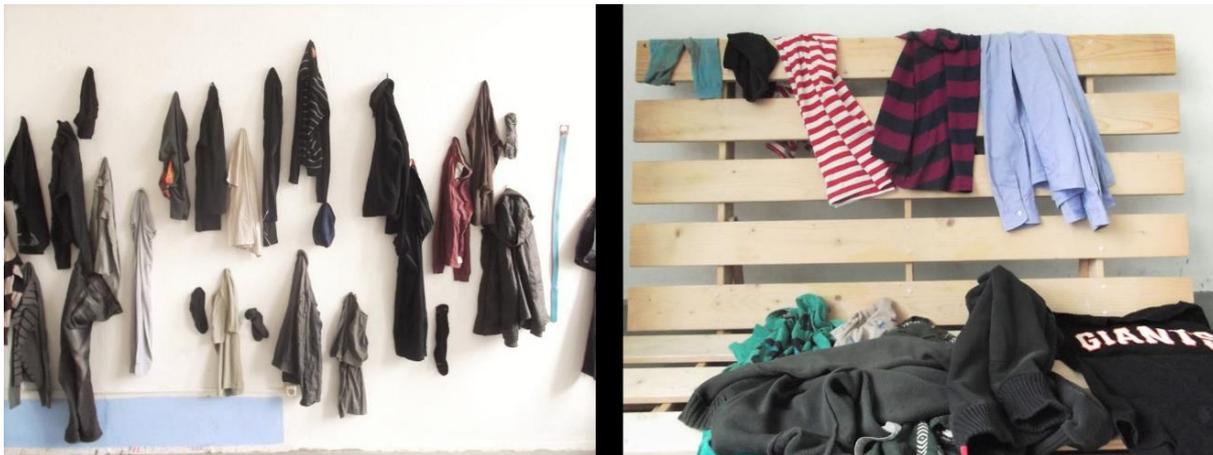


Figura 20 – À esquerda, as roupas que levei para Berlim. Do lado direito, as que trouxe de lá.

nova até o fim da Casa e trocar¹¹⁰ a maior quantidade de peças que conseguisse. Essas peças que troquei foram a única roupa que usei durante os “33 dias para a Casa Impossível”.

Sobre a necessidade de se vestir do ser humano e sua relação com a roupa gasta, escreve Henry David Thoreau em “Walden” (2015):

Quanto à Roupa, para chegar logo à parte prática da questão, talvez sejamos movidos, na hora de providenciá-la, mais pelo amor à novidade e pela preocupação com a opinião dos outros do que por uma verdadeira utilidade. Lembre-se quem precisa trabalhar que o objetivo de usar roupas é, em primeiro lugar, manter o calor vital, e em segundo lugar, no atual estado da sociedade, encobrir a nudez, e então avalie quantas coisas necessárias ou importantes pode fazer sem aumentar seu guarda-roupa. Os reis e as rainhas que usam uma roupa apenas uma vez, mesmo feita por algum alfaiate ou costureira para suas majestades, não têm como conhecer o conforto de usar uma roupa já amoldada. Eles mais parecem aqueles mancebos de madeira onde penduramos a roupa limpa. A cada dia nossas roupas vão se tornando mais parecidas conosco, o caráter do usuário se imprimindo nelas, até hesitarmos em deixá-las de lado sem aquela protelação, aqueles recursos médicos e aquela solenidade que temos com nosso corpo. (2015, p. 33)

¹¹⁰ “E todas as quartas-feiras a donzela perfumada me dá uma nota de cem coroas para que a deixe a sós com o recluso. E à quinta as cem coroas já marcharam em cerveja que nunca mais acaba. E quando chega ao fim a hora da visita a donzela sai com o fedor da cadeia nos seus vestidos elegantes; e o recluso torna para a cela com o perfume da donzela na sua roupa de condenado. E eu fico com o cheiro da cerveja. A vida não passa de uma troca de cheiros.” (Calvino, 2002, p. 87)

E prossegue, algumas páginas a frente, sugerindo que por mais que se vestissem com farrapos, os homens só precisariam realmente de roupas novas no momento em que tivessem “(...) dirigido, realizado ou navegado de maneira que se sentissem homens novos dentro de roupas velhas.” (2015, p. 35) Se o homem não se propõe a ser um homem novo, que sentido faz usar roupas novas? Entre abril e junho de 2013, participei do “HomeBase BUILD V” da residência “HomeBase Projekt”, que me levou a viver 3 meses em Berlim com outros 18 artistas que também estavam interessados em trabalhar com a ideia de casa. Antes de viajar para a Alemanha¹¹¹, pedi às quatro pessoas com quem vivia em Aveiro que trocassem uma peça de roupa comigo, e foi esse conjunto de roupas que usei na primeira atividade da residência, a apresentação: cuecas de mulher, meias pretas, calças xadrez e camisola verde. Enquanto apresentava-me (e vestia-me), expliquei de quem eram aquelas roupas e falei ao grupo com quem partilharia a casa da esperança que nutria de, no final da residência, poder voltar para Aveiro com uma peça de roupa de cada um deles. Nos últimos dias em Berlim, pendurei em pregos espalhados pela parede do quarto as roupas que trouxera, e convidei os moradores da casa a levarem uma peça consigo e deixarem uma das que tinham trazido.

¹¹¹ Durante esses dias na Alemanha, em parceria com a *performer* Teresa Luzio, realizei o “Just Married”, projeto que integrou o “Festival Month of Performance Art-Berlin”.

Um jovem casal acabado de casar viaja Berlim para passar a Lua-de-mel e visitar alguns pontos turísticos da cidade. O casal decide deixar nos vários locais, os cartões de memória com as fotografias, os sons, os vídeos, realizados por eles e por alguns transeuntes. Em cada cartão havia um ficheiro de texto a informar que agora aquela memória pertencia a quem a encontrou. “Just Married” consiste em viver uma ficção e deixar para trás a memória dessa experiência, como um modo de encerrar um casamento que pertence ao mundo artístico. O projeto é de natureza ambígua, por um lado a escolha deliberada da perda total dos registos em favor da experiência, por outro a importância da documentação que se perde enquanto estratégia de comunicação e divulgação da performance. Junto com o último cartão o casal perde também as alianças, como marca de um casamento que termina ali e que continua somente como memória.

No saco do IKEA, o leitor pode encontrar uma das únicas lembranças físicas da ação: um cartão postal que espalhámos por bares da cidade no período em que estivemos a viver esse casamento performativo. Neste ponto da leitura, sugiro que o leitor envie esse cartão para alguém que queira bem.



Figura 21 – Cartazes e espaço de troca no "Mercado Cooletivo".

De volta a Aveiro, continuei a trocar peças de roupa com amigos, a registar essas trocas e apresentar publicamente os diferentes desdobramentos da ação¹¹². Um momento importante nessa fase aconteceu em maio de 2014, durante a participação no “Mercado Cooletivo”, feira de segunda-mão que acontece regularmente em Aveiro. Reservado o espaço, levei para a praça parte do meu guarda-roupa e espalhei-o em mesas, cadeiras e cabides carregados às costas. Em cartazes de papel com cores chamativas, escrevi mensagens que explicavam que naquela barraca nada estava a ser vendido: toda a roupa exposta era pra ser trocada. Desde esse dia, sempre que realizava uma ação relacionada com a Casa usava um conjunto dessas roupas que havia trocado. No saco do IKEA, o leitor pode encontrar uma das peças de roupa que usei durante o “Clothes”. A partir de agora, sugiro que o leitor vista-a pelo menos até o fim da leitura deste subcapítulo. Daqui, acompanho-o, usando a partir de agora, durante a escrita, a *t-shirt* castanha que aparece logo no início do vídeo do dia 07.

A experiência durante o “Mercado Cooletivo” foi intensamente rica. As pessoas que se aproximavam de mim, interessadas em adquirir um dos itens expostos, viam-se obrigadas a trocar uma peça de roupa que levavam consigo ou comprar uma qualquer, de

¹¹² Desdobramentos de "Clothes" foram as instalações "Não-guarda-roupa" (2013) e "Não-guarda-roupa – Versão impressa" (2013) apresentadas, respetivamente, na "Mostra Hybridae", da Universidade Federal de Santa Maria, e no "Guimarães Noc-noc 3".

outra barraca, e usá-la como moeda de troca. Foi essa última a opção que mais vezes se repetiu. Outro ponto que me chamou atenção foi o aparente prazer que muitas pessoas demonstravam sentir em me dar peças femininas. Durante o dia de ação, vesti várias das roupas¹¹³ que ia recebendo, o que parecia servir de atrativo para muitas pessoas que, com um sorriso nos lábios, aproximavam-se de mim com sutiãs e camisas de senhora justíssimas. Vesti-os todos.

Bryson, ao descrever a figura dos dândis, associados ao exagero do vestir, desconstrói essa ideia a partir da apresentação que faz de George Brummell, inglês que viveu entre 1778 e 1840. Em sua casa, em Mayfair, durante vários anos reuniam-se vários homens de grande proeminência, vindos de todas as partes para vê-lo vestir-se. A ação começava com um banho que assustava a todos, já que Brummel banhava-se todos os dias. O que distinguia os dândis não era a riqueza e a exuberância das peças, mas o cuidado com que se vestiam, de modo que tudo estivesse absolutamente no sítio: “Os dândis vestiam-se e despiam-se interminavelmente. Em um dia, normalmente vestiam pelo menos três camisas e dois pares de calças, quatro ou cinco gravatas, dois coletes, vários pares de meias e uma pequena pulha de lenços.” (Bryson, 2011, p. 414)

Umberto Eco (2004), após descrever o caminho que o amor pela beleza e pela excecionalidade, representada na figura do dândi, percorreu pela Europa, começando pela Inglaterra, passando em seguida por França e Itália, e contagiando figuras como Baudelaire e Oscar Wilde, comenta sobre o modo como essa personalidade representa um momento em que arte e vida entrelaçam-se de maneira especial:

Mas enquanto alguns artistas do século XIX entendem o ideal da Arte pela Arte como culto exclusivo, paciente, artesanal de uma obra à qual dedicar a própria vida com o fito de realizar a Beleza em um objeto, o dândi (e os artistas que se vêem também como dândis) entendem esse ideal como culto da própria vida pública, a ser ‘trabalhada’, modelada como uma obra de arte para se transformar num exemplo triunfante de Beleza. Não é a vida dedicada à arte, mas a arte aplicada à vida: a Vida como Arte. (Eco, 2004, p. 334)



Figura 22 – 17 t-shirts, 1 short, 1 par de luvas, 3 pares de meias, 3 cuecas, 1 sutiã, 2 calças, 5 camisas, camisolas, blusa, casaco...

Durante os “33 dias para a Casa Impossível”, usei somente essas roupas que acumulei, ao mesmo tempo em que transformei o 111 em um grande guarda-roupa. Nos primeiros dias, passava por lá mais vezes, já que tinha toda a roupa ali guardada. Com o tempo, e as dormidas e lavagens um pouco por todo lado, assim como a casa, passei a ter um guarda-roupa do tamanho da cidade.

A *designer* Angela Luna foi a vencedora do prémio “Womenswear Designer” em 2016, com uma coleção de roupas pensada para as necessidades dos refugiados. Entre as peças, que poderiam auxiliá-los com diferentes necessidades, há uma capa que se pode transformar em tenda de acampamento. (Fernandez, 2016) Uma roupa que é casa.

Gosto de pensar na possibilidade do inverso, numa casa que se possa vestir. Uma *t-shirt*-cozinha, com lavatório na manga e fogão na altura da barriga. Calça-sala de jantar, com mesa num dos joelhos. Cuecas-sala de estar, com estofado de sofá nas nádegas e mesinha de centro no outro joelho. Chapéu-casa de banho, com duche e cortina. Sapatos-jardim, com relvas no solado e amores-perfeitos entre os dedos. E um quarto-suspensório,

com elásticos que, presos à parede, transformam-se numa rede de dormir. Uma casa para um projeto futuro.

Com “Clothes”, a Casa promove laços de intimidade que beiram à promiscuidade, uma vez que usar as cuecas de alguém que não se conhece amplia o limite do que se entende por intimidade (pode ser normal pedir-se uma *t-shirt* emprestada ao irmão ou um sapato a um amigo, mas raramente trocam-se peças íntimas; sem mencionar aquelas que, já puídas, são mantidas “esquecidas” no fundo da gaveta – vai-se lá saber se ainda podem vir a dar jeito...).

Barthes apresenta um trecho de Sade em que o autor, a propósito da sujeira – de uma história de roupa suja – anuncia o que diz ser o princípio da delicadeza:

Encantadora criatura, você deseja minha roupa suja, minha roupa velha? Sabe que isso é de uma extrema delicadeza? Veja como eu sinto o valor das coisas. Escute, meu anjo, tenho o maior desejo de satisfazê-la nesse sentido, porque você sabe que eu respeito os gostos, as fantasias: por mais barrocas que sejam, considero-as todas respeitáveis, primeiro porque não mandamos nelas, e depois porque a mais singular e bizarra de todas, se bem analisada, provém sempre de um princípio de delicadeza. (2003, p. 244)

Essa delicadeza está em “Clothes”, que é uma das ações mais representativas do espírito que move a Casa, um projeto pensado a partir de uma experiência de intimidade com o lugar em que é realizado, aberto ao acaso e ao quotidiano, onde posso articular leituras sobre jogo, performance e cidade e costurá-las com a produção de artistas que trabalham o lugar a partir da construção de uma relação que requer tempo e investimento.

Uma prática artística na cidade que ignora esse investimento e que desconsidera as características do lugar em que é desenvolvida é um faz-de-conta empobrecedor, que normalmente recebe a designação de arte urbana somente por ser exposta fora de museu, quando, na verdade, é pouco mais que o reafirmar de um discurso do artista que poderia ser repetido, sem acréscimos nem perdas, em qualquer lugar.

Dia 02, dia 06, dia 08, dia 11, dia 15, dia 16, dia 17, dia 21, dia 27, dia 29, dia 31 ou dia 33.

dia 08 – Vacina

O vídeo deste dia foi o único que me fez receber uma chamada de atenção do “Google”. Não percebi que, na sala de atendimento, estava a tocar música quando pedi autorização à enfermeira para começar a gravação. Ouve-se, ao fundo, “All of me”, de John Legend, e, por causa disso, o vídeo do dia 08 é bloqueado em alguns países.

Do momento da sua gravação, lembro-me bem de duas coisas: do vestido vermelho e branco, às riscas, que levava aquele dia, e do rosto da enfermeira quando viu-me entrar em sua sala. Esperei um pouco para ver se ela faria algum comentário sobre minha roupa, mas acabou por não fazer.

Depois de receber a vacina, falei-lhe da construção da Casa e da razão de estar assim vestido, matéria de conversa que se prolongou até a segunda dose, 3 meses depois.

A última vez que tinha ido ao hospital havia sido em abril de 2014, no 13º dia de “um mês sem sair de casa”. Nessa ação, experimentei a ideia oposta à da Casa, construindo uma cidade tão pequena que coubesse dentro do 111. O objetivo era ficar, durante esse mês, dentro de casa sem sair para nada. O registo da ação foi feito com uma foto por dia, partilhada no “Facebook”, em conjunto com a lista diária de atividades realizadas reproduzida no “apêndice 03”.

A expectativa de estar um mês em casa foi frustrada por uma inflamação de garganta que me fez correr às urgências na manhã do 13º dia de ação. Já vinha sentindo dores e febre desde o dia 10, mas, somente depois de deixar de ser capaz de engolir, fui convencido a procurar ajuda médica. Em um trabalho que é vivido como um jogo e que se coloca conscientemente a mercê do acaso e do imprevisível, assumindo-o como potência, é natural que algo assim aconteça, uma vez que, como escreve Johan Huizinga (2005):

O jogo tem, por natureza, um ambiente instável. A qualquer momento é possível à “vida quotidiana” reafirmar seus direitos, seja devido a um impacto exterior, que venha interromper o jogo, ou devido a uma quebra das regras, ou



Figura 23 – Imagens dos 13 dias de “um mês sem sair de casa”.

então do interior, devido ao afrouxamento do espírito do jogo, a uma desilusão, um desencanto. (2005, p. 24)

As listas de atividades reapareceram nos “33 dias para a Casa Impossível”, assim como o registo partilhado nas redes sociais.

Outra característica que surgiu nessa altura da construção da Casa e que se tornou parte importante na sua construção foi a preocupação com o modo de escrita do texto final da pesquisa. No mesmo dia em que fui tomar antibiótico nas urgências do Hospital de Aveiro, enviei para “AVANCA | CINEMA - Conferência Internacional Cinema - Arte, Tecnologia” o artigo “Método e os sete vídeos de “Red Carpet” - uma experiência prático-teórica”, onde experimento uma série de questões que agora incorporo neste texto e que foram discutidas no capítulo 1.

Nessa ação, tentei assumir o próprio ato de escrita como uma ação prática da Casa, uma espécie texto-experiência, artigo-jogo, *paper*-ação. Uma experiência de método que pensa os modos de fazer sem discutir diretamente metodologia, mas onde ela aparece, claro, de diferentes maneiras e sempre que é preciso. Trago conceitos do método cartográfico (Passos et al., 2009), do *Grounded Theory* e do método indutivo, sem propriamente dizer que o faço, flerto com o método experimental, preparo entrevistas, acedo a documentos, realizo trabalho de campo...

Também exploro diferentes maneiras de me relacionar com o leitor, fazendo uso de uma linguagem que algumas vezes parece afastar-se do habitualmente usado na academia, especialmente quanto à abordagem, mas sempre de modo consciente e como um exercício de seduzir e trazer o leitor para junto de mim durante a experiência de escrita-leitura, prática-teoria.

Essa experiência de ação-texto reaparece na tese em forma de liberdade. Um texto inacabado que se completa na mão do leitor.

Dia 07, dia 10, dia 12, dia 17, dia 21, dia 22 ou dia 33.

dia 09 – Lavar os dentes com Kookie

Em companhia do gato Kookie, estrela do vídeo do dia 09, lavo os dentes na casa de banho da Cláudia, uma amiga querida.

Durante os 33 dias, apareceram, na Casa, bastantes animais, mas, ainda assim, menos que os que tive nos anos a viver em Aveiro: foram dois hamsters, cujos nomes esqueci; uma porquinha-da-índia chamada Safira; duas tartarugas, Tutz e José de Alencar; e um cãozinho, mistura de pinscher com chihuahua, de nome Luso.

Kookie parece saber que está a ser filmado e faz questão de dominar a cena, aproximando-se do telemóvel logo depois que o ponho a gravar. Como escreve Georges Perec, em “Especies de Espacios” (2001), e acredito que Cláudia e todos que partilham a casa com gatos devem concordar: “Cualquier propietario de un gato dirá con razón que los gatos viven en las casas mucho mejor que los hombres. Incluso en los espacios más horriblemente cuadrados, saben encontrar los rincones propicios.” (2001, p. 49)

Pouco depois de quase derrubar o telemóvel, Kookie desaparece do quadro, mas continua na casa de banho, uma vez que é possível ouvi-lo miar insistentemente, reaparecendo logo em seguida para, desta vez, sim, dirigir-se à porta, não sem antes esfregar-se nas minhas pernas.

Quando termino de lavar os dentes e vou em direção ao telemóvel, Kookie vira a cabeça e olha para mim, como a perguntar para onde iríamos dali.

A artista Frances Stark produziu uma série de trabalhos chamada “Cat Videos”¹¹⁴, entre 1999 e 2000, na qual filma seus gatos em casa, brincando ou dormindo. Sobre o trabalho, Kirsty Bell (2013) escreve: “The cats, perfectly content in their domestic inactivity, become stand-ins for a kind of idealized self-portraiture of an idle life untroubled by dilemmas about desks or couches.” (2013, p. 52)

¹¹⁴ Os vídeos podem ser visualizados no canal do artista: <https://vimeo.com/album/2423766>

Talvez uma exceção a essa regra seja a gata da personagem feminina sem nome, de Georges Perec, em “A vida modo de usar”(2009), que veste capa de chuva e cujo cinto carrega uma bolsa de níqueis de couro verde fechada por um cadarço de couro preto:

Sua gata, que responde pelo doce nome de Lady Piccolo, passa horas inteiras aqui nas escadarias, sonhando talvez encontrar um macho. Sonho ilusório, é verdade, pois todos os gatos machos da casa – Pip, da senhora Moreau, Petit Pouce, dos Marquiseaux, e Poker Dice, de Gilbert Berger – são castrados.

Pobre Lady Piccolo.

O Kookie também é castrado.

Dia 10, dia 23, dia 32 ou dia 33.

dia 10 – Vestido de vestido

Durante os “33 dias para a Casa Impossível”, optei por nunca escolher o que comeria, o que me colocava sempre um pouco tenso antes abordar a pessoa que me ia atender. Como fazer isso sem que ela se ofendesse ou pensasse que minha ação era alguma brincadeira, colocando em risco a experiência que eu tentava realizar?

No dia 10, e como acontecia normalmente, cheguei no sítio onde planeei fazer a refeição e perguntei qualquer coisa como: “bom dia, o que foi que comeu hoje ao pequeno-almoço?” As respostas eram as mais variadas. No vídeo, apesar dos sons do café muitas vezes sobreporem-se aos da conversa, é possível saber a resposta que tive a partir do comentário que faço a seguir, “não lembra?”. E continuo:

– O que você comeu hoje ao pequeno-almoço?

– Nada.

– E ontem? O que comeu ontem? Nunca come? Então também não quero nada.

E depois de fazer alguns comentários sobre o pedido da Mariana, a pessoa explica-se:

– Eu, por acaso, primeiro, comi uma bola, comi uma tosta mista...

– Uma bola é o quê? Uma bola de Berlim?

– É...

– Eu quero comer o mesmo que comeu hoje.

– Mas por quê? Isto tem alguma coisa a ver com religião?

– Não, não... e sorri.

Explico-lhe então um pouco do que é o projeto. No final, trouxe-me um pão-de-leite com queijo e fiambre e um galão de cevada.



Figura 24 – Candeeiro novo no quarto da Cláudia.

Nesse dia, para aumentar a estranheza, estou a usar um vestido às riscas roxo e azul, com um decote bastante pronunciado. Como precisava da bicicleta para me locomover, e os vestidos que usei durante os 33 dias eram muito curtos, vestia-os sempre com calças ou shorts, transformando-os *t-shirts*. À tarde, voltei à casa da Cláudia, onde havia dormido duas noites antes, para substituir um candeeiro que nunca havia funcionado de jeito.

Dia 02, dia 08, dia 09, dia 23 ou dia 33.

dia 11 – Café com Mila e Tozé

No vídeo do dia 11, gravado em um café ao lado da Cozinha Social, no bairro de Santiago, vê-se parte do passeio e da rua, no bairro de Santiago, encharcados, além de carros a passar e de algum reflexo no vidro da janela. E ouve-se, principalmente as vozes da Emília, do Tozé e a minha, à conversa, (“eu emprestei-lhe um, é que não me trouxeram...” e “sente-se aí, avô!”) enquanto espero que a chuva que estava a cair diminua para poder voltar à minha bicicleta.

Pelo menos dois anos antes, ainda no começo da construção da Casa, uma das ações que tinha planeado realizar, com o objetivo de tentar ver Aveiro com novos olhos, era entrevistar o Senhor Abílio e refazer na cidade os caminhos que ele fazia diariamente.

O Senhor Abílio era daquelas pessoas que pareciam estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Eu gostava de experimentar viver a cidade como ele vivia, e esperava fazê-lo, de alguma forma, a partir de entrevistas e do refazer dos caminhos dele, com ele. Descobrir onde dormia, onde comia, como ganhava e gastava dinheiro, como passava o seu dia. Infelizmente, para a cidade e para mim, o Senhor Abílio faleceu.

Após essa fatalidade, pensei em identificar e seguir pessoas que viviam a cidade de maneira semelhante àquela do Senhor Abílio. Durante uma semana, acompanhar o movimento delas e refazer esses caminhos. O plano era "seguir ao avesso", técnica que a personagem Gordo utiliza em "O gênio do crime" (Marinho, 1990) para seguir um vendedor de cromos falsificados: como se desconhece o ponto de partida da pessoa, espera-se próximo ao sítio onde ela costuma ser vista na cidade, de modo a descobrir de onde ela está a vir. No dia seguinte, um pouco mais cedo, espera-se no sítio da véspera e marca-se o lugar de onde ela veio para chegar até ali e assim sucessivamente, até o ponto de partida.

A minha intenção era, a partir da observação sobre como essas pessoas utilizam a cidade, aprender com elas e descobrir novas formas de me relacionar com Aveiro. Francesco Careri apresenta, em "Walkscapes" (2013), alguns exemplos de artistas que desenvolvem o seu trabalho a partir de uma experiência de cidade construída pelo

caminhar. Dentre as muitas práticas possíveis, o autor menciona alguns trabalhos que se aproximam da ação que eu estava preparar:

Em 1969, em Londres, Yoko Ono – que organizara em Paris *City Pieces*, incitando a que se percorresse a cidade em um carro para crianças (1961) e que se passasse por todos os atoladeiros da cidade (1962), e *Map Piece*, um mapa para perder-se (1963) – realiza o filme *Rape* escolhendo uma mulher ao acaso e seguindo-a com a videocâmara, durante dez dias, ao longo de todos os seus itinerários urbanos. O mesmo tipo de seguimento foi realizado em Nova York por Vito Acconci (*Following Piece*, 1969) e por Sophie Calle, que fez que sua mãe contratasse um detetive para segui-la (*Detective*, 1981), e será retomado por Paul Auster nos seus relatos presentes em *The City of Glass*, de 1985. (Careri, 2013, p. 128)

É possível aproximar essa postura do artista, na relação que constrói com a cidade a partir do caminhar, com a ideia de flâneur¹¹⁵: “A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes.” (Benjamin, 2000a, p. 35)

É na sobreposição e nos interstícios entre uma possível flânerie contemporânea e a idiorritmia, entre querer ser¹¹⁶ a cidade e não deixar de ser o que sou, que procuro colocar-me durante a construção da Casa.

A ação de seguir pessoas não foi realizada, pelo menos formalmente. Continuei a tentar identificar, observar e procurar aprender sobre a cidade com as pessoas que já a utilizam como casa, tentando conhecê-las pelo nome, apresentando-me, cumprimentando-as. Mas não transformei essa atividade em ação depois de apresentar

¹¹⁵ "Podemos considerá-lo um olhar de fora, *en passant*, do habitante privilegiado da cidade que não vive na rua nem a vive, antes a cruza numa atitude romântica, de fascínio sempre renovado, perante a descoberta de uma cidade outra, exótica, inesperada nas figuras e nos comportamentos – cidade misteriosa essa que se dá a conhecer, antes do mais, nesse espaço socialmente misturado que é a rua." (Cordeiro & Vidal, 2008, p. 11)

¹¹⁶ “Ao longo da minha vida só conheci uma ou duas pessoas que apreenderam a plenitude da Arte de Caminhar, ou seja, como fazer caminhadas – digamos que possuíam um talento especial, para ‘*saunterin*’: palavra derivada das ‘pessoas errantes que percorriam o país, na Idade Média, e no seu caminho pediam esmola, sob o pretexto de irem à Terra Santa’. Até as crianças exclamavam: ‘Lá vai um *Sain-Terre*’, um *saunterer*. Aqueles que nunca vão à Terra Santa nas suas caminhadas, como pretendem fazer crer, são de fato meros ociosos e vagabundos; mas aqueles que lá vão são verdadeiros *saunterers* no bom sentido, tal como eu os defino. Outros significados, porém, derivariam desta palavra, como por exemplo *sans terre*, sem terra ou sem lar, o que, portanto, no bom sentido, significará sem nenhuma casa ou residência certa, mas apesar disso onde quer que esteja ou vá, está sempre em casa.” (Thoreau, 2011a, p. 16)

minhas intensões a colegas pesquisadores, que, me desencorajado, devido, principalmente, aos impedimentos de base ética que uma “perseguição” desse tipo poderia levantar. Durante algumas semanas, debati-me entre, de um lado, a curiosidade de conhecer Aveiro com novos olhos a partir desse “seguir ao avesso” e, de outro, a preocupação com a série de problemas que poderiam surgir daí. Foi em meio a esse impasse que encontrei a “Florinhas do Vouga”¹¹⁷, instituição que, desde os anos 1940 desenvolve, em toda a cidade, serviços de apoio à população mais desfavorecida.

A partir da relação que criei com a “Florinhas”, pude conhecer e trabalhar em muitas das respostas que ela oferece aos problemas da cidade, além de conhecer, a partir das conversas e da partilha que esses momentos possibilitaram, algo da realidade de muitas pessoas que são atendidas pela instituição.

Durante o período em que estive a acompanhar as atividades da instituição, fui convidado a propor um trabalho que pudesse integrar as comemorações dos 75 anos da “Florinhas”. A ideia era desenvolver um projeto que fosse do interesse de ambos, que falasse da instituição e do seu trabalho ao mesmo tempo em que me ajudasse a conhecê-la melhor. Algo que valorizasse as respostas da “Florinhas” aos problemas com os quais ela trabalha diariamente, em diferentes níveis, e que também me ajudasse a destacar uma característica da instituição que mais me chamava a atenção: com os vários serviços espalhados pela cidade, como o Refeitório Social, o balneário, a lavandaria, o vestiário, além de espaços de convívio, como no Centro de Dia e a sala da Equipa de Intervenção Direta, para grande parte das pessoas que recorrem à instituição, o seu desenho aproximasse-se ao da primeira ideia da “Casa Impossível”, com partes de uma casa espalhadas por Aveiro. De certa forma, a grande casa distribuída pela cidade já existia.

Em agosto de 2014, foram iniciadas as filmagens da ação “A casa do amor-perfeito”. O plano era filmar diferentes espaços e respostas da “Florinhas” e dar destaque às pessoas que fazem a instituição. Para elas, seriam feitas duas perguntas muito curtas: “o que é

¹¹⁷ Mais informações sobre a “Florinhas do Vouga” em: <http://www.florinhasdovouga.pt/>



Figura 25 – Hiperligação para “a casa do amor-perfeito”.

casa?”¹¹⁸ e “qual a importância da 'Florinhas do Vouga' na sua vida?”. As gravações aconteceram durante quase 6 meses e passaram por todos os espaços da “Florinhas”, reunindo mais de 30 entrevistas com colaboradores, utentes e voluntários de diferentes serviços.

Durante a filmagem e montagem, foi levada em consideração a qualidade técnica da imagem e do som capturados, característica que diferencia fortemente a realização desse vídeo das outras filmagens realizadas para a Casa. Para que as entrevistas de “A casa do amor-perfeito” servissem como um registo com alguma qualidade técnica, que cativasse o público e orgulhasse as pessoas que nele participam, foi preciso esse investimento. Com esse objetivo, convidei o *designer* Luís Melo que generosamente desenhou as animações e selecionou a música presente no filme.

Na maior parte das entrevistas, as respostas às perguntas misturavam-se. Logo depois de falar de casa, muitos entrevistados, quando perguntados sobre a relação com a “Florinhas”, naturalmente identificavam na instituição características semelhantes àquelas que reconheciam em sua ideia de casa. Isso permitiu montar o vídeo de modo que ele soasse quase como uma única fala, construída a partir das várias respostas. Como se uma única voz da instituição estivesse a responder.

A primeira apresentação pública do vídeo aconteceu durante o “Florifest – Arraial dos 75 anos”, no dia 20 de junho de 2015.

“A casa do amor-perfeito” exigiu tempo e investimento para ser erguida. O produto final, o vídeo em si, só arranha, muito de leve, a riqueza e a quantidade de informação a qual tive contato durante os meses em que mais efetivamente estive a conhecer o trabalho da “Florinhas”. Durante o processo de construção da Casa, e agora nesta fase de reflexão

¹¹⁸ “De casa todo o mundo fala, todo o mundo pode falar e sabe falar da casa, sobretudo se esta palavra não é tomada em abstracto, no aspecto conceptual da casa, mas a partir da vivência que cada um tem da casa.” (Guerrero, 2011, p. 9)

sobre tudo o que foi realizado, sinto que, mesmo que por breves instantes (e mesmo que tenha sido somente pra mim), as pessoas com as quais cruzei durante o processo deixaram de ser moradores da mesma cidade para partilharem, comigo, de uma mesma casa. Intimidade.

Dia 02, dia 07, dia 19, dia 30 ou dia 33.

dia 12 – Feijoada vegetariana

A cozinha é a parte da casa que mais coisas pode dizer-nos a teu respeito: se comer em casa ou não (dir-se-ia que sim, se não todos os dias, pelo menos com bastante regularidade), se fazes comida só pra ti ou também para outras pessoas (muitas vezes para ti sozinha, mas com o cuidado com que o farias também para outros; e às vezes para outras pessoas mas com desenvoltura como se fizesses só para ti), se tens tendência para o mínimo indispensável ou para a gastronomia (as tuas compras e o equipamento fazem pensar em receitas complicadas e inventivas, pelo menos quanto às intenções (...))

Observando a tua cozinha pode-se portanto fazer uma imagem de ti como mulher brilhante e extrovertida, sensual e metódica, que põe o sentido prático ao serviço da fantasia. (Calvino, 2002, p. 172)

Nildinha preparou-nos uma feijoada vegetariana nesse dia. Os dias em que comia nas casas de amigos eram os dias em que comia melhor. Não tinha a opção de escolher o que comeria, mas ajudava na preparação e dava as minhas sugestões na confeção, aqui e ali.

Fez-me falta não ter cozinhado durante esses 33 dias. No vídeo do dia 12, qual uma publicidade da Sagres, volto a encher um copo com cerveja. Ao fundo, ouve-se os sons que vêm da cozinha.

Mais ou menos no meio do caminho entre a casa onde vivia Nildinha e o 111, no bairro da Beira-Mar, ficava o Mini-Mercado Neto, onde realizei, em fevereiro de 2014, a ação “um mês de compras no Mini-Mercado Neto”. O nome entrega grande parte do que foi realizado: durante um mês, fiz todas as compras de casa no mercado do bairro, fotografei as compras na mesa da cozinha e criei um álbum no “Facebook”, organizando-as por data.

O bairro da Beira-Mar, na região central da cidade, é cercado por salinas e cortado pelos canais da Ria de Aveiro, “(...) resultado do recuo do mar, com a formação de cordões litorais que, a partir do séc. XVI, formaram uma laguna (...)” (Dias, 1997, p. 15) e teve durante muitos anos, na apanha do moliço, na exploração do sal e na pesca, as atividades que mais importância apresentaram na economia local.



Figura 26 – Hiperligação para as imagens de “um mês de compras no Mini-Mercado Neto”.

O bairro, localizado no coração da cidade, é uma mistura de antigos armazéns de apoio aos pescadores, salineiros e moliceiros, algumas poucas casas nobres dos antigos senhores locais, capelas e templos dos santos protetores dos trabalhadores do mar e suas pequenas casas, riqueza que produz uma irregularidade urbana muito compacta e que confere ao conjunto a tão característica expressividade popular. (D. Tavares & Tavares, 2003)

A população do bairro é predominantemente de idosos e é a essa clientela que o Mini-Mercado Neto serve. As idas frequentes durante aquele mês deixaram-me mais próximo dos vizinhos, que passaram a tratar-me por “tu” e cumprimentar-me na rua. Mais importante do que era comprado, esse era o objetivo da ação.

Dia 08, dia 13, dia 22, dia 28 ou dia 33.

dia 13 – Pequeno-almoço com Mariana e São Gonçálinho

Durante os 33 dias, tentei, o máximo que pude, receber convites para comer. No vídeo do dia 13, ao pé da Igreja de São Gonçálinho, aproveito o sol com Mariana enquanto comemos o pequeno-almoço após um desses autoconvites.

Dia 03, dia 08, dia 12, dia 14, dia 25, dia 26 ou dia 33.

dia 14 – Trabalhar pra dormir

A preocupação com os gastos manteve-se durante todos os 33 dias. Neste vídeo, estou na casa de banho a dar um jeito à barba antes de começar a trabalhar no Hotel das Salinas¹¹⁹.

Sempre que incorporava a casa de alguém na Casa, procurava retribuir tentando resolver algum problema: trocar uma lâmpada, lavar a loiça, limpar um quarto... No hotel, cumpri o horário de trabalho rigorosamente, com lista de atividades a desenvolver e horário de entrada e saída. Troquei duas manhãs de trabalho por uma noite no quarto do hotel.

No início do século XIX, uma maneira de se resolver a difícil situação de mais de 300 mil soldados e marinheiros que voltavam das guerras napoleônicas para a Grã-Bretanha foi a criação de uma rede nacional de casas de trabalho. Essas casas dispunham de condições extremamente desagradáveis, de maneira que os pobres não fossem “recompensados” pela sua pobreza. (Bryson, 2011, p. 443) Maridos eram separados das esposas, pais dos filhos, e os internos eram obrigados a utilizar um uniforme, como se estivessem em um presídio. A comida era conscientemente preparada para ser de má qualidade e as conversas durante as refeições eram proibidas.

Nessas casas de trabalho, os internos deveriam cumprir horas de trabalho para ter direito às refeições e abrigo. Como parece claro, a experiência no hotel foi claramente distinta, uma vez que, terminado o trabalho, fui hóspede como qualquer outro, utilizando para dormir um dos quartos que acabara de arrumar e comendo o pequeno-almoço com os pratos e chávenas que há pouco estava a lavar. Apesar disso, o princípio é o mesmo, trocar trabalho por dormida e comida.

Nessas duas manhãs, substituí as toalhas e limpei as casas de banho como se fossem do 111, troquei os lençóis das camas, varri os quartos, repus os itens de higiene pessoal que os hóspedes recebem, tirei o pó dos móveis, substituí a loiça usada por nova das mesas

¹¹⁹ Hotel onde o Projeto Balbucio hospedou-se em 2009, na segunda viagem do grupo à Europa.



Figura 27 – A ajudar o senhor de chapéu branco na limpeza do que viria a ser o jardim da casa do Silva.

do pequeno-almoço, e, constantemente, repus os pães, queijos e compotas que eram consumidos.

Meses antes, tinha executado uma troca como essa. Em maio de 2014, pedi ao Pedro Silva, amigo e arquiteto que estava a construir sua casa-de-sonho na altura, que me deixasse ajudá-lo. Devido a minha inexperiência na construção civil, durante as poucas horas de ação estive a limpar o entulho que estava à frente do prédio. Isso foi “um dia na construção da casa do Silva”.

Dia 05, dia 13, dia 19, dia 25, dia 26 ou dia 33.

dia 15 – Autoclismo no mictório

Quando se procura usar espaços da cidade como espaços de uma casa, da sua casa, isso muda a relação que se tem com esses espaços e com a própria cidade.

Depois dos 33 dias, uma das coisas que aconteceu com a minha relação com Aveiro foi uma espécie de necessidade de acionar os autoclismos das casas de banho, de cafés e bares que usava. Na introdução de “Espaço e lugar” (2013), Yi-Fu Tuan procura diferenciar os termos da seguinte maneira:

“Espaço” e “lugar” são termos familiares que indicam experiências comuns. Vivemos no espaço. Não há lugar para outro edifício no lote. As Grandes Planícies dão a sensação da espaciosidade. O lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro. Não há lugar como o lar. O que é o lar? É a velha casa, o velho bairro, a velha cidade ou pátria. Os geógrafos estudam os lugares. Os planejadores gostam de evocar “um sentido de lugar”. (2013, p. 11)

E continua, algumas páginas depois: “‘Espaço’ é mais abstrato do que ‘lugar’. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor.” (Tuan, 2013, p. 14) Para o autor o lugar é construído a partir da experiência¹²⁰ e do tempo que se investe nele. No vídeo do dia 15, o mais curto deles, com somente 10 segundos de duração, mostra um autoclismo de um mictório¹²¹ a ser acionado. Duas vezes.

Usar a cidade como uma casa aproxima desconhecidos, transforma vizinhos em *roommates* e coloca-me à disposição do outro. Nos meses em que vivi em residência em Berlim, dispus-me a servir o grupo em “8 hours”, ação onde mantive a cozinha coletiva impecável durante 8 horas. Não deixei que ninguém limpasse nada e comi somente aquilo que me foi dado.

¹²⁰ “Um termo chave neste livro é ‘experiência.’” (Tuan, 2013, p. 16)

¹²¹ “Não há uma relação necessária entre os conceitos de lar e de beleza. Aquilo a que chamamos lar é apenas qualquer lugar que consiga pôr à nossa disposição, de uma forma mais consistente, as verdade importantes que um mundo mais vasto ignora ou que o nosso Eu indeciso e distraído tem dificuldade de apreender.” (Botton, 2009, p. 134)



Figura 28 – Cidade-prenda do Mario, com os edifícios dispostos em círculo.

Bill Bryson (2011), ao tratar da vida dos criados ingleses no século XIX, durante “a grande era da servidão doméstica”, lembra que os relatos sobre a vida desses trabalhadores são extremamente escassos, uma vez que a própria existência deles deveria passar quase sem registo. Uma exceção a

isso são os diários de Hannah Cullwick, que por quase 40 anos manteve um diário onde relata suas atividades primeiro como *pot girl*, depois como auxiliar de doméstica, ajudante de cozinha, cozinheira, lavadora de pratos e, enfim, governanta. (Bryson, 2011, p. 123) Os registros¹²² são o relato direto de várias horas de atividades de limpeza. A experiência que realizei em Berlim também foi registrada como um diário e foi transcrita no “apêndice 04”, onde pode ser consultada.

No início, a ideia era ficar 12 horas a tratar da cozinha e da limpeza da loiça dos moradores da residência. A oferta de comida veio sempre como pagamento da minha gentileza de lavar os pratos e panelas de quem estava a cozinhar. Durante aquelas 8 horas, a cozinha era meu reino e o lugar mais limpo e organizado daquela casa.

Na noite do dia 15 dormi em casa do Mario, um amigo que me presenteou com uma cidade em miniatura para a Casa. No saco do IKEA o leitor tem uma dessas peças. Neste

¹²² O autor apresenta um exemplo: “Abri as venezianas e acendi o fogo da cozinha. Joguei fora a fuligem. Varri e espanei os quartos e o corredor. Arrumei a lateira e fiz o desjejum. Limpei dois pares de botas. Fiz as camas e esvaziei os penicos. Limpei e lavei a louça do desjejum. Limpei os pratos; limpei as facas e fiz o almoço. Lavei a louça e limpei tudo. Limpei a cozinha; desempacotei um cesto. Levei duas galinhas para a sra. Brewer e trouxe uma mensagem de volta. Fiz uma torta. Depenei, limpei e assei dois patos. Limpei as escadas e as soleiras, de joelhos. Limpei o raspador na frente da casa; limpei também as soleiras da entrada, de joelhos. Lavei a louça na área. Limpei a despensa, de joelhos, e esfreguei as mesas. Esfreguei as lajotas ao redor da casa e limpei os parapeitos das janelas. Faz chá para o patrão e a sra. Warwick. [...] Limpei a privada, a passagem e o chão da área de serviço, de joelhos. Lavei o cachorro e as pias. Fiz o jantar e deixei para a Ann levá-lo lá para cima, pois eu estava suja e cansada demais para subir. Lavei-me na banheira e fui para a cama.” (Bryson, 2011, p. 125)

ponto da leitura, sugiro que a desembrulhe e coloque-a na sala de casa, próximo a alguma fotografia de família.

Dia 02, dia 04, dia 06, dia 07, dia 08, dia 16, dia 17, dia 20, dia 31 ou dia 33.

dia 16 – Tapiocada e duas guitarras na cozinha

Muitas vezes, os convites para dormir ou comer na casa de amigos eram a desculpa perfeita para se fazer uma festa.

Em um desses momentos como o que está registado no vídeo do dia 16, dessa vez em casa da Flora, é possível ouvir-se guitarras a tocar música brasileira, enquanto jovens, na sua maioria de vestido, passam em frente à câmara pousada no chão.

Como lembra Denise Sant'anna, “‘Os deuses estão na cozinha’, escreveu Dagognet, justamente onde se encontram as ervas, os temperos, os copos, os tecidos, os plásticos, substâncias antigas e novas, fabricadas e naturais.” (2001, p. 113) É justamente aí que a festa acontece.

O espaço da cozinha e da preparação e consumo de alimentos é também espaço de experimentação artística. Nicolas Bourriaud em “Pós-produção” (2009) fala sobre o trabalho de Rirkrit Tiravanija e a dificuldade em se separar a produção artística e sua própria produção na exposição “Untitled (One Revolution per Minute)”. “Uma bancada de crepes, cercada por uma mesa invadida pelos visitantes, ocupa o centro de um labirinto de bancos, catálogos, tapeçarias; quadros e esculturas dos anos 1980 (David Diaó, Michel Verjux, Allan McCollum...) dão ritmo ao espaço.” (Bourriaud, 2009, p. 51) A experiência do público consiste em consumir o prato, enquanto convive com os outros visitantes e o artista¹²³. Segundo Bourriaud, a exposição de Tiravanija procura criar novas relações entre a atividade artística e as atividades humanas, a partir da proposição de trabalhos que se conectam com ações do quotidiano.

Nesse trabalho de Tiravanija, mais importante que os pratos que serve é a cena que se constrói em volta deles, a partilha e o encontro em volta da comida e da mesa. Com a expectativa de também promover encontros, realizei durante o ano de 2013 a ação “Pores-do-sol”. A ideia nasceu como uma proposta para um concurso municipal em Aveiro, ainda

¹²³ “Diante de uma obra que consiste essencialmente no consumo de um prato, e por meio da qual os visitantes, tal como o artista, são levados a executar gestos cotidianos, onde termina a cozinha e onde começa a arte?” (Bourriaud, 2009, p. 52)

anterior ao doutoramento: reunir pessoas para, sempre no último dia do mês, pararem para assistir ao pôr-do-sol.

Em janeiro de 2014, um ano depois do início do projeto, comprei um bolo e cantámos os parabéns ao "Pôres-do-sol": chamei amigos, falámos sobre o ano de ação, vimos vídeos, fotografias e comemos bolo.

A ideia no início era promover o encontro e um momento de tranquilidade no fim do dia¹²⁴. O convite era feito principalmente a partir da página do projeto no "Facebook". O último dos 12 encontros foi realizado onde a ideia nasceu, na varanda do cinema do centro comercial, onde comentei com Mariana, um ano antes, como seria bonito se pudéssemos ver o pôr-do-sol como se fosse uma sessão de cinema.

Em várias ocasiões, a busca do consumo e do lazer mescla-se ao desejo de realizar experiências outrora comuns na vida das ruas e praças. Experiências de sociabilidade, incluindo encontros e contemplação gratuitos. Dentro de cidades que parecem sem começo nem fim há uma massa de pessoas dispersas, procurando lugares que facilitem a experiência de arrebatamentos inatuais, de elaborações reflexivas refinadas e de diversões reconfortantes. Lugares afetuosos, intimistas, ou expansivos, que de algum modo levem o ser humano a amar o fardo da vida, a esquecê-lo ou a percebê-lo mais leve. Espaços que liberam o fervor juvenil porque não aprenderam a minar a dignidade dos pedestres. Sabe-se que uma cidade contendo tais possibilidades não deveria ser uma coisa do outro mundo, nem somente um micromundo reduzido a uma dúzia de *shoppings* e clubes. (Sant'anna, 2001, p. 50)

Os 12 locais escolhidos variavam de sugestões dos participantes a lugares onde eu já tinha visto o pôr-do-sol e gostava de partilhar com os amigos. O texto dos convites era normalmente o mesmo, variando somente o local e a hora do encontro. O do mês de fevereiro, por exemplo, era o seguinte:

A vida é recheada de momentos sublimes e imensos. Alguns, principalmente devido a sua frequência, acabam por perder um pouco da notoriedade, e passam a ser menos valorizados. É o caso do pôr-do-sol.

Aveiro proporciona algumas das mais belas molduras, como as salinas e os vários canais da Ria, de onde é possível contemplar o espetáculo que o pôr-do-sol oferece-nos diariamente.

¹²⁴ "Se a velocidade dota a natureza e as coisas de uma mobilidade inusitada, a lentidão realça a força de sua presença, tornando incontornáveis as singularidades da paisagem." (Sant'anna, 2001, p. 17)

Este projeto propõe devolver os ares de espetáculo a alguns pores-do-sol de Aveiro, escolhidos prévia e cuidadosamente. Um convite antecipado, utilizando especialmente as redes sociais, e algumas cadeiras serão todo o equipamento necessário para cada sessão gratuita de pôr-do-sol. Serão 12 pores-do-sol, um em cada mês deste 2013. A segunda sessão será acompanhada de um dos bancos da praça do Rossio (Exatamente este banco: <http://goo.gl/maps/jbRD5>). Apareçam!

(o pôr-do-sol está marcado para às 18:25. Estamos combinando para às 17:55 iniciarmos o encontro)



Figura 29 – Hiperligação para a página do “Pores-do-sol” no “Facebook”.

No período em que estive a viver em Berlim, os encontros em Aveiro continuaram e o convite de participação deixou de ser somente para a cidade e passou a ser para o mundo todo, para que em qualquer lugar do mundo as pessoas que acompanhavam a página do projeto no “Facebook” pudessem parar alguns minutos, ver o pôr-do-sol de suas cidades e partilhar as suas imagens. Essa mudança para Berlim e a ampliação do “Pores-do-sol”, antecipava a mudança na dimensão da Casa. O que no começo era uma casa do tamanho da cidade, começava a ultrapassar os limites de Aveiro.

Cada um dos encontros ganhou um álbum na página do grupo, com o registo do pôr-do-sol. Essas imagens são uma mistura de fotos do sol e das pessoas que participavam do evento. Alguns álbuns também trazem imagens feitas por alguns dos participantes e aquelas enviadas de outras cidades.

Em alguns desses encontros, levávamos alguma comida que era partilhada por todos: chá, biscoitos, bolo, mas a comida não era o mais importante:

No passado mês de Novembro, tivemos num dia um pôr-do-sol notável. Caminhava eu por um prado, onde nasce a fonte de um pequeno riacho, quando o sol, já no seu fim e antes de se pôr, depois de um dia cinzento e frio, estendeu sobre o horizonte uma faixa clara, e a mais suave e brilhante luz do sol caiu sobre a erva seca e nos troncos das árvores do horizonte oposto e nas folhas dos carvalhos da encosta da colina, enquanto as nossas sombras se alongavam sobre o prado em direção a leste, como se fôssemos os únicos grãos de poeira dos seus raios. Era uma luz como não a poderíamos ter sequer imaginado uns instantes antes, e o ar também estava quente e sereno; nada parecia faltar para se fazer daquele prado um paraíso. Quando refletimos que este não era um fenómeno solitário, que nunca se repetiria de novo da mesma forma, mas que iria acontecer vezes sem fim, e por um número infinito

de tardes, para alegrar e tranquilizar ou confortar a última criança que por ali caminhasse, aquilo tornou-se ainda mais glorioso. (Thoreau, 2011a, p. 89)

Dia 06, dia 07, dia 08, dia 15, dia 17, dia 26, dia 31 ou dia 33.

dia 17 – Trotinete

O vídeo mostra a minha sombra sobre o alcatrão, em uma das ruas da Beira-Mar, a filmar e andar de trotinete. Não havia ainda atentado para a possibilidade de integrar outras maneiras de me deslocar pela cidade durante a Casa, que não fosse a pé, até ir viver em Berlim.

Inserido nas atividades da residência, desenvolvi a ação “Red Carpet”, que nasceu a partir de experiências em vídeo realizadas com a trotinete que havia na casa onde vivíamos: o andar que ocupávamos era estreito e organizava-se basicamente em um longo corredor com portas em toda a sua extensão que davam acesso aos quartos e salas para uso comum. Essa trotinete era utilizada pelos moradores e servia efetivamente como meio de transporte dentro da casa.

O desenho da casa e a distribuição dos espaços faziam do corredor, apesar de estreito, sem móveis e de claramente não ter sido pensado para esse efeito, um lugar de encontro e trabalho em grupo. Bem mas que somente um lugar de passagem¹²⁵, aquele corredor¹²⁶ funcionava como as

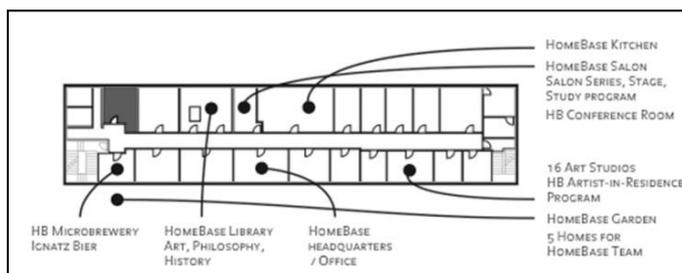


Figura 30 – Organização dos espaços durante a residência. A zona escura, no topo à esquerda, é o meu quarto.

¹²⁵ “A este respecto, resultan aleccionadoras las viviendas urbanas europeas del siglo XIX, de las que podemos tomar como ejemplo las construidas en el Ensanche barcelonés. Las estancias comunicadas entre sí caracterizan su planta de distribución y es precisamente el pasillo la pieza que vertebrata este tipo de organización. Estos pasillos y recibidores están amueblados, son amplios y capaces de atraer gran número de actividades: son el ‘lugar común’ de la casa.” (Monteys & Fuertes, 2011, p. 48)

¹²⁶ Rybczynski, ao tratar das grandes casas da nobreza e da burguesia do século XVII, escreve o orgulho dos arquitetos em projetar casas sem corredor: “En aquellas casas no había pasillos, cada habitación daba directamente a la siguiente, y los arquitectos se enorgullecían de alinear todas las puertas *enfilade*, de modo que se gozaba de una visión continuada desde un extremo de la casa hasta el otro. Es evidente la prioridad que se daba a las apariencias, en lugar de a la intimidad: todos, tanto los sirvientes como los invitados, pasaban por cada habitación para llegar a la siguiente.” (Rybczynski, 1999, p. 51)

estradas nos pequenos povoados, onde os poucos carros que circulam passam devagar e as pessoas que vivem ao seu pé sentam-se no fim da tarde para conversar com os vizinhos e observar o movimento. Minha ideia era aproveitar essa particularidade e registrar a utilização da trotinete no interior da casa. A ação foi filmar, a partir de 7 diferentes perspectivas, o caminho que a trotinete faz a ir e a voltar nesse corredor.

A reflexão que um meio de transporte dentro de casa pode suscitar sobre as relações entre as pessoas que utilizam aquele lugar pode ser desdobrada de várias maneiras. Assim como essa trotinete pôde ser utilizada como um meio de transporte dentro da casa, seria possível considerar um carro (trotinete, patins, *skates*, autocarros, táxis, bicicletas...) como uma parte da casa¹²⁷ que se move? (Monteys & Fuertes, 2011, p. 92) Como então desenhar casas (e a Casa) de modo que elas sejam capazes de incorporar ativamente um meio de transporte no seu desenho?

Xavier Monteys e Pere Fuertes discutem essa possibilidade em “Casa collage” (2011) e apresentam algumas possibilidades de integração entre casa e automóvel. Primeiro os monovolumes, carros com espaço para a família inteira e tudo o mais que seja preciso transportar. Nas publicidades dos monovolumes é muito comum surgiram conceitos de habitabilidade e conforto, características que também surgem quando se pensa em casa. (Monteys & Fuertes, 2011, p. 90) Segundo, e no extremo oposto, estão os minicarros, automóveis que começaram a circular nos anos 50 e que voltaram a surgir nos últimos anos, fruto especialmente da necessidade de se circular no trânsito das grandes cidades e cujo exemplo é o modelo “Smart”. Os monovolumes podem ser encarados como divisões da casa com rodas. Já os modelos compactos, sugerem a possibilidade de serem usados no interior das casas, como meios de transporte no interior da residência. De certa forma, do mesmo modo que a trotinete era usada na residência em Berlim.

¹²⁷ “O uso intensivo e combinado do automóvel e das telecomunicações reconstróem novos ‘territórios’. Neste contexto, a casa tanto pode funcionar como apoio logístico mínimo entre múltiplos trajectos, vivências e locais de permanência, como elemento central nas complexas cartografias dos movimentos do(s) seus(s) ocupante(s).” (Domingues, 2005, p. 94)

A experiência que construo com os vídeos de “Red Carpet” discute essa relação entre casa e transporte, na medida em que integro dois níveis de relação durante o seu desenvolvimento. Primeiro, entre mim e a casa, ao utilizar efetivamente a trotinete como meio de transporte na casa, inclusivamente dentro do quarto e mesmo na casa de banho. De certa forma, informalmente acabo por monopolizar o seu uso durante os meses em Berlim, sendo uma espécie de guardião da trotinete. Ligado a isso, surge o que me parece o segundo nível de relação, exposto no registo e nos títulos dos vídeos, da casa comigo. O vídeo nunca foi o meu campo de expressão favorito e normalmente aparece na minha produção como registo das ações que realizo. Em “Red Carpet” isso também aconteceu. Na verdade foram sete performances que a Residência acompanhou, em maior ou menor intensidade: participando diretamente da sua produção, como é o caso do terceiro vídeo “a scooter and the red carpet. And Pepe Again”, em que Pepe Dayaw, um dos artistas da casa, opera a câmara (faço um sinal sonoro que indica ao operador da câmara que já pode finalizar o vídeo), por aparecerem e estarem no corredor quando a filmagem acontece, ou simplesmente por quererem ver o vídeo pronto. Mesclam-se aqui mais uma vez componentes já mencionados no texto e que fazem parte da Casa, como a intimidade e a formação de comunidades em torno do projeto.

Os sete vídeos de “Red Carpet” foram apresentados no meu telemóvel, preso a um suporte para GPS, na própria trotinete, durante o “Das Unmögliche Haus” (“A Casa Impossível”, em livre tradução do alemão), festival de encerramento das atividades da residência, em junho de 2013. Apresentá-los na própria trotinete pareceu-me a melhor maneira de partilhar com as pessoas que visitavam a exposição a experiência de fazer os vídeos, que estavam a ser executados em *loop* no meu telemóvel. Havia, dessa forma, o convite de andar por casa com a trotinete enquanto os vídeos eram visualizados, o que



Figura 31 – Hiperligação para os sete vídeos de “Red Carpet”.



Figura 32 – Imagem que mostra a trotinete preparada para a exposição, com o telemóvel no suporte e alguns equipamentos acoplados a ela, como a campainha e a lanterna.

ocasionou momentos de desequilíbrio e diversão em muitos dos que realizaram a experiência.

Tão logo voltei a Aveiro, comprei uma trotinete.

Dia 06, dia 07, dia 08, dia 15, dia 16, dia 24, dia 26, dia 31 ou dia 33.

dia 18 – “A arte de caminhar” na Lourenço Peixinho

Mas a caminhada a que me refiro nada tem a ver com a prática de exercício, como se faz um hábito diário, da mesma forma que os doentes tomam remédios em horas determinadas, ou de como fazemos levantamento de halteres ou de cadeiras; este movimento constitui, por si só, a empreitada e a aventura do dia. Se desejais exercício, procurai as fontes da vida. Pensai no homem que levanta halteres, apenas por razões de saúde, quando há fontes fervilhantes em prados e paisagens distantes, sem que ele as explore! (Thoreau, 2011a, p. 23)

Aqui, ando pela Avenida Doutor Lourenço Peixinho com o telemóvel à cintura, em plano picado, a filmar o meu rosto e a parte de dentro do chapéu-de-chuva. Assovio uma música qualquer, que é cortada pelo vento e pelo som dos carros que passam na avenida.

Michel de Certeau (2007) escreve sobre os passos na cidade e a maneira como o caminhar é ferramenta de construção dos lugares a partir da relação que o caminhante desenvolve com as vias. Na sua reflexão, compara esse caminhar ao falar quando diz que “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (*speech act*) está para a língua ou os enunciados proferidos.” (2007, p. 177) No vídeo, à chuva, a assoviar ou em silêncio, construo uma relação com o lugar¹²⁸ ao mesmo tempo em que dialogo com quem vê aquela performance ser realizada.

Em “Walkscapes: o caminhar como prática estética” (2013), Francesco Careri aprofunda três importantes momentos da história da arte que se relacionam com o caminhar. A passagem do dadaísmo ao surrealismo, da Internacional Letrista à Internacional Situacionista e do minimalismo à *land art*:

Analisando esses episódios, obtém-se uma história da cidade percorrida que vai da *cidade banal* do dadá à *cidade entrópica* de Smithson, passando pela *cidade inconsciente* e *onírica* dos surrealistas e pela *lúdica* e *nômade* dos situacionistas. A que é descoberta pelas errâncias dos artistas é uma *cidade líquida*, um líquido amniótico em que se formam espontaneamente os espaços de *alhures*, um arquipélago urbano a ser navegado indo à deriva. Uma cidade em que os *espaços do estar* são ilhas do grande mar formado pelo *espaço do ir*. (Careri, 2013, p. 28)

¹²⁸ “De algum modo, e em princípio, a casa representa uma forma de enraizamento, de vínculo com um lugar.” (Guerrero, 2011, p. 16)

O caminhar foi utilizado como expressão artística de rutura durante o início do século XX. Os dadaístas organizavam uma série de excursões para lugares banais de Paris e, pela primeira vez, a arte rejeita os lugares célebres para voltar-se ao espaço urbano. (Careri, 2013, p. 29) Definem essa experiência de caminhar em campo aberto como uma deambulação, um tipo de escrita automática no espaço, capaz de revelar uma nova cidade enquanto se caminha. Nos anos 50, a Internacional Letrista desenha uma espécie de deriva urbana que experimenta comportamento lúdico-criativos. Nos 60, a *land art* repensa o caminhar como uma das formas do artista intervir na natureza e repensa, por meia dele, a relação entre arte e arquitetura, retirando a escultura do espaço de exposição e trazendo-a para o espaço aberto.

A exploração de diferentes formas de me locomover na cidade, durante a construção da Casa, bebe de todo esse historial. A opção de privilegiar a caminhada¹²⁹, a trotinete ou a bicicleta, em detrimento dos transportes públicos e do automóvel, dialoga com a tentativa de criar com a cidade uma relação mais próxima, uma viagem sem pressa nem pressão: “‘Toda viagem se torna triste na proporção exata de sua rapidez’: no trem não se trata de viajar, mas de ser ‘expedido’, pois dentro dele não há grande diferença entre um viajante e um pacote.” (Sant’anna, 2001, p. 14)

No fim da avenida, ao pé da estação de comboio, viro o telemóvel e paro a gravação.

Dia 06 ou dia 33.

¹²⁹ “Se é necessária uma prescrição médica para que nos lembremos de caminhar, então estamos vivendo num estranho mundo novo, onde alguma coisa básica foi esquecida.” (Hillman, 1993, p. 51)

dia 19 – Máquina de lavar

“Tratar de proyectar una casa desde el punto de vista de quien va a usarla es tener en cuenta que la observación de la casa puede hacerse en reposo, desde lugares a veces extraños a las piezas.” (Monteys & Fuertes, 2011, p. 60) No vídeo do dia 19, aparece a máquina de lavar-roupa na casa da Nildinha, com minhas roupas a girarem. Na descrição do vídeo, na página do “Youtube”, um trecho do diálogo pós-roupa-limpa:

- Tentei estender assim, mais ou menos organizado, com as roupas pequenas mais deste lado e as grandes mais pra cá, pra não atrapalhar a passagem, tá bem?
- Tudo bem, mas não te preocupes com isso. Ninguém tem ido muito lá fora com este tempo feio...

Numa outra tarde de conversa, nos primeiros meses de 2013, Emídio contou-me que estava especialmente cansado por ter ficado até muito tarde a jogar “The Sims”, o jogo da “Electronic Arts” no qual, como descreve a sua página na internet¹³⁰, o jogador é capaz de criar personagens e controlar suas vidas, definindo um sem número de características físicas e de personalidade, além de suas casas e do destino da vida de cada um deles.

Há tempos não jogava esse jogo e já nem lembrava muito bem como era o seu funcionamento. A última vez que joguei, havia sido na sua segunda versão, a mesma que meu amigo estava a jogar. No dia seguinte à nossa conversa, e já com a ideia de criar uma ação para a Casa no mundo do “The Sims”, comprei o jogo. Usado.

Após um curto período para voltar a familiarizar-me com o jogo, comecei a desenhar a ação. A ideia inicial era reconstruir¹³¹, com a minha personagem e na cidade onde o jogo acontece, uma experiência semelhante àquela que pretendia construir em Aveiro: uma grande casa espalhada pela cidade. Uma espécie de virtualização do primeiro projeto da Casa.

¹³⁰ Mais informações sobre o “The Sims 3” em: <http://www.thesims3.com>

¹³¹ Sem fazer uso de *cheats*, termo utilizado nos videojogos para designar códigos ou truques que podem ser utilizados durante o jogo que traz benefícios aos jogadores.

No “The Sims 3”, o jogador comanda uma personagem, ou um grupo de personagens, que vive em uma cidade. É preciso procurar um emprego e especializar-se em algumas atividades para se conseguir ganhar *Simoleons*, o dinheiro do jogo, e com ele ter acesso aos serviços e bens que a cidade oferece – casas maiores e mais bem equipadas, móveis mais confortáveis, viagens, roupas, idas ao ginásio... A depender do afinco ou da sorte, no ambiente de trabalho a personagem do jogador cresce na empresa, é promovida e tem aumentado o seu salário. A lista de possibilidades de emprego é enorme e varia, por exemplo, de Limpador de Latrinas, o cargo militar inicial, até Cientista Maluco, o topo da carreira científica.

Escolhi, na experiência realizada com a minha personagem “Chico Gauba”¹³², a profissão de escritor, que me permitisse ficar mais tempo em casa, e passei boa parte do tempo do jogo a investir em atividades que aprimorassem a minha escrita e que me ajudassem a mais rapidamente evoluir e ganhar dinheiro para conseguir comprar terrenos e construir as partes da casa. Além da escrita, realizada sobretudo em casa, Chico Gauba trabalhava como jornalista, já que a sede dessa profissão, no jogo, era num edifício muito próximo do lugar onde a personagem vivia. Tudo foi planejado com o objetivo de aproveitar ao máximo o tempo e acelerar o acúmulo de dinheiro.

O investimento em peças de mobiliário foi mínimo, somente o necessário para conseguir que a personagem evoluísse e amediasse dinheiro mais rapidamente. Quanto à quantidade de mobília, é possível aproximar a casa de Chico Gauba ao projeto de Le Corbusier para a “Villa Savoye”. Como comenta Alain de Botton (2009), a recomendação do arquiteto era que seus clientes reduzissem ao mínimo as peças de mobiliário, pois a vida doméstica estava a ser paralisada pela ideia de se acumular mobília. O que o homem moderno realmente precisava era uma cela de monge, bem iluminada e aquecida

¹³² O nome da personagem, Chico Gauba, escolheu-se sozinho. Só muitas semanas depois percebi que essa escolha, na verdade, se tratava de uma pequena peça que o meu cérebro me pregava. Quando era criança vivi num condomínio na cidade de Fortaleza, no Brasil. Do lado de fora desse condomínio, encostado ao muro do pequeno pavilhão esportivo, vivia uma família em uma pequena casa feita de pedaços de lata e papelão. O dono daquela casa era o Chico Gauba, que nos causava terror sempre que a bola escapava do pavilhão e caía próximo a casa dele... Imagino que o meu Chico Gauba venha daí.

adequadamente, de onde pudesse observar as estrelas. (2009, p. 68) O objetivo da Villa¹³³, e das casas orientadas pelo modernismo, não era ser bela – era ser funcional. A casa de Chico Gauba, de certa forma, reproduzia essa experiência de funcionalidade.

Como ainda iria levar algum tempo de jogo até conseguir reunir o necessário para espalhar a casa pela cidade, iniciei outra experiência. Comecei a desmembrar a casa de Chico Gauba pelo terreno em que era possível fazê-lo. Isso permitiu-me ver, em pequena escala, o que aconteceria com a personagem quando ele estivesse a realizar as atividades pela cidade. O vídeo 01 da *playlist* de “Chico Gauba” no “Youtube” mostra a personagem a utilizar a casa de banho depois de ela ser instalada num dos cantos do terreno. Chico Gauba sai pela porta dos fundos da cozinha, caminha pelo relvado, toma um duche e depois apanha um táxi para o trabalho.

No vídeo 02, é possível ver a cozinha já colocada fora do espaço da casa e o caminho construído para ligar a porta dos fundos à casa de banho. Chico Gauba levanta-se, faz a cama, corre para a cozinha, apanha um sumo da geladeira e senta-se no sofá de casa, onde toma o pequeno-almoço.

Os vídeos 03, 04 e 05 mostram diferentes ângulos da disposição final do espaço onde vive Chico Gauba, com as 4 partes da casa separadas e distribuídas pelo terreno. Quando cheguei a esse momento do jogo, acreditava já ter reunido dinheiro suficiente para começar a comprar outros terrenos. Ao tentar fazer isso, vi-me impedido pelas regras do jogo. O “The Sims 3” só permite que o jogador seja dono de uma propriedade. Caso adquira uma nova, a personagem muda-se e abandona a antiga casa com tudo o que há dentro



Figura 33 – Hiperligação para os vídeos de “Chico Gauba”.

¹³³ Como apresenta Botton, a experiência da família Savoye em sua *villa* funcional não foi aquela prometida pelo arquiteto. O telhado plano, que deveria ser mais económico, fácil de manter, poderia ser transformado em espaço para apanhar sol e foi tão apreciado pelos críticos de arquitetura que tiveram acesso ao seu projeto, não era capaz de impedir a entrada de água por toda a casa. (Botton, 2009, p. 73) Era uma casa inabitável, como anos depois o próprio Corbusier veio a confirmar à Madame Savoye.



Figura 34 – Hiperligação para os vídeos de “António Mascarenhas”.

dela. Pouco depois descobri, numa rápida busca pela internet, que somente a versão anterior do jogo era possível fazer aquilo que eu planeava.

“Chico Gauba” trouxe à tona a possibilidade da impossibilidade da Casa.

Esse resultado assustou-me. Só depois percebi que, mais do que um problema, a impossibilidade de construir uma Casa virtual aproximava ainda mais o projeto à ideia de jogo. Como escreve Roger Caillois, “(...) um desfecho conhecido *a priori*, sem possibilidade de erro ou de surpresa, conduzindo claramente a um resultado inelutável, é incompatível com a natureza do jogo.” (1990, p. 27) Se pretendo encarar a construção da Casa como um jogo, melhor, se estou a construir, além da Casa, um jogo, tenho que estar preparado para “a possibilidade de erro ou de surpresa.”

Depois do susto com “Chico Gauba”, iniciei outra ação no “The Sims 3”, com o objetivo de criar uma relação diferente com a cidade do jogo. Em “António Mascarenhas” a ideia era não ter casa de todo e utilizar espaços da cidade para realizar todas as necessidades da minha personagem – alimentação, interação, higiene, descanso...

Diferente da experiência anterior, aqui montei de maneira aleatória o perfil físico da personagem, mas concentrei especial atenção na escolha dos seus traços emocionais. Decidi por aqueles que valorizavam e facilitavam o relacionamento social. Quantos mais amigos eu tivesse no jogo, mais facilmente conseguiria lugares para dormir, comer ou tomar um duche.

No vídeo 01 da *playlist* de “António Mascarenhas” no “Youtube” é possível visualizar um exemplo de interação com outras personagens. António Mascarenhas é carismático, amigável, bajulador, tem bom sentido de humor e adora estar na rua. É interessante destacar essa última característica, já que as personagens que a possui ganham pontos de humor todas as vezes que estão fora de casa, importantíssimo no caso de António Mascarenhas, pois facilitou o período da experiência. Uma personagem mal-humorada ou

infeliz passa a não realizar as atividades comandadas pelo jogador e decide o que fazer, ela própria, a partir das suas características ou necessidades físicas ou psicológicas.

Quando começa um novo jogo, o jogador tem a opção de adquirir, usando parte da quantidade de *Simoleons* com que inicia, uma das casas desocupadas da cidade ou construir, num dos terrenos vazios e sem construção, uma casa de raiz. Optei por um terreno vazio e não fiz construção algum nele. Consequentemente, também não comprei nenhuma mobília.

A família Steel foi a primeira da vizinhança com a qual me aproximei. Foi na casa deles onde fiz a primeira relação com um morador, tomei minha primeira refeição (um sumo) e usei a casa de banho.

O vídeo 02 mostra um dos raros momentos em que consegui tomar banho com tranquilidade na casa de um vizinho. Por algum motivo menos claro, e independente do grau de aproximação que se cria com o amigo no jogo, tomar banho fora de casa é normalmente considerado uma ofensa terrível e o jogador, com frequência, é expulso da casa em que está. A dificuldade para manter a “barra da higiene” sempre verde (quando se fica algum tempo sem tomar banho, a barra começa a ficar vermelha e a personagem a ficar incomodada com o mau cheiro, o que pode ocasionar momentos de rebeldia e criar dificuldades em fazer amigos) era minimizada pela possibilidade de lavar as mãos ou escovar os dentes, duas ações que nunca foram motivos para expulsão da casa de ninguém.

Também no vídeo 03 é apresentado um momento bastante raro durante a realização da ação. Dormir na casa de um amigo, da mesma maneira que tomar banho, é considerado uma ação gravíssima e sujeita à expulsão, como a que acontece no vídeo 04. O que facilita um pouco as coisas é que é possível dormir na rua, num banco de praça ou na varanda¹³⁴

¹³⁴ “La casa provista de espacios exteriores ha sido una bandera de los arquitectos del movimiento moderno que la convirtieron en la una manifestación del estilo de vida moderno. Hacer deporte, practicar la natación o tomar el sol eran casi sinónimos de arquitectura moderna. Las piscinas, los institutos helioterápicos o las escuelas *al aire libre*, como la construida por Jan Duiker en Amsterdam (1930) – divulgada a través de imágenes de los niños leyendo con gafas de sol en la terraza – fueron estandartes de aquella arquitectura que han convertido los espacios exteriores de la casa en una permanencia de esa época. Podemos decir que la casa moderna se ha dotado de una *habitación exterior*.” (Monteys & Fuertes, 2011, p. 134)

de algum vizinho com certa facilidade, como mostram os exemplos apresentados no vídeo 05. Apesar de esse descanso não ser tão relaxante (a personagem demora muito mais para recuperar a “barra de sono” quando dorme nessas condições), é uma necessidade mais fácil de resolver que a da higiene, já que não existem duches públicos na cidade de “The Sims”.

Cozinhar na rua é das únicas atividades em que há gasto de dinheiro. Minha personagem comia nas casas dos amigos, o que também era considerado ofensivo, ou pelas ruas, dos restos de comida que encontrava pela cidade. Somente em último caso eu utilizava uma das churrasqueiras espalhadas pela praça principal para cozinhar a minha própria comida. O vídeo 06 mostra alguns momentos de refeição e alguns problemas pelos quais passei. Como não investi na evolução da minha personagem – ela não tinha profissão nem estudava assunto nenhum – era sempre necessário passar por uma curva de aprendizado em toda nova atividade que tinha que realizar, como cozinhar. A pequena barra azul em cima da cabeça da personagem, logo no início do vídeo, mostra a evolução no quesito “culinária” pela qual passou o António Mascarenhas enquanto assava as suas salsichas. A cor escura do prato, os pequenos balões de insatisfação que surgem antes de ele começar a comer e os sons de engasgo dão indícios de que a comida não tinha ficado assim tão boa e que ainda havia muito o que aprender.

Com António Mascarenhas surgiram algumas alterações no desenho inicial da Casa. Foi nessa altura que ela deixou de ser planeada para ter somente uma casa de banho, uma cozinha, um quarto... mas sim diferentes casas de banho, cozinhas e quartos, escolhidos com antecedência e de alguma forma preparados para esse efeito. A ideia de usar somente os “lugares invisíveis” da cidade, patente no primeiro momento de construção da Casa, também foi revisto nessa altura.

Depois de “Chico Gauba” e “António Mascarenhas”, a Casa continuaria sim a ser pensada para esses lugares mas incluiria outros de diferentes tipos. A experiência passaria então por dormir, por exemplo, um dia no Hotel das Salinas, tomar o pequeno-almoço na Padaria Latina e almoçar um hambúrguer no Ramona. No dia seguinte, dormir ao pé de

uma das casas abandonadas da Av. Lourenço Peixinho, tomar banho no pavilhão da Universidade de Aveiro e almoçar em casa de Emídio, o amigo que numa noite insone jogou “The Sims” e trouxe esse jogo para a Casa.

Essa conversa despreziosa com Emídio pode ser vista como uma feliz coincidência ou como uma pequena prenda. Procurei, em diferentes momentos da pesquisa, incorporar esse tipo de acontecimento, essas obras do acaso, não apenas na criação e desenvolvimento das ações, mas também na pesquisa na cidade. Não me interessa tanto pelas grandes personalidades, nem pelos prédios maquilhados “para turista ver”, mas, principalmente, pelos pequenos detalhes da rua, pelas vias inutilizadas, por aquelas pessoas que passam despercebidas e pelos lugares que, de tanto serem vistos, já ninguém mais vê. Esses pormenores que mostram muitas vezes a verdadeira cara da cidade exigem atenção, dedicação e um pouco de sorte para serem percebidos, exatamente como relata Marco Polo na sua descrição da cidade de Marozia ao Grão Kan:

Sucede também que, passando pelas compactas muralhas de Marozia, quando menos se espera vemos abrir-se uma espiral e aparecer uma cidade diferente, que ao fim de um instante já desapareceu. O segredo estará talvez em saber quais palavras se devem pronunciar, quais os gestos a fazer, e em que ordem e ritmo fazê-los, ou basta o olhar a resposta o aceno de alguém, basta que alguém faça qualquer coisa só pelo prazer de fazê-la, e para que o seu prazer se torne o prazer dos outros: nesse momento mudam todos os espaços, as alturas, as distâncias, a cidade transfigura-se, torna-se cristalina, transparente como uma libélula. Mas tem de acontecer tudo como que por acaso, sem lhe dar demasiada importância, sem a pretensão de se estar a realizar uma operação decisiva, tendo bem presente que de um momento para o outro a Marozia de outrora voltará a soldar o seu tecto de pedra teias de aranha e bolor sobre as cabeças. (Calvino, 2008, p. 157)

Como Polo, procurei as “palavras que se devem pronunciar”, “os gestos a fazer” para descobrir em que “ordem e ritmo fazê-los”, numa tentativa de conhecer a verdadeira Marozia que está no íntimo de todas as cidades. Além disso, realizei esse exercício sem o encarar com muita seriedade e sempre contando com o acaso, muitas vezes sem o objetivo real de encontrar alguma coisa escondida, permitindo que a “coisa” mostre-se por ela mesma.

Dia 11, dia 14, dia 20, dia 26, dia 30 ou dia 33.

dia 20 – Bigode

A casa de banho é o lugar das necessidades físicas e do banho, da limpeza da pele, dos dentes, do cabelo e dos intestinos. Tem, normalmente, as paredes cobertas por azulejos ou loiça. Uma sanita, uma pia e um duche, pouco mais é preciso para uma casa de banho *standard*.

É também um espaço para pensar. Para refletir. Sentado, na sanita, ou no duche. Espaço de música. Canta-se ao chuveiro. Espaço de desenho. O vapor embaça o espelho e transforma-o num quadro em branco.

É o último lugar que se vai antes de dormir e o primeiro logo que o dia começa.

Pode ser portátil. O pinico é uma casa de banho portátil.

No vídeo do dia 20, retoco o bigode em frente ao espelho da casa de banho de Fernanda e Eduardo com um canivete que carrego comigo para todo o lado.

Na manhã desse dia, fotografei ao espelho as marcas do sutiã que ganhei e usei como pijama na noite anterior.

Dia 05, dia 15, dia 19, dia 20, dia 29 ou dia 33.



Figura 35 – Marcas do sutiã.

dia 21 – Carne e legumes cozidos

No vídeo, em casa de Gabriela Benedetti, vê-se, no fogão, uma panela com legumes cozidos e as mãos do Vítor Soralerio a preparar costeletas de porco na frigideira. Como escreve Italo Calvino (2002):

Paira um cheiro a fritos ao abrir da página, ou melhor a refogado, refogado de cebola, um pouco esturrado, porque na cebola há uns veios que ficam roxos e depois castanhos, e sobretudo o bordo, a margem de cada pedacinho retalhado de cebola fica preto antes de dourar, é o suco da cebola que se carboniza passando por uma série de cambiantes olfactivas e cromáticas, todas envoltas no cheiro do azeite que mal chega a fritar. (Calvino, 2002, p. 55)

Em Gabi, comi um bom pedaço de carne com legumes.

Dia 07, dia 08 ou dia 33.

dia 22 – Café depois do almoço

Eu e Mariana tivemos, no 111, durante bastante tempo, um mealheiro onde juntávamos moedas para comprarmos uma máquina de café. Havíamos, inclusivamente, colado em volta do mealheiro imagens de publicidades com fotografias de máquinas de café, como se aqueles preços que ali estavam impressos pudessem fazer multiplicar o dinheiro que estava a ser guardado e nos colocassem mais próximos da meta.

Quando juntámos dinheiro suficiente para comprar a máquina, desistimos de o fazer. O café na rua sabe diferente do café em casa, exige um investimento maior, independente do investimento financeiro. Veste-se uma roupa para se ir à rua, pede-se o café e regressa-se à casa.

No século XVII, na Grã-Bretanha, o principal atrativo do café não era ser uma bebida de boa qualidade, (especialmente devido ao seu modo de preparação – tributado por galão, o costume era fazer-se em grande quantidade, guardá-lo frio e requentá-lo a medida da necessidade), mas sim como “lubrificante social”. (Bryson, 2011, p. 201)

No vídeo bebo, sozinho, uma chávena café Delta. Sem sair da Casa.

Dia 08, dia 12 ou dia 33.

dia 23 – Capilé no Zeca

Ao pé do 111, fica o Zeca, um café que costumava ir muitas vezes. Nos dias quentes, sempre que passava por lá, pedia um capilé. Desta vez, perguntei ao João, o proprietário do Zeca, o que deveria beber e, para a minha alegria, ele sugeriu-me o bom e velho capilé. Pedi-lhe então para filmar o processo de preparação, que se transformou no vídeo do dia 23, que termina com um “OK” e um “obrigado, João!”

Tão importante quanto o sabor da bebida é a sua apresentação. A personagem Gertrude, de “A vida modo de usar” (Perec, 2009), levava essa preocupação ao extremo. A cozinheira era conhecida pela sua capacidade de desenhar cardápios monocolors:

É uma mulher de uns cinquenta anos, gorda, de cara avermelhada, mãos rechonchudas; traja um corpete de seda negra *moiré* e um conjunto de tweed verde que lhe assenta muito mal. Na lapela esquerda do casaco, espetou um camafeu que representa uma jovem virginal de fino perfil. Ganhou-o de presente do vice-ministro do Comércio Exterior da União Soviética, para agradecer-lhe um “jantar vermelho” especialmente concebido em sua intenção: *Ovas de salmão, Bortsch gelado, Coquetel de camarões, Carpaccio, Salada de Verona, Queijo de Edam curado, Salada de morangos, groselha e framboesas, Charlotte de Cassis * Vodca no pimentão, Bouzy tinto.* (Perec, 2009, p. 545)

Dia 09, dia 10 ou dia 33.

dia 24 – Barba no barbeiro

O vídeo do dia 24 é o maior da Casa – são quase 17 minutos a fazer a barba. Foi filmado no Salão Beira-mar, nas Barrocas, bairro onde vivi antes de me mudar para o 111.

Mais interessante do que acontece em frente à lente do telemóvel é aquilo que está a passar em volta, como os sons que o salão produz: o zumbido da máquina de cortar cabelo, os sons da televisão e, principalmente, as conversas de situação entre as pessoas.

O tema inicial é o verão, ou sua ausência, em 2014. Pisco os olhos como se tivesse barba dentro deles. Depois, fala-se de poder e dinheiro. Um telemóvel toca e já quase não tenho mais barba para tirar.

Sempre que deixo a barba crescer e tiro-a inteira, especialmente no barbeiro, passo por um momento de choque: é como se por instantes não reconhecesse aquela pessoa em frente ao espelho que se mexe como eu. Esse sentimento deve deixar-se ver no meu rosto, em algum momento do vídeo.

Por trás de mim, um senhor de chapéu lê o Jornal de Notícias. Isso sim, um pleonasma.

– Pronto, já estou tosquiado, diz o senhor da cadeira ao lado, depois de se levantar.

Dia 05, dia 17, dia 27 ou dia 33.

dia 25 – Unhas do pé

Quando era criança, e não estava brigado com minha irmã, pedia-lhe que me estralasse os dedos dos pés. É assim que começo o vídeo do dia 25: depois de tirar a meia, estralo os dedos e começo a cortar as unhas do pés.

Do meu lado direito está Mariana, no esquerdo Bryson (2011) e por trás a Ponte dos Carcavelos. A ponte localiza-se sobre o Canal de São Roque, tendo sido muito importante para a travessia dos moradores da Beira-Mar que trabalhavam nas salinas da cidade, uma vez que era a principal via de acesso a elas, localizadas do outro lado do canal.

Em volta do Ponte dos Carcavelos há antigos depósitos de sal em adiantado estado de deterioração, memórias de um tempo em que as salinas eram parte importante da economia da cidade. Ainda durante o primeiro momento de construção da Casa, esses depósitos faziam parte do mapa de “lugares invisíveis” que seriam intervencionados. Nessa mesma altura, realizei com o “UVBA”¹³⁵ o projeto “Openhouse” para o “Performance Architecture”.

O “Performance Architecture” foi um concurso internacional de ideias destinado a selecionar cinco propostas de intervenções urbanas temporárias no âmbito de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura.

O concurso mapeou estratégias arquitetónicas e urbanas que, reativando abordagens da performance, fornecessem pistas sobre o papel de arquitetos, artistas e *designers* no contexto urbano, e “(...) destinou-se a equipas que, em articulação multidisciplinar, criaram conceitos e estruturas temporárias que pudessem favorecer a apropriação de espaços públicos e a interação por parte dos habitantes da cidade.” (Vaz-Pinheiro et al., 2013, p. 5)

¹³⁵ O “Colectivo UVBA”, descendente do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, incorpora um conjunto de artistas de diferentes áreas com interesses semelhantes: performance, vídeo, (an)arquitetura, *land art*, redes sociais e cidade, que se encontram em frequência aleatória. O coletivo pretende investigar sobre questões relativas à vida, às práticas artísticas contemporâneas e a tudo o resto. Mais informações sobre o “UVBA” em: <https://www.facebook.com/colectivouvba>.



Figura 36 – Imagem de uma das páginas do projeto de “Openhouse”, com as partes da casa espalhada transformadas em peças de puzzle.

O “Openhouse” era em tudo semelhante ao primeiro projeto da Casa. A ação propunha a construção, dentro do espaço delimitado pelo Centro Histórico de Guimarães - CHG, de uma casa tão grande que transforme a própria cidade em parte dessa casa. A “Openhouse”.

Cada divisão dessa casa seria projetada para ocupar os ditos “espaços invisíveis” (esquecidos, abandonados, deteriorados, descontextualizados...), de diferentes tipos e com diferentes níveis de “invisibilidade”, transformando as ruas da cidade em corredores da “Openhouse”, criar estratégias de sobrevivência para eles, experimentá-los, conhecer suas histórias a partir da vivência real, conversar com os seus vizinhos, ouvir e compartilhar essa experiência com os usuários e moradores da cidade era tão importante, no projeto, como a requalificação dos espaços.

Em começos de novembro de 2011 visitámos o CHG. Nesse sítio, requalificado e a receber os últimos retoques para as atividades do “Guimarães Capital da Cultura 2012”, procurávamos o que fora esquecido e não receberia maquilhagem. Estávamos a procura dos prédios e construções que não haviam recebido as melhorias para o evento.

No meio do pó e da confusão das reformas de embelezamento, enquanto víamos mapas, fotografávamos, caminhávamos e conversávamos com moradores, funcionários de bares, turistas e quem mais nos parecesse ter alguma informação pertinente à nossa busca, começámos a desenhar o que viria a ser o projeto da “Openhouse”.

Selecionámos sete¹³⁶ lugares para construir uma casa. Uma casa constituída por 7 divisões: cozinha, sala de jantar, sala de estar/horta, casa de banho, quarto J, quarto S e quarto C. Três quartos para três moradores, um para cada componente do UVBA, eu, Pedro Silva e Pedro Correia.

Cada uma dessas divisões deveria funcionar como o espaço de uma casa vulgar. A construção e mutação de cada um desses espaços levaria em consideração o estado em que ele se encontra e suas particularidades.

Um projeto desse tipo assume, claramente, uma vertente política quando, em um momento de festa e inauguração pomposa de grandes obras, descobre (como quem retira o manto e revela) esses lugares invisíveis e explora-os, promovendo a sua ocupação e remexendo no seu lixo acumulado. Não é de um espaço neutro que se está a falar.

A escolha dos lugares a intervir levou em consideração basicamente dois pressupostos: estar abandonado e inserido no interior do CHG. As diferentes condições de cada um dos espaços levaram-nos a desenvolver diferentes soluções de ocupação. Um

¹³⁶ Sete dias da semana, sete pecados capitais, sete cores no arco-íris, sete maravilhas do mundo, sete anões da Branca de Neve, sete virtudes humanas, “fechado a sete chaves”, sete notas musicais, sete chacras, sete mares, sete vidas do gato, sete colinas de Lisboa e de Roma.

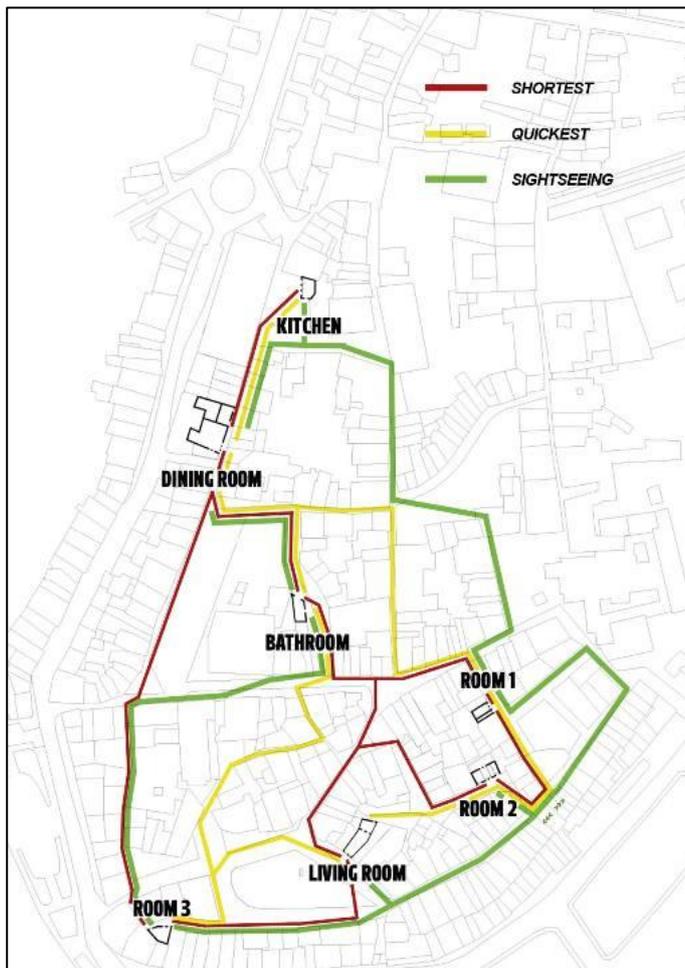


Figura 37 – Uma das imagens que compunham o projeto de “Openhouse”, com destaque aos possíveis caminhos entre as divisões da casa.

mais fechas em si mesmas e outras que procurariam não criar uma separação entre o que é doméstico e o que é público, estendendo a zona de intervenção para a rua/calçada/prança.

A disposição dos lugares selecionados e sua utilização têm um sentido. A localização da casa de banho, por exemplo, levou em conta a centralidade do espaço, o que facilitaria o acesso aos três moradores da “Openhouse”. Ainda para a casa de banho, além dessa característica, observámos (cheirámos) que ela está localizada em uma das zonas do CHG com o odor de urina mais acentuado. De uma maneira ou de outra, aquele espaço já era usado como uma casa

de banho, o que pretendemos fazer é integrá-la numa casa, dando-lhe um nome e as condições mínimas que ela não tem.

Aconteceu algo semelhante com outras divisões. A cozinha estava próxima da sala de jantar, o que deveria facilitar a movimentação durante as refeições. A sala de estar, pela sua localização privilegiada em frente ao largo Condessa do Juncal, parece ser um ótimo sítio para “se estar”.

A experiência de projetar o “Openhouse” foi extremamente positiva, mesmo com a não seleção do trabalho para a exposição, na medida em que me permitiu clarear

importantes questões para a Casa e que foram incorporados no projeto. Depois dessa ação, a Casa começou a ser pensada a partir de intervenções em pequena escala, pontuais, pouco espetaculares, e que promovessem pequenos estranhamentos e deslocamentos de pessoas e ideias entre os espaços. No projeto do “Openhouse”, havia a ideia de que a casa fosse um espaço para ser visitado, com horário de funcionamento, como se de uma galeria ou espaço expositivo se tratasse. Após a ação, essa componente deixou de existir no projeto da Casa.

Muy distintas resultan, en cambio, las viviendas en las que se han depositado algunos muebles y que no logran superar la impresión de que estamos observando una tienda de muebles o un piso muestra. Basta comparar las fotografías de la casa sobre el lago Léman, construida por Le Corbusier para su madre, cuando estaba habitada por ella, con las fotografías actuales en las que la casa ha sido "arreglada", con muebles diseñados por el arquitecto, con el fin de ser visitada. La primera imagen no puede por menos que sugerir una breve ausencia de quien allí vive – el tiempo justo de tomar la fotografía – dejándolo todo en la posición que ocupaba al ser utilizado. (Monteys & Fuertes, 2011, p. 18)

Dia 04, dia 05, dia 13, dia 14 ou dia 33.

dia 26 – Pescaria na janela

Quem olha do exterior para uma janela aberta nunca vê tanto como quem olha para uma janela fechada. Não existe objecto mais profundo, mais deslumbrante, do que uma janela alumiada por uma candeia. O que se pode ver à luz do Sol é sempre menos interessante do que o que se passa por trás de um vidro. Nesse buraco negro, ou luminoso, vive-se, sonha-se, sofre-se a Vida. (Baudelaire, 2007, p. 37)

No vídeo do dia 26, em casa de Martinho, pescamos um pano de prato que caiu da janela em cima do varal do vizinho. Depois de muitas tentativas, finalmente o pano foi içado logo depois de ligarmos a câmara para a filmagem.

A casa de Martinho fica no segundo andar de um edifício na rua Almirante Cândido dos Reis. Éramos vizinhos antes de me mudar para o 111 e voltar a dormir naquela rua foi um pouco voltar para a antiga casa.

Logo depois de me mudar para o 111, em dezembro de 2013, comecei com Mariana a ação “111”, 111 fotos do 111. O álbum, partilhado no “Facebook”, reúne imagens da mudança e dos primeiros dias a viver na nova casa e mais: os azulejos das paredes pintados pelo senhorio, imãs de frigorífico, problemas de infiltração, primeiras refeições, o lugar da trotinete, pores-do-sol, prendas e amigos.

Dia 13, dia 14, dia 16, dia 17, dia 19, dia 27 ou dia 33.



Figura 38 – Hiperligação para o álbum com as 111 imagens do “111”.

dia 27 – Mao ao pé da mão

No quarto domingo do mês, Aveiro recebe uma Feira de Velharias, que se espalha pelo centro da cidade, transformando as ruas em corredores cheios de cor e som, onde as pessoas passam muito lentamente, atentas aos expositores e suas mercadorias.

A experiência de transformar as calçadas da cidade em corredores de uma casa, ampliando sua dimensão e, ao mesmo tempo, comprimindo a cidade para ela “caiba” em seu interior, cria um contexto que se aproxima a seguinte reflexão que Denise Bernuzzi desenvolve em “Corpos de Passagem”:

Em épocas passadas, o longo trajeto de alguns corredores em conventos e escolas, por exemplo, não funcionava apenas como reduto da solidão e da clausura. Existiam corredores ligando sem pressa uma sala à outra e favorecendo, em alguma medida, a ampliação da pausa entre os encontros. Estes espaços ofertavam, a quem se dispusesse, um tempo de espera, uma duração esticada capaz de acolher experiências de oração, reflexo, contemplação, verdadeiros intervalos entre a aparição de alguém e seu desaparecimento. Como se fossem espaços fundamentais aos hipertensos, mediações espessas entre o exterior e o interior, contribuindo para privar os passantes de deselegantes aparições de supetão, de entradas e saídas abruptas. Abrandavam a rispidez de certos encontros, facilitando o cultivo da polidez e da discrição. [...] Mas os locais espaçosos não o seriam devido a seu tamanho ou forma. Seriam espaços generosos porque não ambicionam guardar dentro deles apenas o “espaço”, deixando o tempo do lado de fora. São espaços-tempos que permitem a quem neles vive o contato com a densidade de experiências sensoriais que envolvem, entre outros acontecimentos, a aproximação de alguém. (Sant’anna, 2001, p. 50)

O vídeo do dia 27, com 10 segundos de duração, foi gravado em um desses corredores, num quiosque onde encontrei um relógio que, segundo o vendedor, trazia Mao Tsé-Tung no mostrador, a marcar a passagem dos segundos com um movimento rápido de sobe-e-desce do braço direito.

A miniaturização do líder da Revolução Chinesa é, ao mesmo tempo, uma espécie de



Figura 39 – Detalhe da montagem de “Casas de Bonecas”, com as paredes desenhadas com fita-cola, na mesa da sala de jantar do 111.

homenagem do relojoeiro e sua transformação em bibelô, *souvenir*, “lembracinha” para turista.

Os holandeses parecem ter sido os primeiros a fazerem uma operação semelhante com as casas, a partir de construções de modelos em escala, muitas vezes confundido com casas de bonecas. Essas peças, como esclarece Witold Rybczynski (1999), funcionavam como os barcos em miniatura, mais como recordações de um objeto amado, que propriamente como um brinquedo:

Se construían como vasares que no representaban el aspecto exterior de la casa. Pero cuando se abrían las puertas se revelaba mágicamente todo el interior, no sólo las habitaciones – con sus paredes pintadas y sus muebles –, sino incluso los cuadros, los utensilios y las figurillas de porcelana. (1999, p. 72)

Em fevereiro de 2013, iniciei a ação “Casas de bonecas”, que consistiu em comprar, num quiosque em Aveiro, fascículos da coleção “Casa de Fazenda”, da editora Planeta deAgostini¹³⁷, que semanalmente disponibilizada ao público uma revista sobre casa acompanhada de uma peça de mobiliário de uma casa de bonecas. As revistas traziam as curiosidades desse mundo e instruções para se proceder a construção da casa, além



Figura 40 – Hiperligação para o álbum com imagens da montagem do “Casas de boneca”.

técnicas de decoração para personalização dos ambientes. No saco do IKEA o leitor tem uma revista da coleção e uma das peças da casa. Sugiro que neste momento da leitura folheie a revista e coloque a miniatura num móvel equivalente ao que acompanha o documento.

Nunca montei minha casa de boneca como as revistas sugeriam. Meu interesse na coleção, além do tema, estava nas idas semanais ao quiosque e na relação que criei com a Ana, dona do lugar, que, entre outras coisas, telefonava-me sempre que chegava um fascículo novo.

¹³⁷ Detalhes sobre a coleção podem ser acedidos na página brasileira da editora, uma vez que a versão portuguesa, apesar de se tratar da mesma coleção, não está mais disponível para consulta na internet: <http://www.planetadeagostini.com.br/colecionavel/crie-e-decore-a-sua-casa-de-fazenda.html>

Em agosto de 2014 montamos, eu, Fernanda, Eduardo e Mariana, na mesa da sala do 111, o “Casas de Bonecas”, distribuindo as peças que acompanhavam os fascículos, móveis e utensílios comprados em feiras na cidade, além de prendas recebidas de amigos¹³⁸.

O desenho da casa, que tem como limites a mesa da sala, dialoga com o desenho do próprio 111: um corredor central que dá acesso às diferentes divisões da casa. Kirsty Bell (2013), na apresentação sobre o trabalho de pintura de Florine Stettheimer e suas “sentimental histories”, trata também de uma experiência da irmã da artista, Carrie Stettheimer, que durante mais de 20 anos na criação de uma casa de bonecas que reproduzisse fielmente a casa onde as irmãs viviam, na decoração e móveis, além das roupas que elas e os visitantes da casa usavam.

A casa de bonecas de Carrie trazia ainda versões em miniatura de obras de artistas amigos,



Figura 41 – Quiosque da Ana, na Avenida Lourenço Peixinho, onde comprei os fascículos para o “Casas de Bonecas”.

¹³⁸ Xavier Monteys e Pere Fuertes (2011) pensam a relação entre jogo e casa, no mundo infantil, a partir da comparação entre a casa de bonecas e a “casa da caverna” (como uma casa na árvore, um caixote antigo de TV ou qualquer outro espaço onde a criança consiga fechar-se dentro): “En cierto modo, podríamos concluir que la ‘casa de muñecas’ es un modo de ‘representación’ del espacio doméstico a través de la sección, en el que importan las relaciones entre los distintos ámbitos de una casa – cocina, sala, dormitorio, bodega, etc. – y los muebles y objetos que la caracterizan; mientras que el ‘juego de la cueva’ es, en cambio, la manifestación del talante del constructor frente a la adversidad y las inclemencias del tiempo. De la primera se deriva una forma de comprensión del espacio de la casa, mientras que de la segunda se deriva, sobre todo, el instinto de su uso y de la construcción.” (Monteys & Fuertes, 2011, p. 30)

como uma versão em miniatura feita por Duchamp de “Nude Descending a Staircase”.
(2013, p. 28)

A partir da participação de diferentes pessoas na pesquisa, além da preocupação com uma estreita relação com a cidade, acredito que o “Casas de Bonecas”, apesar do seu corredor, tem mais da Casa que do 111.

Dia 02, dia 07, dia 24, dia 26 ou dia 33.

dia 28 – Teatro Aveirense

Pela voz, e pelos pés, reconheço Fernanda e Eduardo. A rever o vídeo do dia 28, pensei que estivéssemos no refeitório da UA, devido a fila e as várias vozes.

– Obrigado. E bom trabalho, digo, à entrada da sala principal do Teatro Aveirense. Tínhamos combinado de ir ver um espetáculo infantil chamado “A Casa Sincronizada”, inspirado no livro homônimo de Inês Pupo e Gonçalo Pratas (2011). Tinha a expectativa de incorporar alguma coisa da peça à Casa, mas não consegui.

A formação de comunidades em volta das ações da Casa aconteceu de diferentes maneiras e profundidades. Um exemplo foi o que aconteceu em volta de “Bom dia, boa tarde, boa noite”. A ação consistia em cumprimentar todas as pessoas com quem cruzasse na rua onde vivia, somente isso. Abrir portas para um diálogo, que começou com um cumprimento rápido e transformou-se em Viver-Junto.

Dia 05, dia 12, dia 29 ou dia 33.

dia 29 – Lâmpada branca

O vídeo do dia 29 mostra uma lâmpada fluorescente que parece piscar, presa a uma caixa plástica com pequenos hexágonos. No fundo, é possível ouvir o que parecem ser sons de casa de banho.

A casa de banho foi o tema central de uma das ações da Casa, o “WC+1”, espetáculo realizado nos dias 7 e 8 de dezembro de 2014, no Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro (GrETUA). O evento foi o resultado do trabalho desenvolvido coletivamente por dez artistas, iniciado no "I Seminário de Criação Compartilhada" em Aveiro, orientado pelo professor Luca Belcastro, cuja finalidade era promover o desenvolvimento de projetos para a criação de novas obras, tanto musicais quanto transdisciplinares, com ênfase no trabalho colaborativo entre a performance e as diversas áreas artísticas. A organização e promoção do "WC+1" esteve a cargo do "Germina.Cciones... Portugal"¹³⁹, grupo que atua no âmbito internacional e integra o “PRISMAS – Festival Permanente de Criação”.

Um dia, Eduardo convidou-me para um encontro do “Germina.Cciones Portugal”. A ideia era realizar a montagem de um espetáculo que fosse construído por várias mãos.

Aquilo que me seduziu a participar do projeto foi o tema, a casa de banho, e a possibilidade de o integrar à Casa. Foi assim que comecei a participar dos encontros de preparação do espetáculo.

No dia em que ganhou nome, “WC+1”, o espetáculo dividiu-se



Figura 42 – Um dos momentos do espetáculo em que partilho o palco com Eduardo.

¹³⁹ Mais informações em: <http://www.germinaciones.org/equipo/portugal.html>.



Figura 43 – Hiperligação para o vídeo com o resumo do espetáculo “WC+1”.

em dois: decidiu-se que a primeira parte incluiria os trabalhos inseridos na temática da casa de banho e a segunda seria uma apresentação musical de parte do grupo que não se sentira atraído pelo tema. Esse “+1”, tal qual era pensado naquele momento, não foi realizado, apesar do nome ter sido mantido, passando a designar um momento de celebração pós espetáculo, no qual partilharíamos minis com o público à entrada do GrETUA.

Em 10 de novembro, menos de um mês antes da estreia, eu e Eduardo apresentámos ao grupo a nossa ideia de participação no espetáculo, uma cena dividida em quatro *sketches*, que serviriam para, ao mesmo tempo, separar e unir os demais trabalhos. O primeiro *sketch* era uma espécie de história da limpeza, escrita a partir da relação de diferentes povos com a água e a higiene. No segundo, Eduardo tomava um duche e cantava em um dos lados do palco, enquanto troco repetidamente de roupa. No terceiro, sentados à sanita e sem falar, primeiro Eduardo bebia uma grande quantidade de água de uma garrafa para, em seguida, ser substituído por mim que voltava a encher a garrafa com urina e bebia no mesmo sítio em que ele bebeu. Na última, enrolados em papel higiénico, recitávamos trechos do capítulo “banheiros”, de “A Casa Subjetiva” (2002), de Ludmila de Lima Brandão, quando a autora chega a conclusão de que pouco importam os modernos aparelhos presentes nas atuais casas de banho; no final, “caga-se” (2002, p. 116). E pronto.

Com bilhetes a 3 euros, o dinheiro levantado pelo espetáculo foi suficiente para pagar gastos mínimos com a compra de equipamentos e as minis do “+1”, além de financiar grande parte de um jantar comemorativo num restaurante japonês em Aveiro.

Dia 07, dia 20, dia 28 ou dia 33.

dia 30 – Ave de madeira da Sara

Dormi em casa da Sara, por baixo desse pato de madeira. Antes de dormir, já sabia que ele seria a estrela do próximo vídeo.

No vídeo do dia 30 fiz batota. O batoteiro, aquele que viola as regras do jogo, viola-as fingindo-as respeitar. Como esclarece Caillois (1990), não é a desonestidade dele que interfere no encanto do jogo, mas sim a atuação do pessimista, aquele que denuncia o carácter absurdo dessas leis, “(...) a sua natureza meramente convencional, e que se recusa a jogar porque o jogo não tem sentido. Os argumentos são irrefutáveis. O jogo não tem outro sentido senão enquanto jogo.” (1990, p. 27)

Esqueci-me de filmar no dia 30 de setembro e dia 1 de outubro fiz dois vídeos. Este, logo pela manhã muito cedo, e o do dia 31, da festa no indiano.

Também no dia 30 comecei a ação “Maçanetas engraçadas”. Reproduzi a imagem da maçaneta do meu quarto no 111 em papel autocolante e afixei-a em paredes pela cidade que vedam portas de casas devolutas e que serviam de moradia para sem-abrigos.

A versatilidade das divisões de uma casa está, em grande medida, relacionada a disposição e funcionalidade de suas portas. (Monteys & Fuertes, 2011, p. 80) Uma porta dupla, como as que se usam em estábulos, colocada no quarto onde as crianças brincam, permite aos pais observarem o que acontece durante a brincadeira sem correrem o risco de as crianças “fugirem” do espaço, por exemplo.

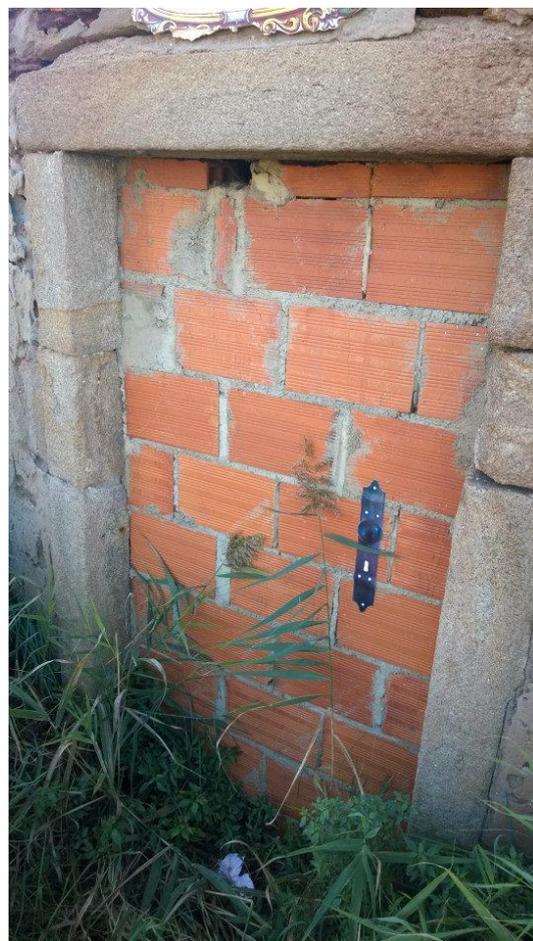


Figura 44 – Uma das “Maçanetas engraçadas”, numa das antigas entradas de prédios devolutos em Aveiro.

As portas, mais que servirem para controlar a entrada e saída dos ambientes, podem ser pensadas como ferramentas de desenho e relação com os espaços e com quem os utiliza:

Puertas para cuadros. John Soane, casa en Lincoln's Inn Fields, Londres, 1792-1837; una manera de multiplicar la superficie disponible para exponer los cuadros a base de añadir contraventanas batientes.

Puerta pasaplatos giratoria. Thomas Jefferson, *Monticello*, Charlottesville, Virginia, 1796-1809; una de las muchas variantes de pasar cosas sin necesidad de pasar las personas.

Puertas desmontables. M. H. Baillie Scott, *The red house*, Douglas, Isle of Man, 1892-1993; que contienen a su vez otras puertas batientes y permiten unir o separar tres estancias contiguas.

Puertas camufladas. De las muchas usadas por Adolf Loos, la del apartamento para R. Kraus, Viena, 1907; que permiten acceder a las habitaciones utilizando una circulación exclusiva del servicio.

Puertas tabique. Gerrit T. Rietveld, casa Schröder, Utrecht, 1914, que permiten una transformación completa de la casa.

Puerta librería. Le Corbusier, apartamento en Porte Molitor, Paris, 1933; que cierra el dormitorio a modo de puerta escondida.

Puertas de fuelle. Gio Ponti, apartamento en Milán, 1953; que unen cuatro piezas en *enfilade* junto a la fachada formando una especie de galería cuando están todas abiertas.

Puertas pivotantes. Le Corbusier, casa Sarabhai, Ahmedabad, India, 1955; que son más que paredes móviles que, al abrirse, convierten la casa en un pabellón en el jardín, actuando como aletas para la conducción de la corriente de aire.

Puertas basculantes. Jean Nouvel, edificio Némausus, Nîmes, 1985-1987; que incorporan la casa a la terraza exterior de acceso. (Monteys & Fuertes, 2011, p. 82)

Skara Brae, localizada nas ilhas Orkney, Escócia, é considerada uma das mais antigas estruturas construídas pelo homem. Com nove casas feitas em pedra, sua construção é estimada em 5 mil anos atrás, sendo mais antiga que Stonehenge e as Pirâmides de Gizé. (Bryson, 2011, p. 45) A construção, em excelente estado de conservação, permite conjecturar como teria sido a vida doméstica das pessoas que habitavam aquela região durante a Idade da Pedra. Os espaços interiores são espaçosos, os pisos pavimentados e as paredes altas, com quase três metros de altura. Apesar de tão antiga, a comunidade tinha acesso a recursos sofisticados, como sistema de drenagem e trancas nas portas. Sim, na pequena comunidade de casas que seguiam a mesma planta de construção, havia maçanetas nas portas. Chama atenção especialmente uma das moradias, um pouco

afastada das demais, cuja tranca se fazia somente pelo lado de fora, prendendo quem quer que lá dentro estivesse.

Dia 11, dia 19, dia 31 ou dia 33.

dia 31 – “Parabéns pra você”

O funcionamento do único restaurante indiano de Aveiro sempre foi pra mim um grande mistério. Eu e Eduardo estávamos sempre a conjeturar como era possível ele continuar aberto se está, aparentemente, sempre vazio. É grande, bem localizado, apesar de um pouco afastado da zona de turismo da cidade, e mantém-se aberto, aos nossos olhos, de uma forma mágica que nos ultrapassa.

O dia 31 era 1 de outubro, e fiz minha festa de anos no indiano. Uma das festas. Gosto de festas de anos e de bolos. Nesse dia, comprei três, um para cada refeição, e comi-os com as seguintes palavras Benjamin (2000b) na cabeça:

Jamais provou uma iguaria, jamais degustou uma iguaria quem sempre a comeu com moderação. Assim se conhece talvez o prazer da comida, mas nunca a avidez por ela, o desvio do caminho plano do apetite, que leva à mata virgem da comezaina. É na comezaina, a saber, que estes dois se reúnem: a imoderação do desejo e a monotonia com que ele se sacia. Comer, isto significa antes de tudo: comer radicalmente. (2000b, p. 213)



Figura 45 – Mesa com os bolos adquiridos durante a ação.

A “Casa sou eu”¹⁴⁰. É fruto das relações que tive, nos diferentes

¹⁴⁰ “A CONCHA

A minha casa é concha. Como os bichos / Segreguei-a de mim com paciência: / Fachada de marés, a sonho e lixos, / O horto e os muros só areia e ausência.

Minha casa sou eu e aos meus caprichos. / O orgulho carregado de inocência / Se às vezes dá uma varanda, vence-a / O sal que os santos esborroou nos nichos.

E telhados de vidro, e escadarias / Frágeis, cobertas de hera, oh bronze falso! / Lareira aberta ao vento, as salas frias. / A minha casa... Mas é outra a história:

Sou eu ao vento e à chuva, aqui descalço, / Sentado numa pedra de memória.” (Nemésio, 1989, p. 131)



Figura 46 – Fatura da compra dos bolos para “I like cakes”.

lugares que vivi durante todo o processo, e desde o começo da pesquisa, faço com que isso seja claro e apareça, tanto nas ações que realizo como nos textos que escrevo sobre o processo.

E eu gosto de bolo. Isso fica claro no dia 31 e também em “I like cakes”, ação desenvolvida durante o período em que vivi em Berlim, em residência. Durante aqueles meses de 2013, havia a expectativa, por parte da equipa que coordenava a residência, de que os artistas realizassem uma intervenção em uma rua da região, e com ela de alguma forma ajudassem na dinamização comercial do espaço, atraindo pessoas à rua e promovendo a circulação de dinheiro.

A minha proposta foi uma espécie de gozação com essa situação. Na rua em questão havia somente uma pastelaria e a ação foi, na manhã do dia da abertura do festival de encerramento da residência, comprar todos os bolos dessa pastelaria usando parte da minha bolsa da FCT. Um estudante brasileiro, que recebe uma bolsa de estudo de Portugal, um país que vivia um momento crítico por problemas financeiros, e, com parte desse financiamento, promove a economia de uma pequena pastelaria, numa rua perdida da capital da Alemanha. É ridículo. E foi feito.



Figura 47 – Hiperligação para o vídeo de “I like cakes”.

Esses bolos foram distribuídos durante a exposição de encerramento da residência, numa mesa colocada ao lado do bar, onde se estava a vender bebidas, biscoitos e outros bolos. Por cima da mesa, expus a fatura da compra. Gastei 194 euros com “I like cakes”.

Dia 06, dia 07, dia 08, dia 15, dia 16, dia 17, dia 24, dia 26, dia 30 ou dia 33.

dia 32 – Ying no bidê

Fui à casa de Nildinha pegar roupa limpa. No meio do processo, ouço:

– João anda cá filmar isso...

Era a Ying, um dos gatinhos da casa, a beber água no bidé rosa da casa de banho. De cócoras e sem tripé, tendo como pano de fundo uma cortina de banheira aos gatos, gravei o penúltimo vídeo da Casa.

Dia 9 ou dia 33.

dia 33 – Guitarra

Aqui, gravei o aquecimento de Eduardo antes de uma apresentação de guitarra na Universidade de Aveiro.

Revemos o vídeo juntos e ele explicou-me que as notas não foram tocadas como deveriam, já que estávamos ao lado do auditório onde seria a apresentação e ainda havia palestrantes a falar. Por isso, teve que ser um aquecimento muito de leve.

A peça chama “Madroños”, do compositor Torroba.

O dia 33 ainda não terminou. Só termina na defesa, e começa exatamente depois do fim da Casa. Quando o leitor chegar neste ponto da leitura, pode seguir para o capítulo “Análise e considerações finais”.

ANÁLISE E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Costuma-se dizer que construir uma casa é realizar um sonho. O que torna difícil a interpretação desta ideia é que os sonhos por definição são irrealizáveis. Por outras palavras: enquanto o sonho é perfeito, a sua realização prática é necessariamente humana e, por isso, imperfeita. No nosso caso concreto, isto implica que a construção de uma casa será sempre um compromisso entre o ideal e o possível. Deste modo, quem constrói uma casa aceita inevitavelmente uma limitação. (Dewulf, 2005, p. 57)

Este texto foi pensado para ser vivido, e, apesar de saber que “quem constrói uma casa aceita inevitavelmente uma limitação”, ele é muito próximo daquilo que eu esperava escrever quando comecei a transformar a pesquisa em um documento. Este documento é uma possibilidade de equilíbrio entre a riqueza do processo e a necessidade de se ser objetivo, respeitando os pressupostos de um trabalho académico. Parece-me saber melhor em algumas partes, especialmente quando o leitor é convidado, por exemplo, a rasgar partes do texto ou usar os itens que o acompanha; e é mais insípido e sensaborão noutras, nas quais as dúvidas e indecisões são mascaradas em benefício da construção de uma história mais acessível e clara. Uma casa sem manchas na parede, sem gordura nos encanamentos ou cabelos nos ralos das casas de banho, sem buracos de pregos que caíram nem quadros desalinhados, é uma casa onde não vive ninguém. A casa com vida é uma casa com problemas.

Apesar disso, o que aqui está aqui é uma forma de contar e reviver o que foi a construção da Casa. No sonho, imaginei a possibilidade de esta tese, de esta casa, ser como um puzzle com peças amorfas, que pudessem ser agrupadas de diferentes formas e construíssem, cada vez que fossem reunidas, uma imagem nova e minimamente fiel à experiência da construção da Casa. Esse desenho bebe da reflexão de Georges Perec (2009):

De início, a arte do puzzle parece uma arte menor, mínima, contida de todo nos rudimentos da *Gestalttheorie*: o objeto visado – seja um ato perceptivo, seja uma aprendizagem, seja um sistema fisiológico, seja, no caso presente, um quebra-cabeça de peças de madeira – não é a soma de elementos que teríamos inicialmente de isolar e analisar, mas um conjunto, ou seja, uma forma, uma estrutura; o elemento não preexiste ao conjunto, não é nem mais imediato nem mais antigo; não são os elementos que determinam o conjunto, mas o conjunto que

determina os elementos; o conhecimento do todo e de suas leis, do conjunto e de sua estrutura, não pode ser deduzido do conhecimento separado das partes que o compõem; isso quer dizer que se pode observar uma peça de puzzle durante três dias e achar que se saber tudo sobre sua configuração e cor, sem que com isso se tenha avançado um passo sequer; a única coisa que conta é a possibilidade de relacionar essa peça a outras peças, e, por esse prisma, há algo de comum entre a arte do puzzle e a arte do gô: só quando reunidas as peças assumirão um caráter legível, adquirirão sentido; considerada isoladamente, a peça de um puzzle não quer dizer nada; não passa de pergunta impossível, desafio opaco; mas basta que se consiga conectar uma delas às suas vizinhas, ao cabo de alguns minutos de tentativas e fracassos, ou numa fração de segundo prodigiosamente inspirada, para que a peça desapareça, deixe de existir como tal; a imensa dificuldade que precedeu essa aproximação, e que a palavra *puzzle* – enigma – designa tão bem em inglês, não perde apenas sua razão de ser mas até mesmo parece jamais tê-la tido, tanto que se tornou evidente: as duas peças miraculosamente reunidas formam uma única, por sua vez fonte de erro, de hesitação, de desânimo e de expectativas. (Perec, 2009, p. 217)

Cada ação, vivida e experimentada separadamente, apesar de ser um exercício possível, fala muito pouco do projeto. Analisá-las individualmente e fora do contexto da Casa é uma atitude empobrecedora. A reunião delas em torno dos temas tratados na pesquisa e, ao mesmo tempo, a preocupação na constituição do texto, e especialmente aí está a importância da montagem deste documento, é que enche de sentido o que foi realizado em cada uma delas. É nesse momento que cada ação, como uma peça de puzzle, dá-se a ler com mais luz. Cada uma delas, realizadas na altura que foram, completam-se em sentido e força quando reunidas e pensadas como uma única figura ou imagem multiforme, pois se completa na mão de quem a lê e monta comigo¹⁴¹; e mais próxima do real justamente por isso: um reflexo bastante fiel da própria pesquisa.

Nos vários puzzles que monta, Bartlebooth prometia sempre proceder com disciplina e método, paciência e rigor cartesiano. Como um jogador de xadrez, construiria, com as peças que tinha a frente, uma estratégia “inelutável e irrespondível” (Perec, 2009, p. 400), primeiro colocando-as todas viradas para cima, depois separando aquelas que tivessem

¹⁴¹ “Podemos deduzir daí algo que é, sem dúvida, a verdade última do puzzle: apesar das aparências, não se trata de um jogo solitário – todo gesto que faz o armador de puzzles, o construtor já o fez antes dele; toda peça que toma e retoma, examina, acaricia, toda combinação que tenta e volta a tentar, toda hesitação, toda intuição, toda esperança, todo esmorecimento foram decididos, calculados, estudados pelo outro.” (Perec, 2009, p. 239)

uma face retilínea e que corresponderiam as laterais externas da moldura. Depois disso, faria uma análise minuciosa peça a peça, procurando características semelhantes entre si e separando-as em grupos. As que restassem seriam então colocadas em outros grupos e, pacientemente, encontrariam seu lugar.

Esse era o plano inicial, o sonho do jogador, mas que raramente deixava-se cumprir. Durante a montagem, cada peça ganha vida na mão de quem a monta, e cada espaço vazio parece remeter a uma peça que não faz parte do jogo. É isso o que diferencia esse puzzle especial de outros ordinários. Aquele que construí aqui nesta pesquisa, cujas peças são as ações que compõem a Casa, aproxima-me daqueles montados pela personagem de Péricles nesse sentido. Assim como Bartlebooth, sou obrigado muitas vezes a preencher os espaços vagos deste puzzle com formas “anódinas, evidentes e facilmente descritíveis” (Péricles, 2009, p. 402) para, logo em seguida, repensar e rever cada uma dessas partes assim organizadas. Funciona como uma ilusão de ótica, uma pintura em que se vê de determinado ângulo uma idosa e, depois de esfregar os olhos, consegue-se perceber que a imagem também mostra uma jovem (ou o pato que, de ponta-cabeça, é também coelho...). Um exercício recorrente de desconstrução e reconstrução, de idas e vindas, um fiar e desfilar.

Um texto construído como puzzle para um projeto que é assumidamente jogo em todas as suas fases de desenvolvimento, contando com o acaso, que surge naquela referência que sustenta parte importante do discurso e que só foi encontrada nas últimas páginas do último livro do último autor da lista dos incontornáveis sobre o tema. Aparece também no texto que o orientador recomenda nos minutos finais da segunda parte do prolongamento, e que ajuda a fechar (e entender) aquilo que a prática já enunciava e sempre estivera diante dos olhos.

O texto para a Casa é um compromisso muito sério com o projeto que foi realizado. Thoreau (2011b), ao comparar a eloquência do orador à palavra escrita, comenta: “Uma palavra escrita é a mais fina das relíquias. É algo ao mesmo tempo mais íntimo e mais universal que qualquer outra obra de arte. É a obra de arte que mais se aproxima da vida.”

(2011b, p. 65) Este texto não é um diário de trabalhos realizados nem um desabafo, não é uma coletânea de artigos nem um projeto artístico com 6 anos de duração, é todo esse exercício de reconstruir, num documento, a experiência que foi vivida e desenvolvida durante a pesquisa; não apenas relatar o que se passou, mas ser espelho do que foi a construção da Casa. Também não é um trabalho solitário, pelo contrário. A perspectiva de criação de comunidades em torno do projeto esteve presente em todas as fases de sua construção, inclusivamente durante a escrita. Além dos nomes de diferentes pessoas e suas palavras, que surgem em muitos momentos do documento, versões desta tese viajaram por Portugal e pelo Brasil, e fomentaram debates que repercutiram, mesmo que indiretamente, no texto final.

A Casa fala de agora, deste lugar onde a finalizo para possibilitar que outras pessoas a joguem e remontem como entenderem. Fala do momento da escrita e aponta caminhos de leitura. Fala da minha vida e daqueles que com ela cruzaram. A Casa explora especialmente a performance nas ações, não que essa seja uma expressão ideal para esse tipo de trabalho, mas por ser a minha. A partir de mim, e relacionando meu trabalho com o de outros artistas, desenho o que pode ser definido como uma hipótese motivadora deste trabalho e da minha prática, um modo particular do artista relacionar-se com a cidade que implica, por parte do artista, uma relação de intimidade com o lugar. Um modo impossível.

Não é possível construir uma relação de intimidade dessa maneira com o lugar que se quer trabalhar, e essa característica está patente desde as primeiras leituras de Barthes, que fala da impossibilidade de uma experiência social de vida idiorrítmica. Agora, no fim, essa impossibilidade, que surgia aqui e ali, faz-se compreender da seguinte maneira: tudo o que o artista faz, nos trabalhos que executa na cidade, é arranhar essa experiência, que surge sempre como um desejo não alcançável na plenitude. Talvez, mais importante que o exercício de buscar uma relação como essa em cada novo trabalho, em cada novo lugar, seja o artista adotar uma relação com o outro, inteiramente, na sua prática e na sua vida; de um olhar para o outro sincero, como um irmão, um *roommate* ou um parente próximo.

Parece-me que só assim é possível aproximar-se da construção de uma relação idiorrítmica do artista com a cidade, e, ao mesmo tempo, pensar na possibilidade de reconstrução da ideia de comunidade na contemporaneidade. Como escreve Zygmunt Bauman (2005):

A sociedade humana distingue-se de um rebanho de animais porque é possível nela haver quem seja sustentado por outrem; distingue-se porque tem a capacidade de conviver com inválidos, e de tal maneira que poderíamos dizer que a sociedade humana nasceu com a compaixão e a prestação de cuidados a outrem, qualidades que são exclusivamente humanas. O problema que hoje nos preocupa diz respeito a saber como poderemos transpor essa compaixão e essa solicitude à escala planetária. Estou consciente de que as gerações que nos precederam se confrontaram com a mesma tarefa, mas hoje o caminho que deveríamos seguir, agrade-nos ele ou não, terá de começar pela casa e pela cidade de cada um de nós, agora mesmo. (2005, p. 86)

Essa é a postura que defendo, após a realização da pesquisa, com esta tese. Como os mercadores em *Eufémia* (Calvino, 2008, p. 29), o artista precisa de se abrir para partilhar sua “irmã”, “lobo” ou “tesouro escondido”. É a tarefa de uma vida, que leva tempo, assim como construir uma casa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E WEBGRÁFICAS

- [+zero]. (2010). Homenagem a Paulo Henrique com pai Profeta e pai João - vigília macumba. Obtido 18 de Junho de 2016, de http://www.maiszero.org/blog/?page_id=1651#textolatria
- Appadurai, A. (1997). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. Em *Modernity at Large* (pp. 27–47). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Arendt, H. (2007). *A condição humana*. (R. Raposo, Trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Art&Language. (2006). Arte-linguagem. Em G. Ferreira & C. Cotrim (Eds.), *Escritos de Artistas: Anos 60/70 / Seleção e Comentário Glória Ferreira e Cecília Cotrim* (pp. 235–248). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Augé, M. (2005). *Não-lugares : introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. (M. S. Pereira, Trad.). Lisboa: 90 Graus Editora.
- Bachelard, G. (1978). A poética do espaço. Em J. A. M. Pessanha (Ed.), A. da C. Leal & L. do V. S. Leal (Trads.), *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço* (pp. 181–354). São Paulo: Abril Cultural.
- Barros, L. P. de, & Kastrup, V. (2009). Pista 3 - Cartografar é acompanhar processos. Em E. Passos, V. Kastrup, & L. da Escóssia (Eds.), *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (pp. 52–75). Porto Alegre: Sulina.
- Barthes, R. (1981). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A.
- Barthes, R. (2003). *Como viver junto : simulações romanescas de alguns espaços cotidianos : cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*. (C. Coste, Ed.) (1ª). São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (2015). *O prazer do texto*. (J. Guinsburg, Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Bártolo, J. (2005). Civilização do Habitar e Cultura da Técnica - Notas sobre a tecnologia do quotidiano. Em M. Milano (Ed.), *Do habitar* (pp. 82–89). Matosinhos: Edições ESAD – Escola Superior de Artes e Design.
- Basílio, R. (2005). «Falemos de casas» em torno do poema «Prefácio» de Herberto Helder. (S. R. Pinto, Ed.) *Textos e pretextos*, 9–15.
- Baudelaire, C. (2007). *Poemas em prosa*. (J. Linhares, Trad.). Coimbra: Alma Azul.
- Bauman, Z. (2003). *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. (P. Dentzien, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Bauman, Z. (2005). *Confiança e medo na cidade*. (M. S. Pereira, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Bell, K. (2013). *The artist's house: from workplace to artwork*. Berlin: Sternberg Press.

- Benjamin, W. (1994). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Em S. P. Rouanet (Trad.), *Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e história da cultura* (7ª, pp. 165–196). São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (2000a). *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (2000b). *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (2010). *Sobre o haxixe e outras drogas*. (J. Barrento, Trad.). Odivelas: Assírio & Alvim.
- Borges, J. L. (1984). *Obras completas de Jorge Luis Borges 1923 - 1972*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Botton, A. de. (2009). *A arquitectura da felicidade*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.
- Bourriaud, N. (2009). *Pós-produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Editora Livraria.
- Brandão, L. de L. (2002). *A casa subjetiva : matérias, afectos e espaços domésticos*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Bryson, B. (2011). *Em uma casa – Uma breve história da vida doméstica*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Busch, A. (1999). *Geography of home: writings on where we live*. New York: Princeton Architectural Press.
- Caillois, R. (1990). *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. (José Garcez Palha, Trad.). Lisboa: Edições Cotovia.
- Calvino, I. (2002). *Se numa noite de inverno um viajante*. (J. C. Barreiros, Trad.). Lisboa: Editorial Teorema.
- Calvino, I. (2008). *As cidades invisíveis*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Campos, H. de. (1969). *A arte no horizonte do provável - e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva.
- Canongia, L. (2005). *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Canton, K. (2009). *Espaço e Lugar*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Carchia, G. (2009). Jogo. Em G. Carchia & P. D'Angelo (Eds.), A. Queirós & J. J. Correia (Trads.), *Dicionário de estética* (pp. 219–221). Lisboa: Edições 70.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes : o caminhar como prática estética*. (F. Bonaldo, Trad.) (1ª ed.). São Paulo: Editora G. Gili.
- Carlson, M. (2009). *Performance : uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Carroll, L. (2002). *Alice: edição comentada*. (M. L. X. de A. Borges, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Carvalho, M. F. (2005). *Casas assombradas: o espaço teatral em Ibsen, Tchekov e Becket*.

- (S. R. Pinto, Ed.) *Textos e pretextos*, 16–31.
- Carvalho, G. de. (2005). *Tramas da cultura: comunicação e tradição*. Fortaleza: Museu do Ceará.
- Cassirer, E. (1995). *Ensaio sobre o homem: introdução à filosofia da cultura humana*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Cauquelin, A. (2005). *Arte contemporânea : uma introdução*. São Paulo: Martins.
- Certeau, M. de. (2007). *A invenção do cotidiano : 1. Artes de fazer* (13ª). Petrópolis: Vozes.
- Chau, R. (2015). The Legible City. Obtido 17 de Setembro de 2016, de <http://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/legible-city/>
- Cohen, R. (2002). *Performance como linguagem : criação de um tempo-espaço de experimentação* (1ª). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Cohen, R. (2004). *Work in progress na cena contemporânea : criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva.
- Cordeiro, G. Í., & Vidal, F. (2008). Introdução. Em G. Í. Cordeiro & F. Vidal (Eds.), *A Rua - Espaço, Tempo, Sociabilidade* (pp. 9–16). Lisboa: Livros Horizonte.
- Cornaro, A. (1999). *Tratado da vida sóbria*. Lisboa: Antígona Editores Refractários.
- Cortázar, J. (2006). *O jogo da amarelinha*. (Fernando de Castro Ferro, Trad.) (10ª). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- D'Angelo, P. (2009). Não sei quê. Em G. Carchia & P. D'Angelo (Eds.), A. Queirós & J. J. Correia (Trads.), *Dicionário de estética* (pp. 256–257). Lisboa: Edições 70.
- DaMatta, R. (1997). *A casa & a rua - espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil* (5ª). Rio de Janeiro: Rocco.
- Dewey, J. (2010). *Arte como experiência*. (V. Ribeiro, Trad.). São Paulo: Martins Editora Livraria.
- Dewulf, J. (2005). O regresso do nómada e o fim da casa neolítica: Nomadismo versus sedentarismo. (S. R. Pinto, Ed.) *Textos e pretextos*, 56–67.
- Dias, D. (1997). *Aveiro*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro.
- Doherty, C. (2004). The New Situationists. Em C. Doherty (Ed.), *From Studio to Situation*. London: Black Dog Publishing.
- Domingues, Á. (2005). Habitar o território - uma visão geográfica. Em M. Milano (Ed.), *Do habitar* (pp. 92–95). Matosinhos: Edições ESAD – Escola Superior de Artes e Design.
- Duflo, C. (1999). *O jogo: de Pascal a Schiller*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul.
- Eco, U. (1989). *Sobre os espelhos e outros ensaios*. (H. Domingos & J. Furtado, Trads.). Lisboa: Difel.
- Eco, U. (2004). *História da beleza*. (E. Aguiar, Trad.). Rio de Janeiro: Record.

- Eco, U. (2009). *Obra Aberta*. Lisboa: Difel.
- Engen, R. K. (1991). *Sir John Tenniel: Alice's White Knight*. Cambridge: Scolar Press.
- Fernandez, C. (2016). Parsons student Angela Luna aims to aid global refugees with her designs. Obtido 17 de Setembro de 2016, de <http://fashionista.com/2016/05/parsons-womenswear-angela-luna-refugees>
- Ferrando, B. (2012). *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Árdora Ediciones.
- Flusser, V. (2010). *A escrita - há futuro para a escrita?* (M. J. da Costa, Trad.). São Paulo: Annablume.
- Foucault, M. (2009). Outros espaços. Em M. B. de Motta (Ed.), I. A. D. Barbosa (Trad.), *Estética: Literatura e pintura, música e cinema* (pp. 411–422). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Fraga, M., & Urano, P. (2013). Carbono entrevista Cildo Meireles. Obtido 25 de Março de 2016, de <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>
- Freire, C. (2006a). *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Freire, C. (2006b). Contexturas: Sobre artistas e/ou antropólogos. Em L. Lagnado & A. Pedrosa (Eds.), *27a. Bienal de São Paulo : Como Viver Junto* (pp. 107–115). São Paulo: Fundação Bienal.
- Fricke, C. (2005). Os anos noventa: interação no espaço virtual. Em I. F. Walther (Ed.), I. Boavida (Trad.), *Arte do século XX* (pp. 616–620). Köln: Taschen.
- Glusberg, J. (1987). *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva.
- Goldberg, R. (2007). *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Grande, N. (2005). Arquitecturas sitiadas. A propósito da exposição Habitar Agora. Em M. Milano (Ed.), *Do habitar* (pp. 115–117). Matosinhos: Edições ESAD – Escola Superior de Artes e Design.
- Guerrero, J. S. (2011). A casa como problema. Em *Pensar a Casa. Conferências da Casa, 1* (pp. 9–26). S. M. Feira: Associação Casa da Arquitectura.
- Hillman, J. (1993). *Cidade & alma*. (G. Barcelos & L. Rosenberg, Trads.). São Paulo: Studio Nobel.
- Huizinga, J. (2005). *Homo ludens : o jogo como elemento da cultura*. (João Paulo Monteiro, Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Itaú Cultural. (2016). Cildo Meireles. Obtido 6 de Junho de 2016, de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10593/cildo-meireles>
- Jaffe, N. (2016). *Livro dos começos*. São Paulo: Cosac Naify.
- Lagnado, L. (2006). No amor e na adversidade. Em L. Lagnado & A. Pedrosa (Eds.), *27a. Bienal de São Paulo : Como Viver Junto* (pp. 53–60). São Paulo: Fundação Bienal.

- Lino, R. (1992). *Casas portuguesas - alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples*. Lisboa: Edições Cotovia.
- Lowdermilk, T. (2013). *Design centrado no usuário : um guia para o desenvolvimento de aplicativos amigáveis*. (L. A. Kinoshita, Trad.). São Paulo.
- Lynch, K. (1988). *A imagem da cidade*. (M. C. T. Afonso, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Machado, A. (2010). *Arte e mídia* (3ª). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Magné, B. (2010). Pós-fácio. Em G. Perec (Ed.), B. Carvalho (Trad.), *A arte e a maneira de abordar seu chefe para pedir um aumento* (pp. 71–83). São Paulo: Companhia das Letras.
- Manguel, A., & Guadalupi, G. (2003). *Dicionário de lugares imaginários*. (P. M. Soares, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Marinho, J. C. (1990). *O gênio do crime* (36ª). São Paulo: Global.
- Meireles, C. (2006). Inserções em circuitos ideológicos. Em G. Ferreira & C. Cotrim (Eds.), *Escritos de artistas: anos 60/70 / seleção e comentário Glória Ferreira e Cecília Cotrim*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Monachesi, J. (2006). Altos e baixos da Bial. Obtido 3 de Julho de 2016, de <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200610.htm>
- Monteys, X., & Fuertes, P. (2011). *Casa collage - un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Nemésio, V. (1989). *Obras completas, Vol. 1 - Poesia*. Lisboa: INCM.
- Oiticica, H. (2006). Esquema geral da Nova Objetividade. Em G. Ferreira & C. Cotrim (Eds.), *Escritos de artistas: anos 60/70 / seleção e comentário Glória Ferreira e Cecília Cotrim* (pp. 154–168). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Oliveira, A. (2015). *A casa compreensiva - um percurso sobre a concepção arquitectónica das tipologias de habitação*. Casal de Cambra: Caleidoscópico_Edição e Artes Gráficas.
- Oliveira, G. M. da C. (2015). *É ou não é um quadro Chico da Silva? Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza*. Universidade Federal do Ceará. Obtido de http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/11186/1/2015_tese_gmcoliveira.pdf
- Oliveira Filho, J. V. de, & Bastos, P. B. das N. (2013). Jogo, Cidade e Comunidade - Experiências de Reflexão para a Construção da «Casa Impossível» no Jogo «The Sims 3». Em A. C. Valente & R. Capucho (Eds.), *Avanca | Cinema 2013* (pp. 1228–1235). Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.
- Oliveira Filho, J. V. de, & Bastos, P. B. das N. (2014). Método e os sete vídeos de «Red Carpet» - uma experiência prático-teórica. Em A. C. Valente & R. Capucho (Eds.), *Avanca | Cinema 2014* (pp. 1419–1427). Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.
- Oliveira Filho, J. V. de, & Bastos, P. B. das N. (2015). Um diário para a «Casa Impossível» -

33 vídeos e reflexões sobre performance, método e cidade. Em A. C. Valente & R. Capucho (Eds.), *Avanca | Cinema 2015* (pp. 1300–1309). Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.

- Passos, E., Kastrup, V., & Escócia, L. da. (2009). *Pistas do método cartográfico: pesquisa, intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.
- Perec, G. (2001). *Especies de espacios*. (J. Camarero, Trad.) (2ª). Barcelona: Montesinos.
- Perec, G. (2009). *A vida modo de usar : romances*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Perrone-Moisés, L. (2002). O mestre artista Barthes. Obtido 6 de Junho de 2016, de <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1711200205.htm>
- Pina, M. A. (2011). *Como se desenha uma casa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pinto, S. R. (2005). Editorial. (S. R. Pinto, Ed.) *Textos e pretextos*, 5.
- Poltronieri, F. A., & Nunez, G. A. (2011). A coisa arte, o jogo lúdico e a liberdade aterrorizante. Em A. W. de Oliveira Junior (Ed.), *O corpo implicado: leitura sobre o corpo e performance na contemporaneidade* (pp. 125–145). Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.
- Projeto Balbucio. (2011a). A Casa da Santa | Projeto Balbucio. Obtido 23 de Março de 2015, de <http://balbucio.com/balbucio/?p=1802>
- Projeto Balbucio. (2011b). Projeto Balbucio | Portfolio do Projeto Balbucio. Obtido 23 de Março de 2015, de www.balbucio.com
- Projeto Balbucio. (2011c). Projeto Balbucio | Sobre. Obtido 6 de Junho de 2016, de http://balbucio.com/balbucio/?page_id=2
- Pupo, I., & Pratas, G. (2011). *A Casa Sincronizada*. Lisboa: Caminho.
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. (J. M. Justo, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Rodman, M. C. (1992). Empowering Place : Multilocality and Multivocality. *American Anthropologist*, 94(3), 640–656. Obtido de <http://www.jstor.org/stable/680566?origin=JSTOR-pdf>
- Rolnik, R. (1995). *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense.
- Rybczynski, W. (1999). *La casa - historia de una idea*. (F. S. Fontenla, Trad.). Madrid: Nerea.
- Rykwert, J. (2009). *A casa de Adão no Paraíso: a idéia da cabana primitiva na história da arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Salles, C. A. (2006). *Redes da criação - construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte.
- Sant'anna, D. B. de. (2001). *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Santos, L. A. B., & Oliveira, S. P. de. (2001). *Sujeito tempo e espaço ficcionais - uma introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes.

- Schneckenburger, M. (2005). Escultura. Em I. F. Walther (Ed.), I. Boavida (Trad.), *Arte do século XX* (pp. 407–576). Köln: Taschen.
- Silvano, F. (2010). *Antropologia do espaço*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Superflex Group. (2002). Supergas at The Land. Obtido 29 de Julho de 2015, de http://www.superflex.net/activities/2002/04/01/supergas_at_the_land/image
- Tavares, D., & Tavares, R. (2003). *Mapa de Arquitectura de Aveiro*. Lisboa: Argumentum.
- Tavares, G. M. (2011). A estranha casa do senhor Walser. Em *Pensar a Casa. Conferências da Casa, 1* (pp. 28–43). Matosinhos: Associação Casa da Arquitectura.
- Thoreau, H. D. (2011a). *A Arte de Caminhar*. Lisboa: Padrões Culturais Editora.
- Thoreau, H. D. (2011b). *A desobediência civil*. (S. Karam, Trad.). Porto Alegre: L&PM Editores.
- Thoreau, H. D. (2015). *Walden*. (D. Bottmann, Trad.). Porto Alegre: L&PM Editores.
- Tuan, Y.-F. (2013). *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. (L. de Oliveira, Trad.). Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina.
- Vaz-Pinheiro, G., Carlos, I., & Gadanho, P. (2013). *Performance architecture*. (P. Gadanho, Ed., R. Paredes & L. Egreja, Trans.) *Performance architecture*. Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura.
- Velotti, S. (2009). Utopia. Em G. Carchia & P. D'Angelo (Eds.), A. Queirós & J. J. Correia (Trans.), *Dicionário de estética* (pp. 352–354). Lisboa: Edições 70.
- Vieira, Á. S. (2005). Viver uma casa. Em M. Milano (Ed.), *Do habitar* (pp. 104–105). Matosinhos: Edições ESAD – Escola Superior de Artes e Design.
- Vilar, E. R. (2009). Apresentação. Em Fundação Calouste Gulbenkian (Ed.), *Podemos viver sem o outro?* (pp. 9–14). Lisboa: Edições tinta-da-china.
- Zamboni, S. (2001). *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados.

sites comentados e não referenciados, em ordem de aparição.

- 27ª Bienal de São Paulo – <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2344>
- +zero – <http://www.maiszero.org>
- Micro-ondas Performa – <http://mercadonegro-aveiro.blogspot.com.br/2011/05/ciclo-de-artes-performativas-micro.html>
- Performa – Conference on Performance Studies – <http://performa.web.ua.pt/>

- Página do “Facebook” – <http://www.fb.com/joaovilnei>
- Canal no “Youtube” – <http://www.com.br/jvilnei>
- TRACEaFACE – <https://www.facebook.com/TRACEaFACEproject>
- Senso Comum – <http://www.sensocomum.pt>
- Guimarães Nocnoc – <http://www.guimaraesnocnoc.com>
- CAAA – <http://www.centroaaa.org>
- Aixa Sacco – <http://aixasacco.wixsite.com/aixa>
- GASF – <https://goo.gl/TO8pNu>
- A série “Cat Videos” de Frances Stark – <https://vimeo.com/album/2423766>
- Florinhas do Vouga – <http://www.florinhasdovouga.pt/>
- The Sims 3 – <http://www.thesims3.com>
- Colectivo UVBA – <https://www.facebook.com/colectivouvba>
- Casa de Fazenda – <http://www.planetadeagostini.com.br/colecionavel/crie-e-decore-a-sua-casa-de-fazenda.html>
- Germinaciones Portugal – <http://www.germinaciones.org/equipo/portugal.html>

ANEXOS

anexo 01

Acompanha esta tese: um o saco azul do IKEA; uma peça de roupa da ação “Clothes”; uma casa de cerâmica que, no conjunto, representava uma pequena cidade do interior do Equador; um postal da ação “Just Married”; uma peça utilizada na ação “Casas de bonecas” e a revista que a acompanhava.

APÊNDICES

apêndice 01

Textos que acompanham as imagens do álbum de “o pão de cada dia” no “Facebook.

01-03-2014 - Pequeno-almoço - Latina

- Qual foi o seu pequeno-almoço?
- Ah, foi muito corrido... só deu tempo de comer uma banana e um achocolatado...
- Por acaso não têm bananas aí, pois não?
- Temos sim.
- Pois quero uma. E um achocolatado, por favor. — com Mariana Maciel.

01-03-2014 - Almoço - Alicarius

- Vai querer qual francesinha?
- Qual é a que o senhor costuma comer?
- Eu não posso comer isso todos os dias, não é? Colesterol...
- E qual delas foi a última que comeu?
- Esta primeira. Sem batata.
- Então traga-me uma, por favor.
- Sem batata?
- Sem batata.

01-03-2014 - Jantar - Cais Madeirense

- Já escolheram?
- Não.

...

- E agora?
- Não.

...

- Então digam qualquer coisa quando decidirem, sim?
- com Fernanda Zanon e Mariana Maciel.

02-03-2014 - Pequeno-almoço - Ria Parque

- Qual é a passe da net, por favor?
- Ali. E apontou para um papel minúsculo, do outro lado da sala. E depois saiu.

02-03-2014 - Almoço - Fábrica da Ciência
pic-nic no parque =-)

02-03-2014 - Jantar - McDonald's Fórum

- Vou querer fatura com contribuinte, sim?
 - Com certeza. E o que vai ser?
 - 2 "x's"
 - São 2,50.
 - Aqui.
 - E qual é o contribuinte?
 - 256330...
 - Ok. e Vai querer fatura com contribuinte?
- Silêncio. Abro um sorriso.
- Desculpe...

03-03-2014 - Pequeno-almoço - Binibag Hostel

03-03-2014 - Almoço - Restaurante Neptuno

- Dei 16 e era 15,80. Peço o troco?
- Sim.
- Ah, deixa pra lá.

03-03-2014 - Jantar - Ramona

- Já jantaste?
- Não.
- E vais jantar o quê?
- Como sempre um ramona às 3 da manhã.
- Então quero um.
- E pra beber?
- O que é que costumam beber?
- Um fino ou vinho...
- Traz-me lá um dos dois.
- Então vai ser um fino.
- com Fernanda Zanon em Ramona.

04-03-2014 - Pequeno-almoço - Casa do Eduardo e da Fernanda

- Prefere suco ou leite?
- O que é que costumam beber?
- Leite. Mas hoje, depois do mingau, acho que vou de suco...
- Então também quero.
- É de ameixa.
- Ok. — com Fernanda Zanon.

04-03-2014 - Almoço - Ondaverde

- E vai beber alguma coisa?
- O que é que o costuma beber?

- Vinho branco.
- Então vou querer um.
E voltou com uma jarra.
Saí de lá com um sorriso bobo na cara.

04-03-2014 - Jantar - Ria Pão
- Aquele pão prensado, com queijo e fiambre.
- A prensa já está desligada. Pode ser aquecida no forninho?
- Pode.
E trouxe o pão errado. Quente, no forninho, mas errado.

05-03-2014 - Pequeno-almoço - Hotel das Salinas
Obrigado, Carla! =-* — com Mariana Maciel.

05-03-2014 - Almoço - Mistik Bar
- E comeu sobremesa?
- Não comi, mas vou comer.
- Então traga o mesmo pra mim, sim?
E voltou com um pedaço de bolo de chocolate gigantesco. — com Mariana Maciel.

05-03-2014 - Jantar - Llaollao
- E essa carinha tão triste, meu fi?
- Meu querido! Tudo bem?
Um abraço.
- Tudo bem. E contigo?
- Comigo tudo bem também... E aí, tás de passagem?
- Tou mas já volto. Preciso só fazer um xixi e depois venho jantar aqui.
- Pois vá lá fazer seu xixi.
— com Marx Costa.

06-03-2014 - Pequeno-almoço - Pastelaria Máxima
- Olá, bom dia.
- Bom dia.
- O que comeu no pequeno-almoço?
- Por que?
- Porque eu gostava de comer o mesmo.
- Uma sandes de fiambre e manteiga com este pão, e um galão.
- Excelente. Quero o mesmo, por favor.
No final:
- E então? Gostou do meu pequeno-almoço?
- Gostei muito, muito obrigado. Era mesmo isso que eu queria.

06-03-2014 - Almoço - O Ramiro

- O senhor já almoçou?
- Não.
- Mas sabe o que vai almoçar?
- Sei. Vou comer a feijoada.
- Pois traga pra mim a mesma coisa.
- A mesma, mesma coisa não pode ser, mas posso trazer uma feijoada para si, sim.

06-03-2014 - Jantar - Casa do Arthur e do Nelson

- Acho que vou fazer um cuscuz, pode ser?
- Eu olho pra ela. Ela pra mim.
- Claro! — com Nelson Diegues, Mariana Maciel e Arthur Filipe Araújo.

07-03-2014 - Pequeno-almoço - Doce Infusão

- E quer o leite quente ou frio?
 - Como era o seu leite?
 - Quente.
 - Ora, então aí está.
- E sorriu. — com Mariana Maciel.

07-03-2014 - Almoço - Confeitaria Tupi [Porto]

- Seu António, como vai o amigo?
 - Seu João, tudo bem consigo?
 - Comigo tudo bem. Em que posso ajudá-lo?
 - Seu António, preciso de fatura com contribuinte, se não se importar...
 - Claro que não. Só um instantinho
- E para o colega ao lado, disse baixinho:
- Vá ali trazer um docinho pro Seu João...

07-03-2014 - Jantar - Café Santiago [Porto]

- Ainda não jantou, pois não.
 - Não, ainda não jantei.
 - Mas sabe o que vai jantar?
 - Com certeza.
 - Pois traga pra mim o mesmo.
 - Sim senhor.
- E saiu.
- Foi a primeira vez que fiquei sem saber o que iria comer.

08-03-2014 - Pequeno-almoço - Barroca's Park

- O que foi que comeu no pequeno-almoço?
- Eu sei lá!, disse com alguma revolta.

- Mas não sabe o que comeu no pequeno-almoço?
 - Claro que sei.
- Silêncio rápido.
- Comi pelas 7 da manhã. Um pão com manteiga e um galão.
 - Então eu quero o mesmo.
- Foi das conversas mais rápidas e malucas até agora.
- com Mariana Maciel.

08-03-2014 - Almoço - Casa do Luis Melo — com Filipa Reis, Mariana Maciel e Luis Melo.

08-03-2014 - Jantar - O Adriano

- O senhor já jantou?
 - Ainda não.
 - E o que vai jantar?
 - Não sei. Janto sempre o que sobra nas panelas.
- E dessa vez Mariana escolheu o salmão. — com Mariana Maciel.

09-03-2014 - Pequeno-almoço - Pastelaria Duquesa

- O que é que comeste no pequeno-almoço?
 - Por que?
 - Porque eu gostava de comer o mesmo.
 - Comi nada.
 - Nada, nada?
 - Não, bebi só um café.
 - Pois eu quero um, por favor.
- "O café preferido* dos portugueses"

09-03-2014 - Almoço - Snack-bar Picota

- Já almoçou?
- Não.
- E sabe o que vai almoçar?
- Não.
- Hum... pois escolha aqui pra mim qualquer coisa do cardápio, como se fosse pra si.
- Assim eu fico numa situação delicada...
- Por que? Pode escolher o que quiser, como fosse pra si. É mais fácil até.
- Tudo bem. E prefere carne ou peixe?
- Carne.
- Quer sopa?
- Costuma comer sopa?
- Não.
- Então não.
- E salada russa?

- Vai comer salada russa?
 - Sim.
 - Então também quero.
 - E pra beber?
 - O que costuma beber?
 - Água ou sumo...
 - Traga pra mim um dos dois, por favor. Obrigado.
- No fim.
- E então, gostou das minhas escolhas?
 - Gostei sim, estava tudo ótimo. Obrigado.

09-03-2014 - Jantar - Casa da Gabi e do Vitor

- Obrigado pela ajuda, meu fi.
- Não é preciso agradeceres. Para mim é um prazer poder ajudar os amigos nos seus projetos malucos. — com Gustavo Pimenta, Stipy Hidalgo, Vitor Solarelo e Gabriela Benedeti Kaiowá.

10-03-2014 - Pequeno-almoço - Cacou.ice

- Foi mesmo só uma torrada...
- E não bebeu nada?
- Uma meia de leite.
- Então é isso que eu vou querer, por favor.

10-03-2014 - Almoço - Casa da Fernanda e do Eduardo

- E o arroz, tá bom?
- Uai, o arroz tá bom sim! — com Fernanda Zanon e Mariana Maciel.

10-03-2014 - Jantar - Refúgio do Drinks

- E pra beber?
 - O que bebeu?
 - Champanhe.
 - Ah? Sério?
 - Sim. Vai querer?
- Ai meu Deus, vou alisar¹⁴² assim...
- Sim, traga lá pra mim.

11-03-2014 - Pequeno-almoço - Bar do CUA

- Preciso de ajuda.
- Diz-me.
- O que comeste hoje ao pequeno-almoço.

¹⁴² Uma gíria comum no estado do Ceará. É o mesmo que ficar sem dinheiro.

- ?
- No pequeno-almoço. Hoje. Comeste o quê?
- Um pão da avó com manteiga e um galão.
- Vou querer o mesmo.
- Oh pá... não vás por mim, não vás por mim...
- Não foi uma ajuda assim tão difícil, pois não?

11-03-2014 - Almoço - Refeitório de Santiago

- A senhora ainda não almoçou, pois não?
 - Não.
 - Mas sabe o que vai almoçar?
- Duas delas entreolham-se.
- Só almoço pelas duas e meia. E hoje vai ser a massa com atum.
 - Quero então o mesmo. Coloque como se fosse pra si, sim?

11-03-2014 - Jantar - Casa da Flora e da Danielle

Estava com tanta fome e a comida cheirava tão bem, que esqueci de fazer a foto. Aqui, a imagem do segundo prato. — com Vitor Solarelo, Gabriela Benedeti Kaiowá, Danielle Barros, Flora Queiroga Tabosa e Mariana Maciel.

12-03-2014 - Pequeno-almoço - Pastelaria A Torre

- Mas já não há o pão que eu comi. Pode ser este parecido?
 - Pode sim.
 - E eu costumo comer com pouca manteiga, acho que não vai gostar muito...
 - Ótimo. Também prefiro com pouca manteiga. Faça lá como se fosse pra si, sim?
 - E pra beber?
 - O que é que bebeu?
 - Um abatanado.
 - Também quero um, por favor.
 - Pra beber igual a mim vai ter que beber sem açúcar...
 - Excelente! É como eu gosto também.
 - Oh... eu a tentar fazer a sua vida negra mas não consigo...
- E na hora de pagar.
- Quando perguntou o que eu tinha comido, pensei que estivesse a gozar comigo. Achei que fosse um dos amigos da minha filha...
 - Não, não. Isto é mesmo só uma experiência que estou a fazer.

12-03-2014 - Almoço - Pizzarte

- Como deves imaginar, nós não costumamos comer sempre aqui...
- Nunca?
- Só mesmo aos fins de semana.
- E o que foi que comeste no último fim de semana? — com Mariana Maciel.

12-03-2014 - Jantar - Serra da Estrela

- Sabe, normalmente não comemos cá... Quando como, ou é arroz de pato ou bacalhau com natas.
- E da última vez, o que foi?
- Arroz de pato.
- É isso que vai ser pra mim, então.

13-03-2014 - Pequeno-almoço - Xamate Café

- Faça pra mim como se fosse pra si, sim?
 - Eu sempre faço desse jeito. Preparo o do cliente como se fosse o meu.
 - Excelente.
- E, quando trouxe a comida:
- Eu prefiro o galão assim, mais cremoso. Espero que goste.
 - Vou gostar sim, obrigado.

13-03-2014 - Almoço - Pastelaria Sol Dourado

- Eu comi solha, mas não precisa comer o mesmo. Ainda há frango assado e iscas de fígado...
- Mas o que comeu foi a solha, não foi?
- Foi, mas temos outros pratos também, se preferir.
- Vou querer a solha então.
- Hahaha. Tudo bem. E pra beber?
- O que bebeu?
- Hahaha. Nada.
- Então também não quero nada.
- Não. Afinal bebi água.
- Então vai ser uma água.

E no fim.

- Gostou da minha comida?
 - Gostei muito, obrigado.
 - E sobremesa, vai querer?
 - Comeu sobremesa?
 - Hahaha. Não. Deixei para amanhã.
 - Então acho que também não vou querer. Obrigado
- com Mariana Maciel.

13-03-2014 - Jantar - Restaurante Zico

- O senhor já jantou hoje?
- Quem?
- Você.
- Ainda não.
- Mas sabe o que vai jantar?

- Não. Não sei.
- E ontem? Ontem jantou, não é?
- Não, não jantei. Normalmente não janto.
- Ai não?
- Não.
- Então tudo bem. Muito obrigado e boa noite.
13-03-2014 - Jantar - Binibag Hostel
- Tentei no Zico mas o homem lá não janta...
- E agora, o que é que vamos jantar?
Procura dali, procura de lá.
- Temos rissóis! Huhu!!! — com Mariana Maciel.

14-03-2014 - Pequeno-almoço - Casa da Marta e do Rui [Porto]
- Sabes, o caminho que fiz até a tua casa já tinha feito antes, da primeira vez que tentei vir às Belas Arte do Porto e perdi-me...

14-03-2014 - Almoço - Refeitório da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto [Porto]
- Coloque pra mim como se fosse pra si, sim?
- Ora, mas eu como muito pouquinho... Não sei se o menino sabe, mas quando uma pessoa passa dos 60, tem que comer pouquinho...

14-03-2014 - Jantar - Padaria e pastelaria Vale Doce [Porto]
- Olhe, eu quero comer o que o senhor for comer.
- Mas eu não sei o que vou comer.
- E o que comeu ontem?
- Eu não lembro o que comi ontem.
E deixou-me só à mesa.
Voltou tempos depois com o cardápio.
- Não adianta deixar isto cá, que eu não vou escolher. Eu preciso da sua ajuda. O que é que vai comer hoje?
- Vou comer qualquer coisa.
- ...
- Tudo bem. Hoje, então, devo comer um prato de salsicha alemã, com ovo e batata. Ou um prego no prato, ou...
- Ok, ok. Traga-me então a salsicha, sim?
- E pra beber?
- O que é que vai beber?
- Um fino.
- Então também vou querer um.
- Muito bem.
E depois de trazer a comida.

- E então, está a gostar do prato?
- Sim, está tudo ótimo, muito obrigado. E obrigado pela paciência também...
- Não é preciso agradecer. Paciência é uma coisa que eu tenho demais.

15-03-2014 - Pequeno-almoço - Pastelaria Tricana de Aveiro

- O que foi que a senhora comeu no pequeno-almoço?

- No pequeno-almoço?

- Sim.

- Nada. Só um café.

- Então também vou querer só um café.

Depois de me trazer o café.

- Eu não tenho o costume de comer muito... Meu almoço, por exemplo, foi meio pão com queijo e uma peça de fruta. E o jantar, normalmente, é uma sopa. E antes de dormir, como um iogurte. Mas não daqueles iogurtes de beber, daqueles para comer com colher. São melhores e dão um aconchego maior na barriga...

15-03-2014 - Almoço - Casa da Paula, do Nuno, do João e do Diogo

- Então, eu tenho um amigo meu que...

- Se é teu amigo é teu amigo, né?

E toda a mesa riu. — com Ana Albuquerque e Mariana Maciel.

15-03-2014 - Jantar - Casa da Fernanda e do Eduardo

- Meu pai já fez um parto num fusca!

- O quê? Mas o fusca estava grávido?

Silêncio. Ninguém achou piada.

16-03-2014 - Pequeno-almoço - Pastelaria Rossio

- Quero comer o mesmo que comeu hoje ao pequeno-almoço.

E ficou toda vermelha. A colega ao lado deu um sorrisinho nervoso, quando as duas entreolharam-se.

16-03-2014 - Almoço - Ali Kebab

- Quero comer o mesmo que vai comer.

- Mais é sério? Acho que não vai gostar muito, sou meio esquisita...

E diz um colega por trás dela, apontado pra outro.

- O que ela vai almoçar hoje é esse gajo aí.

Todos ríem.

- Bem, se for assim, e espero que não se importe com o que vou dizer, prefiro ir comer em outro lado...

Juntam-se à risada as pessoas que estão na fila atrás de mim.

16-03-2014 - Jantar - Aki há sopa

- Boa noite. Preciso de ajuda. Gostava de jantar o mesmo que jantou. Já jantou, né?
- Por acaso sim.
- Pois gostava de comer o mesmo que comeu.
- Mas foi canja...
- Ótimo.
- Mas quer uma inteira ou meia sopa?
- Como comeu?
- Meia.
- Então é assim que eu quero.
- com Mariana Maciel.

17-03-2014 - Pequeno-almoço - Pastelaria Pá D'ouro

"A equipa 'auri-negra' deu o primeiro triunfo ao treinador Danielle Fortunato a jogar em casa"

O jogo, de 5 possíveis estrelas, vou avaliado com 2.

17-03-2014 - Almoço - Ki Macrobiótico

- Vai querer mais alguma coisa?
- Costuma comer sobremesa?
- Às vezes sim, outras não...
- E hoje?
- Hoje, acho que não.
- Então é tudo. Obrigado.

17-03-2014 - Jantar - Mestre do Leme

- Peixe ou carne?
- O que é que vai comer?
- Peixe.
- Então é peixe pra mim também.

18-03-2014 - Pequeno-almoço - Café & Companhias

- É tudo?
- Não sei. É tudo?
- Foi isso que eu comi.
- Então é tudo. Obrigado.

18-03-2014 - Almoço - Petisqueira Portuguesa

- Vai querer café?
- Bebe café?
- Não.
- Então também não quero, obrigado.

18-03-2014 - Jantar - Pizzburguer

- É impossível você comer o mesmo que eu. Vou fazer meu jantar em casa...
- Um, e aquela sua colega ali, vai almoçar aqui ou vai comer em casa também?
- Ela deve jantar aqui.

E virado pra outra senhora.

- Olhe, desculpe, mas já sabe o que vai jantar hoje?
- Tou em dúvida entre o esparguete ou uma pizza.
- Hum...
- Mas acho que vai ser mesmo o esparguete.
- Ótimo. Também quero.
- E pra beber?
- O que é que vai beber?
- Normalmente bebo água, mas hoje estou meio assim da barriga. Acho que vai ser chá.
- Também vou querer chá, então.

19-03-2014 - Pequeno-almoço - Pingo doce das Barrocas

- Quando faço o pequeno-almoço aqui, como sempre o menu do pão com manteiga e um galão.
- Pode ser isso pra mim, então. Obrigado

19-03-2014 - Almoço - Mercado do Peixe

- Vai querer sobremesa?
- Costuma comer sobremesa?
- Com certeza!
- Então também quero. Traga a que mais gosta, sim?
- Com certeza!!!

19-03-2014 - Jantar - Vitaminas

- Quer café também? É que se quer comer o mesmo que eu comi, então também tem que beber café...
- Sim, também quero café. Obrigado.

20-03-2014 - Pequeno-almoço - Pastelaria Bissau

- Quero comer o mesmo que comeu ao pequeno-almoço?
- Como é que eu vou saber o que foi que comeu no pequeno-almoço?
- Não. EU quero comer o que VOCÊ comeu.
- Oh sim. Comi pão com manteiga.
- Só pão com manteiga?
- Sim?
- Então também vou querer.

20-03-2014 - Almoço - Telepizza

- Eu não costumo comer aqui... Mas quando eu como eu sou uma pessoa simples. Presunto e ananás, cogumelo e presunto...

- Pronto. Faça aí pra mim como se fosse pra si.

20-03-2014 - Jantar - Restaurante O Barril

- O amigo já jantou?

- Já sim... Mas está a perguntar isso por causa da minha chiclé?

Tive que segurar o riso.

21-03-2014 - Pequeno-almoço - Padaria Estação 90

- Costumo comer uma torrada, um pão com manteiga...

- Traga então um pra mim.

- Um o quê? Uma torrada?

- Sim. Uma torrada.

21-03-2014 - Almoço - Wok to Walk [Porto]

- Quero almoçar o mesmo que você. É possível?

- Não. Hoje almocei no Vitaminas!

- Um... e agora?

- Pode almoçar o mesmo que o meu colega almoçou...

- Peça então que ele faça pra mim como se fosse pra ele, sim?

E quando entregou o prato.

- Ele pediu que quando acabasse de comer voltasse cá para dizer o que achou.

- Vou voltar sim. Obrigado.

21-03-2014 - Jantar - Companhia das Sandes

- O senhor ficou mal servido por ter perguntado à brasileira... Se tivesse perguntado a mim, comeria bem melhor.

22-03-2014 - Pequeno-almoço - Zig-zag

- Então? Já não vens cá há muito tempo!

- É verdade... é que já não ando por cá.

- E por onde é que andas?

Gaguejei.

22-03-2014 - Almoço - Rang Mahal

Sabia que ele iria trazer alguma coisa com lentilhas, mas não entendi o que era.

22-03-2014 - Jantar - Mesa 7

- Hoje ainda não sei.

- E ontem? O que foi que jantou ontem?

- Um cachorro.

- Então traga pra mim o mesmo cachorro sim? Como se fosse o seu.
- Então também quer batatas?
- O seu tinha batatas?
- Sim.
- Então quero.

23-03-2014 - Pequeno-almoço - Pingo Doce Forca

- Hoje eu comi cereal com leite, em casa. Mas sempre que como aqui, é um galão com pão com manteiga. Vai querer também?
- Sim, obrigado.

23-03-2014 - Almoço - Pasta Grill

- Quero comer o mesmo que for comer.
 - Mas tá a gozar comigo?
 - Não, não. Só quero almoçar o mesmo que você. Sabe o que vai almoçar, né? Então, vou querer o mesmo.
 - E pra beber?
 - O que é que vai beber?
 - Ok, ok... já percebi.
- E virou-se.

23-03-2014 - Jantar - Brasa Rio

- Mas hoje eu resolvi diminuir um pouco na carne...
 - Não tem problema. E comeu o quê?
 - Salada.
- ...
- Mas a salada está ótima. Fui eu que fiz.
 - Excelente.
 - Deixa eu chamar ali meu colega pra confirmar uma coisa.
- E falando com o colega.
- Olha aqui meu prato. Foi isso que eu comi hoje, não foi?
 - Foi exatamente isso.

24-03-2014 - Pequeno-almoço - Pastelaria Rainha de Aveiro

- Gostava de comer o mesmo que você comeu ao pequeno-almoço.
 - Eu comi uma torrada. Vai querer torrada também?
 - Comeu só torrada? Só?
 - Não, comi torrada com manteiga.
 - ... Ok.
- Depois de trazer a torrada.
- E pra beber?
 - E bebeu alguma coisa? Mas não me disse que tinha comido só a torrada hoje?

- Comer, só comi a torrada. Beber, bebi um galão.

- ... Ok. Também quero um galão.

24-03-2014 - Almoço - Restaurante Adega O Evaristo

- Olá vizinho, olá vizinha. Olá ex-vizinho, olá ex-vizinha.

- Olá vizinho. Olhe, estou fazendo uma pesquisa e hoje quero almoçar o que o vizinho tiver almoçado. O que foi que comeu?

- Comi favas.

- Pois também quero favas.

- E o que é que a menina da bicicleta amarela vai querer? — com Mariana Maciel.

24-03-2014 - Jantar - Pizza Hut

- E pra beber?

- O que é que bebe quando come aqui?

- Seven up.

- Pode ser uma pra mim.

25-03-2014 - Pequeno-almoço. Pastelaria SelectArte

- Gostava de comer o mesmo pequeno-almoço que comeu. É possível?

- Ih... mas eu não comi aqui. Comi em outra pastelaria...

- E o que foi que comeu?

- Uma tarte de maçã e uma meia de leite.

- E não têm isso aqui?

- Temos sim.

- Então traga pra mim, por favor.

25-03-2014 - Almoço - Tico-tico

- Deseja café?

- O senhor bebeu café?

E saiu sem responder. Voltou algum tempo depois, com a chávena de café na mão.

No fim.

- Estava tudo bom?

- Estava ótimo, obrigado.

E olhando a garrafa de vinho vazia.

- E parece que o vinho também estava bom...

25-03-2014 - Jantar - Casa da Carla e da Sara

Mousse de After Eight!

Obrigado Carla! Obrigado Nestlé!

<3 — com Mariana Maciel.

26-03-2014 - Pequeno-almoço - Hotel Aveiro Center

- Bem, o senhor pode comer o croissant, que é muito bom... Pode ficar à vontade.
- Não deve estar a perceber... Eu gostava de comer o mesmo que comeu hoje. O que foi que comeu?
- Eu ainda não comi. Mas vou comer um croissant com queijo e um capuccino.

26-03-2014 - Almoço - Casa da Cláudia e do Joan

- Vocês não se importam se eu for à casa pegar uma sobremesa sensacional, pois não?
- ¿Qué?
- ¡Postre! — com Cláudia Gomes e Mariana Maciel.

26-03-2014 - Jantar - Casa Necas

- Pode ser vitela?
- Pode, claro.
- Depois de confirmar que não havia mais vitela.
- Não há mais vitela... Pode ser outra coisa?
- Pode sim.

27-03-2014 - Pequeno-almoço - Pastelaria Arte Doce

- O que a senhora comeu hoje no pequeno-almoço?
- Nada.
- Então também não quero nada. Obrigado.
- E Mariana.... Ver Mais — com Mariana Maciel.

27-03-2014 - Almoço - Casa de Nilda e de Stipy

- E o pirão? — com Stipy Hidalgo e Mariana Maciel.

27-03-2014 - Jantar - Casa do Martinho, da Anabela, da Mafalda e do Gaspar

- Quem gosta de pancakes?
- E toda a mesa, com as mãos para o alto.
- Eeeeeuuuuuu!

28-03-2014 - Pequeno-almoço - Posto 7

- Acho que ele chegou.
- Valamedeus, deixa eu ir prali!!! — com Mariana Maciel.

28-03-2014 - Almoço - Casa do Eric e da Arianna

- Queres mais uma?
- Acho que não... Já chega. Tou em tempo de explodir...
- Oh, vamo lá. A saidera.
- Vais beber também?
- Sim.
- Então também vou querer.

28-03-2014 - Jantar - Bitoque e Francesinha

- Uma pergunta. Quando cheguei, vi que estava a jantar. O que é que comia?

- Carne assada com batata frita.

- Pois vou querer o mesmo, por favor.

- E pra beber?

- O que é que bebia?

Sorri.

- Água.

- Então é uma água pra mim também, obrigado.

29-03-2014 - Pequeno-almoço - Café Canastra

- E o leite, é quente ou morno?

- Como foi que bebeu?

- Frio.

- Também quero frio.

29-03-2014 - Almoço - Doce Enleio [Gaia]

- Parabéns pra você, nesta data querida, muitas felicidades, muitos anos de vida! — com Barbara Freire Silva, Marlos Silva e Mariana Maciel.

29-03-2014 - Jantar - Rebaldoria

- Ju, preciso de ajuda. Quero comer o mesmo que comeste, mas já estou falido... Por isso...

=-) — com Stipy Hidalgo, Fernanda Zanon, Mariana Maciel, Joao Quintela, Gustavo Pimenta e Juliana Lobo.

30-03-2014 - Pequeno-almoço - Quiosque Buondi

Depois de eu pousar a bandeja no balcão.

- Então, gostou?

- Estava ótimo. Obrigado.

30-03-2014 - Almoço - Mr. Pizza

- O que eu gosto mais iria ficar um pouco caro pra si. Mas deixa eu ver aqui... Se você pedir esse, e trocar pimento por atum e isto aqui por gorgonzola, acho que funciona. Pode ser?

- Claro que pode. Obrigado.

30-03-2014 - Jantar - Casa da Nilda e da Stipy

- Nildinha, obrigado por me receberes hoje... Já não tinha mais dinheiro pra comer na rua.

- Se quiseres vir amanhã para o pequeno-almoço, podes vir. Aí fechamos o ciclo: almoço, jantar, pequeno-almoço.

- Sensacional! Venho sim. Obrigado!

31-03-2014 - Pequeno-almoço - Casa da Nilda e da Filipa

- Tá aqui, meu pequeno-almoço.

E pousou o prato na minha frente.

<3 — com Filipa Sequeira e Mariana Maciel.

31-03-2014 - Almoço - Offshore

- Vai querer café?

- Costuma beber café?

- Sim, bebo sempre. Nosso café é excelente. — com Fernanda Zanon e Mariana Maciel.

31-03-2014 - Jantar - Convívio

- Vai querer mais alguma coisa?

- E não costuma beber café depois do jantar

- Sim, bebo sim. Vai querer um?

- Vou, obrigado.

E, depois de pousar a chávena.

- Se quer beber igual a mim, tem que ser com adoçante.

apêndice 02

Transcrição dos textos produzidos durante “a construção do Quarto Impossível”

O movimento dos moradores como vector de conexão entre os espaços da casa. Os espaços e as pessoas da casa.

Levo para Guimarães tudo o que está no meu quarto e que tenho forças para levar, eu uma só viagem. Quanto de mim essas coisas falam? Quanto falta, as coisas que não conseguir levar, farão naqueles dias em Guimarães.

Escolher o que se vai levar é também escolher o que se vai deixar.

Opção de medir os espaços com o meu corpo e redesenhar o quarto a partir das memórias e dessas medidas feitas pelo corpo.

Estar lá e viver a minha vida também. Passear e ver os trabalhos, mas também estudar e resolver problemas.

21-9-12

Depois de perceber que, se calhar, eu viveria suficientemente bem tendo no quarto somente as coisas que levei para Guimarães, o trabalho ganha uma nova dimensão.

Não é o quarto de Aveiro que levo para Guimarães, é o quarto de Guimarães que vou acabar por levar para Aveiro.

4 tapetes

2 mesas de cabeceira

2 candeeiros

1 mesa

1 cadeira

18 bonecos

1 guarda-roupa

1 cabide

Livros e cremes

1 quadro

1 tela de cortiça

Vários post-its

DESENHO DO QUARTO COM OS PÉS

Experimentar a vizinhança:

- fazer uma aula de Francês?

- fazer a barba no barneiro?

- Ver um jogo do Vitória? Seria SEN-SA-CIO-NAL!!!

- comprar cuecas? Perceber o que foi aquele edifício.

- será que vou precisar do portátil?

+ editar fotos da moldura

+ subir vídeos e imagens diárias para o Facebook

- segurança. Vou ter que andar com ele às costas sempre

Andar pela cidade para resolver as coisas que eu faria em casa (acordar num ponto, vestir-me noutra, tomar banho em um terceiro...) transformar a rua em corredor dessa minha casa temporária. Grandes corredores que possibilitam encontros de várias ordens (VER "corpos de passagem")

Sequência:

- 1 – fotografias do quarto em Aveiro- sábado
- 2 – faxina em casa / Fotografia - sábado
- 3 – faxina em Guimarães – quarta
- 4 – montagem da estrut. do quarto – quarta
- 5 – mudança – quinta

Levo do quarto tudo o que consigo comigo, na expectativa de o remontar.

Do restante da casa, levo o que preciso para viver – livros, colchão, sacos, escova de dentes, toalha...

As fotos não foram feitas por mim. Convidei dois amigos/artistas para fazerem as fotos. Expliquei o projeto, disse como as imagens seriam utilizadas e procurei deixá-los à vontade. Foi assim que aprendi a fazer.

Por conta da greve da CP, o número de comboios para Guimarães foi reduzido, o que me obrigou a fazer uma ginástica gigantesca para ir hoje, quarta, fazer a limpeza ao quarto.

Tenho cá ao meu pé o balde, o cabo de metal, a vassoura, a esfregona, panos de limpeza e desinfetante para o chão.

Apanho, se houver, o comboio para São Bento das 9:47.

Há mais de um mês não limpo a minha casa e hoje passei mais de 5 horas a limpar, varrer e esfregar um espaço que vou usar para morar durante 3 dias. 3 dias.

Estou a voltar para Aveiro de autocarro, pelo menos o trecho Guimarães-Porto. 5 euros e 10 cêntimos o bilhete.

Hoje conheci a Sandra, uma das artistas do Noc-noc, e o Senhor Abílio, da Churrasqueira do Tournal. A Sandra calça 32 e o Senhor Abílio cobrou-me 5 euros por um empanado com arroz e batatas-fritas ao almoço.

O café na churrasqueira, Delta, é excelente.

- o que não veio
- a chave nas minhas
- os outros trabalhos
- jantar na Sandra com Ricardo e Daniel

- escovar os dentes
- levaram os cabides

O que não veio ficou por lá. Fico na dúvida se faz sentido fazer uma lista das coisas que trouxe e ver o que vai desaparecer com o tempo.

No começo era construir um quarto. Agora, vejo o espaço dar sugestões para resolver problemas. Os pregos na parede viraram o cabide que eu não trouxe. Um balde com água suja ajudou-me na hora de escovar os dentes.

Recebi a chave de baixo da Délia. Apesar de ter um carro à porta, atrapalhando e impedindo a passagem, é muito mais fácil de entrar que a porta principal.

Coloquei a chave do prédio junto com as minhas chaves de casa.

Jantei em casa de Sandra, uma artista que também está a expor no mesmo espaço que eu. Foi uma alegria e é uma tranquilidade saber que somos vizinhos, já que ela mora bem perto do quarto. Amanhã de manhã devo tomar banho em casa dela. Vou ver se levo pão para o pequeno-almoço.

Os dois cabides que trouxe e que tinha deixado no espaço destinado ao guarda-roupa, sumiram.

Folha de sala

Sentir-se em casa. Não me sinto em casa desde 1997, quando mudei-me da primeira casa que senti ser a minha.

Hoje, a noite foi menos fria, mas o dia amanheceu mais cinzento.

Tomei banho no CAAA, e fui até lá vestido com meus pijamas.

Senti que acordei mais descansado, mas, mesmo assim, ainda carrego comigo esse peso na cabeça e essa moleza sem fim.

Almocei sozinho, novamente na Churrasqueira do Tournal. Vitela assada no forno, com batatas e arroz. Um fino e broa a acompanhar.

Hoje, vi uma das voluntárias do Noc-noc a sentar no meu colchão e um outro, a desenhar, sentado no banco que eu trouxe. Adorei. E espero que aconteça mais vezes.

Levo comigo, desta experiência, bem mais coisas do que trouxe de Aveiro. O trabalho, no final das contas, é para mim, como todos os outros.

Hoje, no terceiro dia, cortei o cabelo. O "Salão Sevilla" abriu e tive a oportunidade de conhecer o Senhor José, um cabeleireiro barrigudo e de cabeça branca.

Não registei o corte. O corte é o registo da ação.

É diferente ter um trabalho inserido e referendado por um evento da cidade, misturado e tendo que dialogar com outros trabalhos. É uma perspectiva diferente daquela que planeio para Aveiro, com pontos positivos e negativos.

Michelangelo Pistoletto
Angelina Silva 962892451
silvaandelina@sapo.pt

Tiago fez-me uma pergunta com sentido. Será que no fim deste trabalho, da pesquisa do doutoramento, vai surgir um manual de como trabalhar o lugar? Eu espero que não.

Cópia da página

apêndice 03

01-04-2014

- Pequeno-almoço.
- Captura das imagens da Fernanda
- Fazer almoço. Baião de dois
- Reunião com Wellington
- Impressão dos recibos de renda
- Transferir dinheiro pra Mariana
- Pagar contas da casa. Água, energia e gás
- Fechar as contas do mês passado
- Organizar documentos do IRS
- Aspirar casa de banho
- Escrever para a FCT
- Aula de yoga
- Responder ao email do José
- Começar artigo para Avanca
- Começar álbum no Facebook

02-04-2014

- Pequeno-almoço: maçã, iogurte e pão com queijo
- Lavar cabelo
- Consertar o link no site do balbucio: <http://balbucio.com/balbucio/?p=42>
- Terminar livro do Eduardo
- Fazer almoço. Omelete
- Pagar Eduardo
- Enviar recibos do SSV para FCT
- Editar vídeo da Fernanda
- Lavar a loiça e arrumar a pia
- Cortar as unhas
- Estudar espanhol
- Instalar o programa no computador da Monique
- Finalizar o vídeo da Fernanda
- Gravar, subir e publicar o vídeo do Tutunho - <http://youtu.be/nHIRO28v7ho>
- Confirmar endereço do Emídio
- Subir foto para o Facebook
- Ver o jogo do Ceará

03-04-2014

- Pequeno-almoço. Bolo do Tutunho e chá
- Almoço. Grão de bico, brócolos cozidos e arroz integral
- Lavar a loiça e limpar a pia

- Lavar roupa
- Aula de violão
- Estudar Espanhol
- Aspirar cozinha e corredor
- Aula de yoga
- Colocar a roupa pra dentro
- Email para a Galp
- Jantar. Hambúrguer de feijão e batido de morango
- Escrever uma parte do artigo
- Subir foto para o Facebook

04-04-2014

- Pequeno-almoço. Chá, pão, queijo e frutas.
- Receber visita do senhorio e da imobiliária
- Almoço. Arroz integral e grão de bico de ontem
- Adicionar referência a Michael Wolf
- Escrever para Breno e Anne
- Estudar violão. Ver material que Eduardo mandou e responder ao email
- Pagar renda
- Colocar na agenda o evento que o Paulo enviou
- Jantar. Pão com queijo e iogurte
- Planear a experiência do mês que vem e criar o arquivo
- Subir foto para o Facebook

05-04-2014

- Pequeno-almoço. Cereal
- Lavar loiça e arrumar a pia
- Descer mesa amarela
- Almoço. Cogumelos refogados e arroz. Paçoquita da Maria
- Escrever pra Maria
- Escrever para Eduardo
- Fichar o livro do Eduardo
- Mandar fotos pro Luis
- Fazer e subir vídeo do corredor
- Escrever mais uma parte do artigo
- Secar banco da bicicleta da Mariana
- Jantar com Fernanda e Eduardo. Hambúrguer de feijão
- Subir foto para o Facebook

06-04-2014

- Pequeno-almoço. Laranja
- Almoço. Cuscuz

- Responder ao Paulo
- Mandar tiff editado para Luis
- Lavar loiça e limpar a pia
- Pesquisar e comprar barbeador
- Escrever artigo
- Jantar com Maria
- Ver o Ceará
- Subir foto para o Facebook

07-04-2014

- Pequeno-almoço. Morangos, iogurte e pão
- Lavar loiça e limpar a pia
- Lavar e estender roupa
- Espanar, aspirar e passar esfregona na casa
- Almoço. Alface, lentilha com legumes e arroz
- Arrumar pasta do violão
- Cortar unhas
- Arrumar casa de bonecas
- Pagar Mariana
- Escrever artigo
- Pesquisar sobre artistic research
- Fazer a sopa
- Jantar. Sopa de brócolos, curgete e ervilha
- Escrever artigo
- Estudar Espanhol
- Subir foto para o Facebook

08-04-2014

- Pequeno-almoço. Sandes de queijo e batido de morango, banana e laranja
- Fazer backup do computador
- Lavar e estender roupa
- Pesquisar hd ssd
- Comprar fruta
- Almoço. Omelete de cogumelos, arroz e feijão
- Fazer testes no HD
- Varrer escada
- Enviar documentação do IRS
- Escrever para o Paulo
- Escrever para o José
- Receber visita do senhorio
- Escrever para Travemestra
- Escrever para o Mario

- Responder Joana
- Imprimir material do Espanhol
- Aula de yoga
- Jantar. Sopa e o resto do almoço
- Transferir dinheiro pra Mariana
- Fazer envelopes
- Subir foto para o Facebook

09-04-2014

- Pequeno-almoço. Morango, laranja e banana, chá e sandes de queijo
- Lavar cabelo
- Arrumar a loiça
- Lavar e estender as mantas da yoga
- Almoço com Nildinha. Massa com legumes
- Limpar janelas da cozinha
- Fazer envelopes e escrever cartas para família
- Tirar roupa do estendal
- Responder Eliseu
- Fazer a barba
- Aspirar o chão da casa de banho
- Terminar sopa
- Escrever artigo
- Jantar. Sopa de cenoura, beterraba, ervilha, brócolos...
- Responder Mario
- Responder André
- Terminar primeira parte do artigo
- Fazer vinheta para o Wellington
- Ver jogo do Ceará
- Subir foto para o Facebook

10-04-2014

- Pequeno-almoço. Chá
- Almoço com Nildinha. Escondidinho de cogumelos e beringela
- Responder Rubens
- Responder Nildinha
- Ler texto que o Edmilson mandou
- Jantar. Resto do almoço
- Escrever para o Paulo
- Escrever para Tendenssa
- Escrever para Carla
- Encontrar no "Gênio do crime" a referência a seguir alguém de trás pra frente
- Escrever artigo

- Medir temperatura
- Subir foto para o Facebook

11-04-2014

- Pequeno-almoço. Pão com chá
- Reeditar vinhetas
- Escrever para Andreza
- Escrever artigo
- Almoço. Cuscuz
- Escrever artigo
- Receber visita do Eliseu
- Escrever artigo
- Jantar com Fernanda e Eduardo. Pizza
- Responder José
- Subir foto para o Facebook

12-04-2014

- Pequeno-almoço. Chá com folar
- Tomar remédio
- Fazer bochecho
- Almoço. O que Mariana trouxe
- Escrever para Eliseu e Fabiana
- Escrever artigo
- Pagar Avanca
- Mandar recibo para Eliseu e Fabiana
- Encomendar mel ao Nelson
- Terminar artigo
- Enviar artigo para Paulo, Edmilson, Mariana e Eduardo
- Jantar. Chá de gengibre e sandes
- Tomar remédio
- Subir foto para o Facebook

13-04-2014

- Ir ao hospital
- Subir foto para o Facebook com a citação do Huizinga a falar do fim experiência

apêndice 04

Desde as 7 da manhã lavo pratos. Não dormi pq a festa de ontem foi até muito tarde e como fazia parte da equipa que cozinhava, resolvi que já era dia e ganhava mais lavando a loiça do jantar e preparando a sala para a reunião que iria começar pelas 10:30.

Enquanto lavava a loiça tive a ideia deste protótipo. Experimentar ficar 12h, das 7 às 7, dentro da cozinha, lavando toda a loiça suja que era produzida pelos moradores da casa. Quando conseguisse deixar toda a loiça limpa e a pia arrumada, tiro uma foto.

Agora são 12:15 e já tirei 3 fotos. A primeira foi bastante tarde, fruto principalmente da quantidade de lixo absurda deixada do jantar de ontem.

Não sei se vou aguentar fiar aqui, pelo cansaço e pelas coisas que preciso resolver no pc. Sem esquecer da vontade de ir a casa de banho.

Agora, 12:30, tenho a loiça lavada e guardada. Talvez comece a ajeitar um pouco a cozinha. As pessoas perguntam se eu preciso de alguma coisa. Por causa da minha gentileza em lavar os pratos a toda gente, “ganhei” meu almoço, um “arrumadinho” feito com as sobras do jantar de ontem.

O frio no pé atrapalha imenso. A cadeira que eu trouxe para a cozinha e de onde estou a escrever este pequeno tratado, é igual a que tenho no meu quarto. A cozinha não como espaço de comida mas um espaço para as pessoas estarem. Talvez o mais multifuncional dos espaços. Ou o espaço onde se conseguiria sobreviver por mais tempo.

I’m the kaiser of kitchen.

Tiver a ideia durante a lavagem.

Lenka disse-me que sentia uma sensação engraçada, como se de repente a cozinha passasse a ser a minha cozinha, ou a cozinha da mãe dela, pq fico acompanhando os movimentos das pessoas aqui.

O corpo não aguenta e fiquei 8 horas. Um expediente. Vou oferecer serviços para os quartos e fazer também nos espaços da casa.

Fiquei até às 3, totalizando 8 horas.



Figura 48 – Primeira das 9 fotos realizadas durante as 8 horas de “8 hours”.

