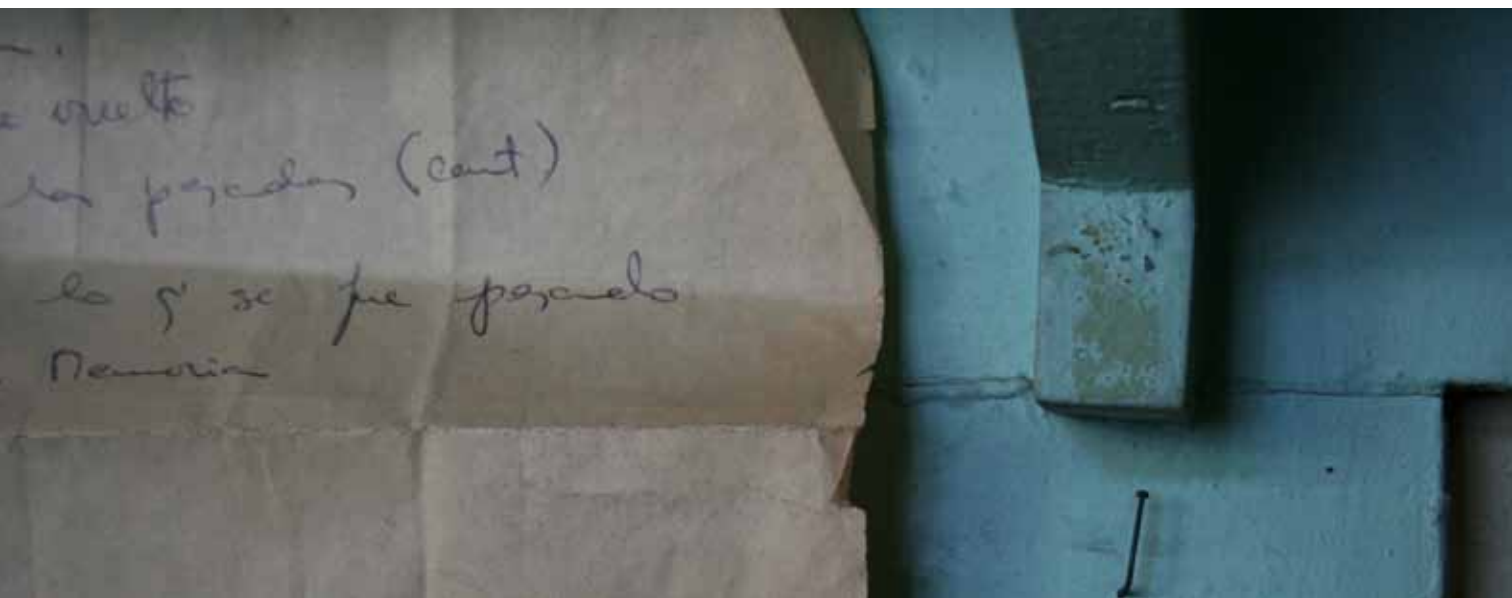




A construção da casa

Patricia Andrea Soto Osses



Patricia Andrea Soto Osses

A construção da casa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de Concentração Poéticas Visuais, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Alberto Fajardo.

SÃO PAULO
2010

Para John e Agripina,
por me deixarem entrar em suas casas.

Agradeço a

Carlos Fajardo, o mestre;

Ulisses e Electra, os pais;

Phil Minton, a voz;

Gabriela e Gonzalo, o Tango;

Ricardo e Quena, os habitantes de Casapina;

Ariane Koek, habitante das palavras inglesas;

British Council – Artist Links, pela residência artística na Inglaterra;

Daniel Caamaño, pela residência artística em Santiago do Chile;

Arvon Foundation, por The Hurst;

Alejandra e Wallace, pelo olhar;

CAPES / CNPq, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Construa uma casa de linhas pontilhadas

*Deixe as pessoas imaginarem as partes que faltam (a)
Deixe as pessoas esquecerem sobre as partes que faltam (b)*

Yoko Ono, de 8 Peças de Arquitetura dedicadas a um arquiteto fantasma.

Build a dotted line house

*Let people imagine the missing parts (a)
Let people forget about the missing parts (b)*

Yoko Ono, from 8 Architecture Pieces dedicated to a phantom architect.

palavras-chave:

imagens do habitar
espaço literário
tempo sonoro
outros lugares
luz

keywords:

inhabiting images
literary space
sounding time
other places
light

Resumo

Esta dissertação consiste em uma reflexão sobre a produção visual realizada, entre os anos de 2007 e 2009, em torno do tema de duas casas, uma no Chile e outra na Inglaterra, aqui denominadas Casapina e John's House. A produção de trabalhos em artes visuais se dá a partir de relações possíveis entre poética, sensação, habitar e deslocamento.

A residência em cada uma das casas foi estabelecida durante alguns meses, para a realização de projetos e trabalhos em fotografia, vídeo, instalação, performance e som. O estudo e a pesquisa de construções literárias, em forma de contos e romances, se deu paralelamente ao processo de criação. Buscou-se uma reconstrução do sentido e do significado das casas pelos trabalhos lá realizados.

Como resultado, são aqui apresentados os trabalhos realizados nas duas casas, em sua totalidade. Em cada casa, uma obra foi escolhida como pilar das discussões e temas aqui presentes e são apresentados na sua íntegra, em 2 DVDs anexos contendo os filmes *El Tango del Pasillo* e *John's House*.

Abstract

This dissertation consists on a discussion about the visual production made, from 2007 to 2009, around the theme of two houses, one in Chile and in another in England, here named Casapina and John's House. The production of works in visual arts comes from possible relationships between poetic, sensation, to inhabit and displacement.

The residence in each house was set for a few months for the completion of projects and works in photography, video, installation, performance and sound. The study and research of literary constructions, in the form of short stories and novels, occurred alongside the creation process. It was sought a reconstruction of meaning and significance of the houses by the work performed there.

As a result, here are presented studies on two houses in its entirety. In each house, a work was chosen as a pillar of the discussions and themes presented here; they follow in Annex as 2 DVDs, containing the movies *El Tango del Pasillo* and *John's House*.

SUMÁRIO

Introdução	13
Processos	15
As Casas	19
- Casapina	23
- John's House	94
Conclusão	139
Referências bibliográficas	141

ANEXO

Arquivos

• Casas de palavras – Os espaços narrados de Jorge Luis Borges	147
• Acontecimento / Deslocamento	151
• Sobre construção e desconstrução	155
• Pequena coleção de casas	159

INTRODUÇÃO

Este texto é uma reflexão sobre a produção de trabalhos realizados entre os anos de 2007 e 2009. Durante esse período fiz duas residências artísticas: uma no Chile, *Casapina*, e outra na Inglaterra, *John's House*. Ambas tiveram em comum a presença de uma casa e seu entorno como ponto de partida para a produção e realização de trabalhos em artes visuais.

Meu tema se realiza por meio de experiências ativadas por elementos espaciais do lugar. No intuito de chegar a uma experiência estendida do cotidiano, busco uma espécie de reconstrução ou interpretação desses espaços, seja em sua forma ou seu significado, através da ação, instalação ou imagem que ali desenvolvo. Nos trabalhos apresentados, o espaço da casa é tema e suporte, conteúdo e continente.

Estes projetos procuram estabelecer visões e experiências das casas a partir das imagens ali produzidas, que questionem, potencializem ou reafirmem o uso do lugar, dentro da produção de uma poética determinada. Um corredor, um banheiro, uma sala, a forma como eles são utilizados, como a luz se comporta, a espessura das paredes, a idade da casa, se está ocupada ou vazia e há quanto tempo, quem são ou quem foram seus moradores... como se habita esse lugar. E como se poderia ampliar, discutir e questionar essa idéia: o *habitar* como forma de se relacionar plenamente com o meio em que se está inserido.

Todos os trabalhos realizados nessas duas casas encontram-se aqui expostos, consideradas sua variedade e diferenças de tons, intensidades e meios, no intuito de construir um panorama o mais completo possível destas experiências de habitar. No entanto, dentro de cada uma das casas, um dos trabalhos foi determinado como foco de interesse, pelo grau de complexidade de sua constituição: *El Tango del Pasillo*, em *Casapina*, e *John's House*, na casa homônima. Ambos se constituem de performances, realizadas por terceiros e registradas em vídeo, nos espaços internos das casas. São o pilar central de cada construção.

Em Anexo, sob o título de *Arquivos*, há uma reflexão sobre alguns dos autores e conceitos importantes para o processo de criação nas casas durante o período de pesquisa que sempre acompanha minha produção, escolhidos entre tantos por pautarem relações que interessa aqui expor em direção aos trabalhos produzidos. E que constituem, na sua diversidade, um caleidoscópio que tenta responder à complexidade da experiência. Temas como deslocamento, acontecimento, projetar, arquitetura e relações com a construção literária serão abordados.

Por fim, foram inseridos excertos de obras ficcionais de alguns escritores, como forma de tornar visível o tipo de construção que interessa como repertório. Mais do que nas teorias sobre arte e arquitetura, textos literários de ficção, como contos e romances, cujo mote principal seja uma casa ou a ação em torno dela, formaram apoios complementares à experiência. As imagens de uma quinta casa, esta de pintura, concluem essas breves histórias sobre as possibilidades de uma experiência sensível do habitar.

PROCESSOS

Uma casa parece constituir uma espécie de projeto inicial, preocupação primeira do homem de organizar o espaço do abrigo e da identidade. Um lugar que se dá a possuir, íntima e internamente. E é no cotidiano que este tipo de espaço vai criar sentido, através do uso diário, da presença constante e insistente das mesmas pessoas ali circulando, repousando e voltando a circular, como em rituais dessacralizados e repetitivos.

Por esse viés, a maneira de construir a relação com o lugar surge tanto através da ação nos espaços da casa como da experiência de um cotidiano: o trabalho, o transporte, as compras, o cozinhar, o dormir. Há uma necessidade de vivência de uma situação doméstica inserida na cultura original da casa em questão, como uma forma de inserir a obra na casa e não a casa na obra. As referências, externas ou anteriores a essa situação, podem vir da memória, da pintura, da literatura ou do cinema, mas sempre atreladas ao tipo de luz, espaço, tema e idioma daquele lugar, naquele momento.

O diálogo acontece todo o tempo com o espaço construído. As obras vão principalmente surgindo de acordo com a experiência, num processo que se inicia na escolha da casa e passa pela opção por um determinado partido. Escolhas de direções, atadas a tudo o que diga respeito à história da casa e de sua realidade, à sua memória e seus moradores, sejam atuais ou anteriores. Ao aspecto que adquirem quando ocupadas daquela forma, aos caminhos que a luz percorre ao entrar pelas janelas. À música que ali se ouve, aos sons, às possibilidades de silêncio e de ressonância que os quartos podem oferecer. Às possibilidades de movimento, de ocupar esses espaços com o corpo, com a voz, com a visão.

A construção poética ocorre como mais uma possibilidade de configuração de um espaço cotidiano, atada pelas suas características mais peculiares, pelo que constrói a sua personalidade.

A produção das obras se origina como parte de toda a experiência, como extensão de uma ação que passa, ela mesma, a fazer parte da memória da casa e do seu entorno. O processo parte da imagem: os estudos começam por uma exaustiva documentação dos espaços, para dar início a uma reflexão sobre a natureza desses espaços, e assim chegar à definição da ação a ser realizada ali - performance, fotografia, instalação - que irá se transformar, novamente, em imagem.

Esse processo de construção da imagem da casa tornará visíveis lugares normalmente inacessíveis, privados e interiores, que muitas vezes não se mostram a olhares externos a não ser através do trabalho ali realizado. A vontade, no entanto, não é de transgressão, de superação do espaço, mas ao contrário, de fazer parte, de mimetização com a personalidade da casa, com suas qualidades e idiossincrasias.

Ao trabalhar nesse âmbito do espaço privado, “do dentro”, é fundamental preservar essa característica da intimidade nas casas e trazer à discussão apenas as obras, jamais o espaço real, que continua com seu caráter de casa, com sua integridade preservada. Uma vez que faço o trabalho, e a casa se transforma em um espaço ficcional, ela pode vir a ser pública, exposta. Então, já não é mais ela mesma: é a obra.

A escolha destas casas pressupõe um desenraizamento, um deslocamento do lugar original. A origem do olhar desloca-se, e esse processo ativa possibilidades e questionamentos, em um outro contexto. Talvez seja necessário *“ser um estrangeiro para ter a capacidade de exercer uma verdadeira condição de liberdade”*, como diz o escritor Edward Said, em *“Reflexões sobre o Exílio”*. Deslocamento, porém, que não passará imune a seus efeitos: a casa construída será sempre virtual, o lugar sempre será outro.

Ao agir sobre espaços domésticos, do cotidiano e do afeto, o interior por definição, creio na possibilidade de exercer uma espécie de arquitetura poética, da subjetividade e da experiência. Como um processo que aciona e revela os lugares do cotidiano de forma não cotidiana, mas não por isso menos inerente à sua integridade, ao que esse lugar em si já contém, ao que ele é. As casas passam a ser ocupadas de maneira a tornar expressiva e visível uma carga poética e significativa do lugar.

O uso dos espaços, o estado de sua construção, memória, cores e funcionalidade, todas as características reais destas casas se transformam em material para as obras. No momento em que se realiza, a obra coexiste, justa-posta, com o espaço real, se relaciona com objetos e pessoas que ali já habitavam. Depois de realizada, ganha sua autonomia em relação à origem como imagem. Trata-se de ficções que precisam do caráter real do espaço para se sustentar.

Ao situar meus trabalhos sempre no âmbito de espaços-casas que têm uma densidade histórica, o que interessa exatamente é a não pureza do estado em que a obra é produzida, é o quanto elas possam se contaminar de realidade, ainda que fatalmente condenadas a configurar uma ficção. Obras situadas numa espécie de parênteses, de *“dentros do dentro”*, efêmeras por natureza, que não resistiriam ao uso cotidiano e à vida inerente dessas casas, mas inevitavelmente passam a fazer parte de sua memória, da história desses espaços e cômodos. Existe a pretensão, que provavelmente sempre permanecerá como tal, de que a obra chegue a compartilhar o mesmo plano do cotidiano e a adquirir a potência que os outros elementos constitutivos da casa já tem, pelo caráter inelutável de realidade. Daí o participar performaticamente em muitos dos trabalhos, numa tentativa de mimetização para fazer surgir uma expressão do lugar.

Interessa, dentro de uma primazia da sensação, buscar a singularidade desses lugares, fazer surgir o significado, acumulado dentro dos anos e dos espaços, construído inevitavelmente pelo uso, por tantos usos anteriores. Todos os lugares são passíveis de acumular memórias e individualidades. Parto destas casas por tudo que posso identificar nelas como significativo, pelo que não posso deixar de notar, pelo que minha percepção não pode negar, pelo que não me deixa desviar o olhar. Tudo o que absorve e se deixa absorver, e se abre simplesmente a possibilidade, assim, sem mais pudores...

...porque lá morou um escritor, porque é vazia, porque conserva no seu mais profundo interior uma loja de pesca, porque parece almejar um estado de submersão ao povoar-se de seres marinhos, porque o cheio de uma é feminino (de uma ausência feminina, que abarrota) e o masculino de outra é vazio.

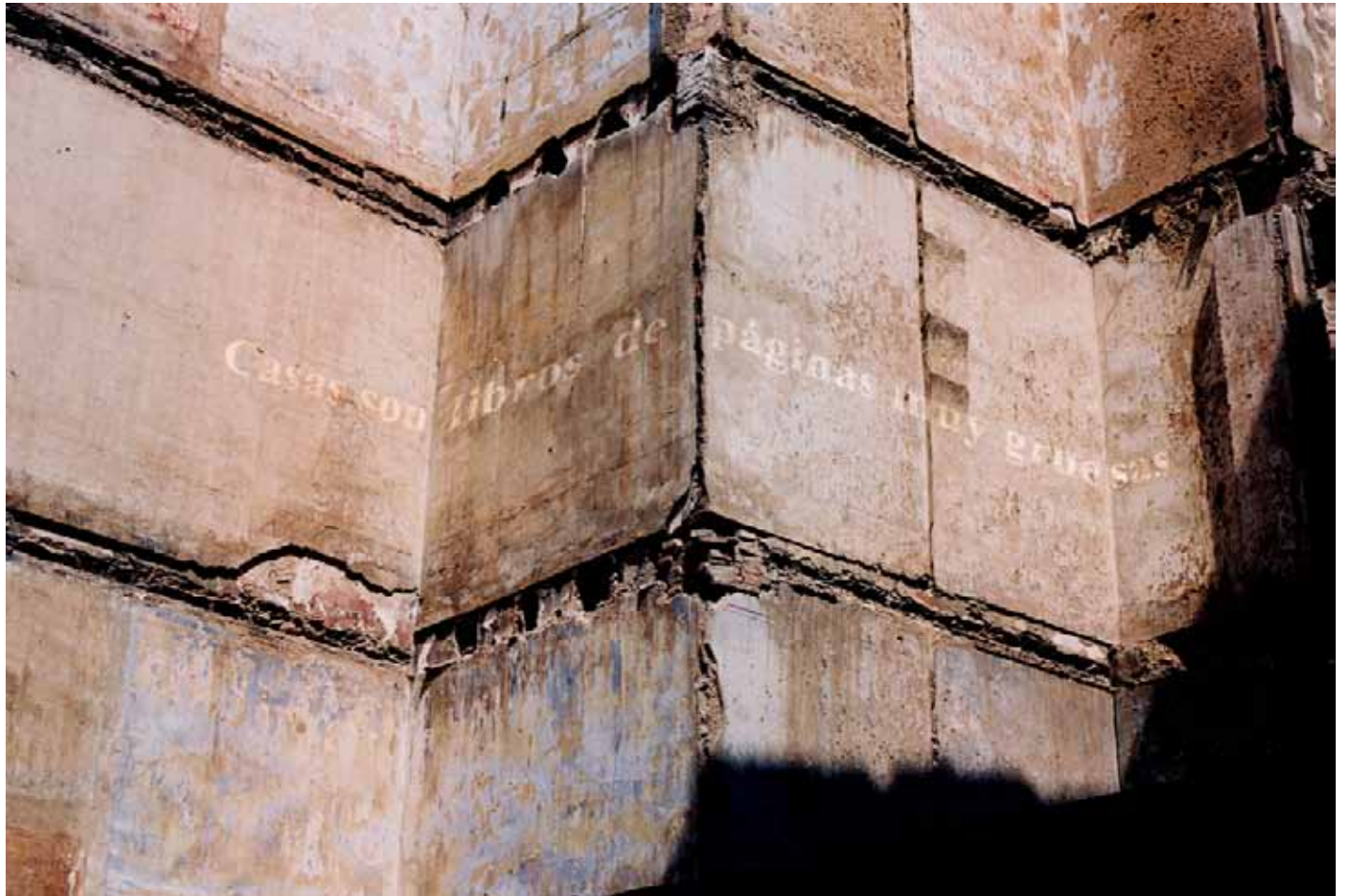
A escolha das casas onde realizei as obras aqui apresentadas se deu pela possibilidade de estabelecer identidades em seus espaços, vinculadas à cultura em que estão inseridas; identidade que será por sua vez questionada, sublinhada, particularizada por um olhar que é externo e que está voltado à essas casas como espaços únicos que são. Ou ao que é único e individual nelas, na sua relação com seu meio e com os que nela vivem.

Também era importante a identificação das casas com uma história, ou historicidade, um cotidiano anterior ou presente, que contribuísse para o adensamento desses lugares em termos de tempo e espaço, a fim de possibilitar uma experiência que pudesse ali ser recuperada ou construída de maneira original, sem mais em que se apoiar a não ser nessa história, nessas memórias, nessa densidades. A partir desse momento, classificações ou a priori, como tipologias, culturas, costumes, referências externas passam a não interessar mais. Procuo, então, por possibilidades de ação, um potencial da casa para criar outras relações e outros lugares.

Às vezes me iludo com a idéia de que a escolha de trabalhar com essas duas casas, de particularizar e individualizar essas construções, ambas antigas e às vezes à beira da decadência, configuraria uma espécie de recuperação do lugar. Ainda que seja através da imagem: uma recuperação virtual. Compreendê-las para resgatá-las: um resgate fadado ao fracasso desde o início, já que ficional... Ou posso pensar ainda em “reconstrução”, já que em ambos os processos o corpo das casas é recomposto, cômodo por cômodo, na medida em que as ações são realizadas e os espaços se transformam em obra. Imagino que todo e qualquer espaço possa se reconstruir a cada momento da experiência.

Por fim, penso que essas ações poderiam ser, ainda, uma tentativa de tomar posse desses lugares, de incluí-los em um repertório particular e interno de casas próprias.

O caráter efêmero das ações poderia se contrapor ao de permanência das construções. Há, porém, a possibilidade de que a intensidade da experiência na apreensão do espaço modificado pela ação possa compensar a sua curta duração real em relação ao tempo da edificação, ainda que essa duração seja estendida pela sua vida póstuma como imagem. Citando o artista Rubens Mano, em sua tese de mestrado *Intervalo Transitivo*, “a noção de arquitetura aqui considerada conecta-se ao pensamento de alguns teóricos (como Ignasi de Solà-Morales) que discutem a noção de uma arquitetura líquida, baseada na fluidez ao invés da permanência, e interessada na primazia do tempo em vez da primazia do espaço. Uma arquitetura situada no interior de um processo onde o espaço é percebido no tempo e o tempo é a forma da experiência espacial.”



AS CASAS

Sobre reconstruir uma casa. Ou sobre retirar seu peso, para dotá-la de portabilidade.

São duas as casas onde centrei as ações discutidas nesta dissertação, e ambas já tinham um nome quando as conheci: **Casapina**, em Santiago do Chile, e **The Hurst**, rebatizada aqui como **John's House**, em Shropshire, interior da Inglaterra.

Em cada casa passei alguns meses em residência artística, desenvolvendo os projetos. Ao mesmo tempo, era importante descobrir como era habitar nesses lugares que não eram meus. Construir um cotidiano, cozinhar, dormir, fazer compras, deslocar-me. Experimentar o idioma.

Pensando que, se “Casas são livros de páginas muito grossas”¹, talvez pudesse dar o mesmo peso às casas que eu escolhi como aos livros que tinha lido.

Tudo começa com o desejo de portar comigo a velha casa da família onde morou minha avó paterna, em Santiago do Chile. No desejo de me apropriar daquela casa, decidí reconstruí-la progressivamente de quarto em quarto através de meu trabalho. É uma casa feminina e repleta, abarrotada de objetos e memórias que, juntamente com o adobe, multiplicavam-lhe o peso e a densidade. Sem intervalos ou vazios que pudessem aliviar-lhe os efeitos da gravidade.

A casa revelou-se passível de ser pensada cômodo a cômodo, sobre diferentes impressões de ali se estar. Lentamente e por partes, como uma maneira de desenovelar o labirinto que era, de decupá-la como a um texto que tem demasiadas informações. Cada cômodo reconstruído caberia, assim dissecado e compreendido, dentro do capítulo de um livro. Então a casa se transformaria, um capítulo após o outro, em livro. E eu seria capaz, finalmente, de carregar a casa comigo, aonde quer que fosse.

O processo na casa que pertenceu ao dramaturgo inglês John Osborne, na Inglaterra, ocorreu de forma inversa: a casa começou como um livro. Tive acesso primeiro à uma peça por ele escrita, e a ação de ler se expandiu à casa, à floresta, à vila, ao idioma e às pessoas do lugar. Do espaço mental que era, a casa inglesa se tornou muito física, no intuito de suportar meus comentários, minhas próprias ações. The Hurst, como é chamada, era muito masculina, sóbria e séria. Estava vazia, então podia vê-la como um corpo só e contínuo. John's House, como passei a chamá-la, tem a memória de um escritor vivendo dentro dela, e seus textos tornam-se, para mim, um material, assim como as pedras da fachada, a madeira e o vidro. Porém, mais do que seus textos, sua ausência era a constante em todos os espaços: nas marcas dos quadros que estavam por toda a casa e foram retirados, nas cores das paredes escolhidas pela esposa, um quarto de cada cor, uma cor para cada espaço...na cave, ou porão, que parecia haver dado o tom da obscura biblioteca no segundo andar.

Ao refletir sobre cada uma das experiências, vejo trabalhos que, em sua variedade e irregularidade, constituem diversos momentos desse habitar, como resposta a meios e situações às quais respondo com ações diversas, no esforço de compor um universo particular dentro da situação de cada casa. No Chile, que constitui meu país de origem e onde nunca havia morado, o tema da casa me era naturalmente mais caro e particular, preenchido de afetos e familiaridade. O habitar começa diretamente atado à presença dessa casa carregada de significados herdados, os quais por vezes se deixam ver, outras se tornam mais obscuros e subservientes à situação presente.

1 Frase de trabalho anterior, *Paredes*, 2004, Intervenção sobre fotografia, 40 x 60 cm.

E essa mesma situação, no entanto, acaba por se estender e ocorrer em outro extremo em John's House, começando pelo seu inverso, com a proposta de transformar o livro em casa. Uma situação naturalmente mais fria, onde era possível distanciar-me e adotar um olhar mais objetivo. Onde era provável tornar-me tão estrangeira quanto no meu lugar de origem.

Em ambas casas, os trabalhos, vários e diversos, se encaminham como síntese a um só, que destaco em cada uma: *El Tango del Pasillo* e *John's House*, finalizados em vídeo, cujas cópias acompanham esta dissertação. São o centro de uma discussão que se complementa pelo conjunto realizado em sua totalidade.

A busca do sentido destas casas não tem necessariamente a ver com postulados implícitos na idéia da casa e da arquitetura. A construção e invenção de sua poética se dá no decorrer da vivência do interior, do exterior, do que não funciona mais, do que se evapora, do que expõe em vez de proteger, de um habitar que se reconhece pelo que é, pelo que pode ser e pelo seu fracasso. Assim, no decorrer do processo, percebo que não importa o dado sobre a escala da casa, mas a sensação de me encontrar a uma certa distância do teto, pisando sobre um chão de madeira que range a cada passo, sabendo que sobre aquele teto está outro piso, que todo tempo espero que também soe, ainda sabendo que a casa está vazia e sou sua única e temporária habitante.

Ou na procura de uma memória que exista, que se identifique justamente para poder voltar a ser esquecida, onde a casa configure antes o lugar do desenraizamento que da acomodação, do cansaço e do esgotamento antes do repouso. Onde a tipologia e o estilo cedam lugar a outras formas que se impõem trás a ação do desgaste, do descascado das paredes, de uma passagem que não estava prevista e foi aberta obedecendo a normas de dimensões não humanas. Onde uma cor abra um caminho à medida que é arrastada pelo jardim, que se transforma em floresta, que se transforma em casa de novo, de onde é necessário sair para saber entrar...

Me parece que todas estas ações tem no seu cerne a mesma pergunta: é possível habitar desta maneira? E os esforços, que a seguir vão compor o cerne desta dissertação em forma de imagens, parecem ilustrar uma vontade de enunciar, física e concretamente, o que é o habitar.

No conto de Bernard Collet, *Elle, si proche de la mer*¹, ele nos conta de uma casa que, ainda que estivesse em qualquer outro lugar, desmontada, reconstruída, ela sempre permaneceria onde é sonhada, dentro desse estreito limite entre a realidade e a ficção. Afinal, "*ela sabe que é ali onde eu me encontro bem*". Me parece ser o lugar onde desejo reconstruir estas casas. Ou o território onde me seria possível habitá-las.

Citando Lewis Carroll, quando a personagem Humpty Dumpty (*Alice no espelho / Through the Looking Glass*) diz: "*When I use a word, it means just what I choose it to mean, neither more nor less*"². Penso que quando estou dentro desse estreito limite entre a realidade e a ficção, sou capaz de escolher que a casa (e seu vazio, sua floresta, sua luz...) signifique o que eu decidir que ela signifique, nem mais, nem menos.

Reflijo, no entanto, que estou condenada a ser sempre um corpo estranho, em qualquer uma dessas casas onde construo uma ficção do habitar. Afinal, não me pertencem. Por isso mesmo, o ponto de contato possível, se ele pode existir, ocorre através da obra ali construída. Em todo caso, existe a consciência de que, no âmbito mais profundo e inelutável da realidade, seria impossível tornar-me efetivamente a ama dessas casas, e a elas pertencer-lhes.

1 Texto na íntegra em *Arquivos – Pequena coleção de casas*.

2 Quando eu utilizo uma palavra, ela significa somente o que eu escolho que ela deve significar, nem mais nem menos. (tradução livre)

...para começar, eram casas que tinham nome.



CASAPINA

Do catolicismo, do labirinto, da imutabilidade, do excesso de objetos e memórias, do pó. Do acúmulo sobre o acúmulo. Da ação que faltava aos cômodos. Do organismo vivo que é sempre uma casa, até o momento de sua destruição.

Definições: construção de adobe de aproximadamente 100 anos, localizada em calle Agustinas, nº 2770-72, bairro Brasil-Yungay, cidade de Santiago do Chile. Título de um livro em gestação, onde cada capítulo corresponde a um cômodo da casa homônima. Típica construção da região mais antiga e original do centro de Santiago, de casas de adobe, de quarteirões divididos em forma de grelha por ruas perpendiculares, ocupação marcadamente hispano-americana.

Propriedade da família, constituiu por décadas a moradia da minha avó paterna e atualmente serve de residência a outros parentes. Apesar de abrigar uma loja de pesca em um dos cômodos no seu interior há quarenta anos, o acesso sempre foi particular e controlado. A privacidade da vida doméstica se intercala com a visita de clientes durante o horário comercial.

O acesso à casa e a possibilidade de trabalhar em seus cômodos e alterar seu cotidiano foi aceita de bom grado pelos familiares que agora lá habitam, sem restrições nem limitações a materiais, acontecimentos, horários ou pessoas. Essa liberdade de ação foi fundamental para possibilitar a concretização dos projetos, sempre previamente apresentados e discutidos com os moradores, numa espécie de invasão controlada. Essas pessoas foram fundamentais não só pela permissividade, paciência e tolerância, como por terem participado como suporte e às vezes performaticamente nas obras.

Quando cheguei a Santiago com o projeto de “descobrir como seria a minha casa se eu houvesse habitado em meu lugar de origem”, pensava em constituir um lugar único a partir de várias partes, construir uma casa com cômodos oriundos das várias casas de Santiago às quais tinha acesso. Comecei por realizar o primeiro dos trabalhos no pátio de luz da Casapina e acabei por estender o pensamento de ocupação e reconstrução a cada cômodo dessa mesma residência que foi me sugando, envolvendo, exigindo um tempo cada vez maior de permanência. Casapina apresentava-se como fonte inesgotável de temas e situações interessantes, além de constituir por si só um corpo único, apesar das peculiaridades de cada uma de suas partes. E uma potente fonte de memórias pessoais e alheias, intuídas ou inventadas, sobrepostas... contrastes, acúmulos e percursos possíveis, que começavam a partir da chegada ao bairro, à rua. Continuei a ocupação por outros cômodos da casa através do desenvolvimento de projetos visuais específicos, considerando aspectos formais, funcionais e de contexto. Para tanto, utilizei meios como a fotografia, a instalação, a performance, a música, o vídeo. Dessa forma, como imagem, a casa se transformaria em matéria leve e transportável. Em um espaço acessível desde qualquer lugar. A casa se converteria em livro.

Segundo Otto Friedrich Bollnow, filósofo alemão (1903-91), em *O Homem e o Espaço*, “*É a intimidade o que dá a uma habitação humana o caráter da habitabilidade, de algo caseiro. Deve parecer fechado e dar refúgio. Sem janelas grandes ou transparentes paredes de vidro. Deve ter tamanho suficiente para ser preenchido pelas pessoas que ali habitam; ter seus vazios preenchidos por móveis; oferecer calor e clareza pela cor de suas paredes; e por fim que ele seja habitado, que exiba marcas de uma vida. É a irradiação de uma pessoa que torna o espaço habitável. Assim, a habitação se torna expressão da pessoa que a habita, um pedaço dessa própria pessoa que se tornou espaço. Tudo nela tem história.*” E ele cita: “*A habitação habitável de outrem não apenas nos cativa em sua magia, mas nos transforma, pois na atmosfera de sua intimidade, somos levados de volta para nós mesmos.* - Minkowsky, *Espace, Intimité*”.

Nesta residência artística, vivências e relações surgem como forma de apropriação pessoal de um passado, de uma memória, pela necessidade de construir a própria casa no lugar onde, apesar de configurar meu lugar de origem, eu nunca havia tido, de fato, a experiência de habitar. Também está presente uma certa memória construída do espaço, em funções que não existiam, e que acontecem pela vivência. Passei dois períodos trabalhando na casa, documentando, planejando e executando alguns dos trabalhos em duas fases, durante os anos de 2007 (seis meses) e de 2009 (dois meses). A conclusão de parte desses projetos resultou nas seguintes obras, aqui apresentadas:

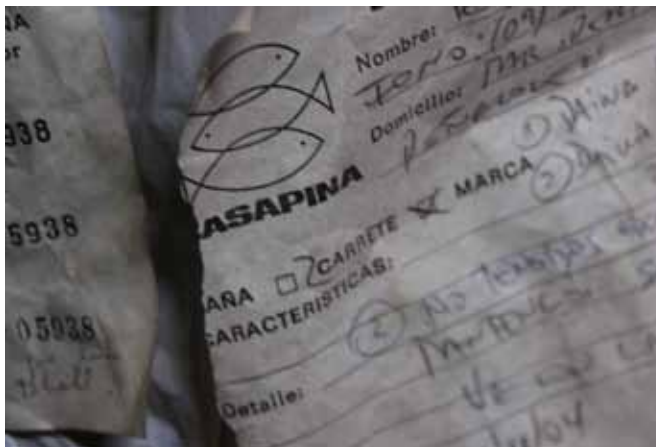
2007

- Pátio de Luz
- Comedor / Sala de Jantar
- Dormitorio / Dormitório
- Baño / Banheiro
- Cuarto de Castigo / Quarto de Castigo
- Pasaje Secreto / Passagem Secreta
- Techo (Azul) / Telhado (Azul)
- Altar

2008 - período dedicado a *John's House*

2009

- Pasillo / Corredor
- Puerta / Porta
- Fachada
- Mampara / Hall
- Cocina Americana/ Copa
- Tragaluz / Clarabóia
- Epílogo – único capítulo incabado e em forma de texto, do qual publico uma gênese.



Sempre vão faltar, no entanto, o registro dos cômodos onde a sensação era já auto-suficiente, dispensando interlocutores ou interpretações, potente a ponto de me paralisar, de impedir reações a sua altura. A idéia de fracasso frente à essa potência, presente também na idéia de um fim manifesto da casa que ruía um pouco a cada dia, me parece incluída no acúmulo como uma camada a mais, nas montanhas de objetos por tanto tempo inanimados, na estagnação que parece dominar todos os espaços. Impossível ocupar a casa em tudo o que ela é. O trabalho é fadado ao interminável. Provavelmente a destruição chegaria, de todos modos, antes de qualquer conclusão.

Entre tantos cômodos, há um dos trabalhos que funciona como foco de interesse nesta discussão, sintetizando, dentro de uma imensa variedade de ocupações e sensações possíveis, uma vertente bastante forte e afirmativa. *El Tango del Pasillo* é um vídeo realizado em parceria com o casal de bailarinos de tango Gabriela Tapia e Gonzalo Beltrán, e registra a performance improvisada por eles no espaço contido dentro do corredor da casa. Corredor este que conecta a rua à loja de pesca localizada no interior da casa.

Houve uma opção por fechar o corredor e destacá-lo da casa, na escolha de explorar suas dimensões físicas e as eventuais consequências sobre o trabalho dos dançarinos, já que estes foram escolhidos por trabalhar com o improviso e interagir de maneira extremamente reativa ao espaço, e aos elementos desse espaço. Seu trabalho consiste em construir ficções que interajam com esse entorno físico, dando-lhe uma dimensão emocional, sentimental e dramática, como é próprio do caráter do tango. A opção por separar o corredor da casa acaba por dar-lhe autonomia. Ele se transforma em um corredor, porém, não no corredor da Casapina, necessariamente. Uma ação que vem de fora para dentro, de um casal que costuma dançar nas ruas do bairro, e ocupa aquele cômodo para explorar suas potencialidades, deles e do corredor, um tanto claustrofobicamente.

Espaço que é normalmente de passagem, aqui o corredor se transforma no lugar da permanência, nada se passa fora dele, e o tempo é o tempo da música de Piazzola. A não ser no começo, antes do encontro, quando soa a campainha e pode-se medir o comprimento do corredor pelo som dos passos da dançarina que vai abrir a porta. Suas possibilidades de escape não são mais que visuais. Suas possibilidades de interação também estão confinadas e condicionadas a existir enquanto a permanência for naquele “dentro”. Em tudo que é exterior encontra-se o fim desta história.



PASILLO / CORREDOR

*El Tango del Pasillo*¹

2009, DVD, 6'18'', em co-autoria com os bailarinos Gabriela Tapia e Gonzalo Beltrán

*Do tempo entre a campainha e a porta, ou de um tango.
Da vertigem horizontal que nos acomete em um corredor.*

Barrio Brasil, Santiago, Chile. A campainha da casa toca. A porta se abre e os bailarinos dão início ao improviso, contidos em um lugar que é, ao mesmo tempo, da realidade e da ficção. O tango acontece no corredor, filmado em um só plano-sequência. Tal como exige esse espaço aos movimentos que alberga: que sejam contínuos e com uma certa possibilidade de infinito, ainda que exista claramente começo, meio e fim. Como em todos os dramas.



1 ver DVD anexo















“Assim mesmo se dará também ornamento natural se fazemos que os cômodos e as bibliotecas recebam a luz, orientando-as em direção a leste; que os banhos públicos e as estufas recebam a luz desde o ocidente; que as pinacotecas e as estâncias, que precisam de uma certa luminosidade, recebam a luz desde o norte, já que esta parte nem se escurece nem adquire mais luminosidade em relação à posição do sol, mas mantém uma mesma e imutável claridade ao longo de todo o dia.”

de *De Architectura*, Vitruvius

Pátio de Luz são imagens de uma performance realizada sobre instalação construída no pátio de luz da casa. Sobre o espelho instalado no centro do pátio (e emoldurado por um rebaixamento original do piso) realizei uma ação, registrada em fotografias tiradas desde o telhado da casa. O trabalho se conclui e se completa na imagem, onde é realizada a última das inversões (de posição), que começam no espelho e terminam na fotografia.

O pátio interno, característico da arquitetura hispano americana, é formação muito comum nos bairros antigos de Santiago. A divisão dos quarteirões em terrenos retangulares gerou áreas de frente estreita e extensa profundidade, levando à necessidade de incluir pátios internos (geralmente três) para a entrada de luz, já que para aproveitamento do terreno a maioria das construções eram geminadas.

“*O pátio é a janela por onde onde Deus olha as almas.*”, escreve Borges no poema “Un pátio”. E desde o interior da casa, as paredes do pátio são como uma moldura que enriquece e transforma em objeto estético o pedaço de céu que define: “*O pátio é o declive pelo qual se derrama o céu na casa.*”

Durante grande parte do ano, a vida se fazia nestes pátios, nesses espaços ao mesmo tempo exteriores e íntimos. A água das chuvas se acumulava no rebaixamento central, onde desta vez foi instalado o espelho.

São os pátios que definem as casas, ou a sucessão deles, que vão produzindo uma sequência de luzes e sombras, de penumbras familiares. Em “*Cercanías*”, Borges, mais uma vez, define:

“Os pátios árabes
cheios de ancestralidade e eficácia,
pois estão cimentados
nas duas coisas mais primordiais que existem:
na terra e no céu.”

“Los patios agareños
llenos de ancestralidad y eficacia,
pues están cimentados
en las dos cosas más primordiales que existen:
en la tierra y el cielo.”











DORMITÓRIO / DORMITÓRIO

2007, animação em Stop Motion, looping/Fotografia 90 x 60 cm

“Sempre em minha vida foram demasiadas as coisas (...). Esta penumbra é lenta e não dói, flui por um manso declive e se parece à eternidade.”

Jorge Luis Borges, em *O Elogio da Sombra*

Dormitorio é uma animação composta de muitas fotografias tiradas no mesmo quarto. Objetos acumulados e guardados durante anos em um dos dormitórios da casa permanecem eternamente imóveis, enquanto na janela uma figura feminina e a cortina encarregam-se de introduzir-nos à luz e ao movimento. Ao fundir uma imagem na outra pela animação, sem nunca se deter em nenhuma, o resultado nos situa dentro de um limite entre a fotografia e o filme, ocasionando um movimento permanente e ao mesmo tempo quase imperceptível. Um retrato que alberga o movimento ou um filme que suporta a imobilidade, possibilitando ouvir todo o silêncio contido na fotografia.

“E no entanto, contemplando as trevas escondidas atrás da viga superior; em redor de uma jarra de flores, sob uma prateleira, e sabendo perfeitamente que são sombras insignificantes, experimentamos a sensação de que, nesses locais, o ar encerra uma espessura de silêncio, que uma serenidade eternamente inalterável reina nessa escuridão. “

Junichiro Tanizaki, em *O Elogio da Sombra*







“Metidas nos aposentos escuros de suas mansões, ali passavam a vida inteira, corpos submersos dia e noite na penumbra, e presenças marcantes apenas por seus rostos”

Junichiro Tanizaki, em *O Elogio da Sombra*



A imagem do banheiro registra a entrada de luz no ambiente através de uma bolha de água suspensa sob a clarabóia. Para descobrir como se comportaria a luz, ao penetrar um cômodo que é o espaço da água por excelência, dentro de uma casa.









ALTAR

2007, fotografia

“Se nos esclarece que os templos de Vênus, Vulcano e Marte hão de se levantar fora das muralhas, para que os prazeres de Vênus não sejam praticados na cidade nem pelos jovens nem pelas mães de família; se se provoca a força de Vulcano perante ritos e sacrifícios, parece que os edifícios se vêem livres de sofrer incêndios, situados fora das muralhas. Dado que a deidade de Marte está consagrada fora das muralhas, não surgirá entre os cidadãos nenhuma discussão ou divergência com uso de armas, senão que se manterá protegida a cidade do perigo da guerra. À deusa Ceres se venerará em um lugar fora da cidade, e somente devem aproximar-se de seu templo para realizar sacrifícios, pois é um lugar que deve guardar-se escrupulosa e honestamente; com bons costumes. Para o resto dos deuses, devem repartir-se os solares acordos ao tipo de sacrifícios que se realizem em seus templos.”

de *De Architectura*, Vitruvius





O uso deste cômodo, onde há mais de 30 anos funciona a loja de pesca da família, teve sua função original de Sala de Jantar resgatada através de um tradicional almoço de domingo.

Foi introduzida uma mesa no meio da loja e preparado um prato típico da culinária popular chilena, uma *cazuela* (ensopado de carne de vaca ou ave e legumes) para 14 familiares.

Sobreposição de funções e de usos, contidas em um mesmo tempo.













A parede desse pequeno quarto, acessível apenas por um dos pátios internos, configurava quase que um mapa, com os pedaços de adobe expostos sob a cor azul desbotada. Perfeita imagem para contar do estado de ruína da casa. Colocar o homem imobilizado, olhando para essa parede, de costas para quem observa, parecia um castigo propício para um habitante da casa. Ou instalá-lo a observar por horas a ausência da luz do interior de um armário.

As dimensões reduzidas do lugar, a posição autoritária e centralizadora da lâmpada, afirmativa, pareciam apenas precisar da presença do homem para acomodar-se à nova função atribuída.









Do dobrar-se para passar por uma porta que assim o exige.

Dois momentos do uso da passagem que existe para unir as partes posterior e anterior da casa. De dentro para fora, de fora para dentro. Cada sequência documenta essa transição em um sentido diferente, da luz para as trevas, das trevas para a luz, passando pela ante-câmara carregada de imagens, que ilustram o percurso e o tornam, indubitavelmente, o espaço da transição.

Peça: Porta

Faça uma pequena porta para entrar e sair
de modo que você tenha que dobrar-se e espremer-se
cada vez que entrar ... isto irá
torná-lo consciente de seu tamanho e sobre
entrar e sair.

Door Piece

Make a tiny door to get in and out
so that you have to bend and squeeze
each time you get in... this will
make you aware of your size and about
getting in and out.

de Grapefruit, Yoko Ono, 1964 spring















Sobre o teto da casa: a presença das chaminés com a cordilheira ao fundo compunham um novo telhado, muito maior, a ponto de cobrir um espaço além dos limites da casa. Esse escape visual suporta toda a luminosidade do mundo que falta aos espaços internos, e da qual três pátios não conseguem dar conta.





Peixe sobre a mesa.

Borges em *“La tarde”* escreve:

“En aquel cielo están el pez, la aurora, la balanza, la espada y la cisterna. Uno y cada arquetipo.”

“Los objetos han dejado de ser multiples y variados y singulares para confundirse con las palabras que los nombran.
– los objetos esenciales.”

“Naquele céu estão o peixe, a aurora, a balança, a espada e a cisterna. Um e cada arquétipo.”

“Os objetos têm deixado de ser múltiplos e variados e singulares para confundir-se com as palavras que os nomeiam.
- os objetos essenciais.”

Ictus e a luz, o logotipo arquétipo da casa.





Conversa con pescado, sequência de fotografias.









A pele do exterior e do interior são a porta de entrada e saída da mampara (vestíbulo de entrada da casa, compreendido entre as portas interna e externa).

A mampara não é nem dentro nem fora, mas tudo o que não é dentro nem fora. Uma linha divisória com a espessura capaz de abrigar um homem. Pequena casa para um homem só. (Espaço para homens que não se decidem a sair, nem a entrar)

Duas imagens sobrepostas: *para adentro, para afuera.*

Construa uma casa para ver através em um único sentido.
(use um espelho de mão única)

a) Veja através somente desde o exterior
assim sua vida toma a forma de uma
vida confessional.

b) Veja através somente desde o interior
assim a cidade, as árvores e o
céu farão parte de sua casa.

Build a oneway seethrough house.
(use oneway mirror)

a) See through onnly from the outside
so your life takes a form of a
living confessional.

b) See through only from the inside
so the city, the trees nd the
sky will be part of your house.

Yoko Ono, de *8 Peças de Arquitetura dedicadas a um arquiteto fantasma, 1965, Primavera*







Palavras como cotidiano, casa, apagamento, banalidade, numa quase invisibilidade das imagens de portas de quartos internos, separando um ambiente iluminado de outro escuro.

“Porta: de caráter semi-permeável. Entrada para a proteção. Meio de ligação parcialmente aberto, parcialmente seletivo, entre o espaço interno e o mundo exterior. Trava: mais que proteção, necessidade de se isolar. O limiar: soleira, tábuas inferior da porta, fronteira entre dentro e fora. Cumprimenta-se o nobre hóspede no limiar de sua casa. Sombra”.

de *O Homem e o Espaço*, Otto Friedrich Bollnow









Uma pele de água foi sobreposta à calçada correspondente à fachada da casa. Só Casapina, solitária, era dona de um reflexo tão negro quanto próprio, durante uma noite. Para saber como é ser a única casa que possui um reflexo só seu. Ou um poço muito profundo, cavado para situá-la à beira de seu abismo particular.

Posteriormente, encontrei um conto de Ítalo Calvino que conversava de maneira quase que especular com o trabalho.

“Os antigos construíram Valdrada à beira de um lago com casas repletas de varandas sobrepostas e com ruas suspensas sobre a água desembocando em parapeitos balaustrados. Deste modo, o viajante ao chegar depara-se com duas cidades: uma perpendicular sobre o lago e outra refletida de cabeça para baixo. Nada existe e nada acontece na primeira Valdrada sem que se repita na segunda, porque a cidade foi construída de tal modo que cada um de seus pontos fosse refletido por seu espelho, e a Valdrada na água contém não somente todas as acanaladuras e relevos das fachadas que se elevam sobre o lago mas também o interior das salas com os tetos e os pavimentos, a perspectiva dos corredores, os espelhos dos armários.

Os habitantes de Valdrada sabem que todos os seus atos são simultaneamente aquele ato e a sua imagem especular, que possui a especial dignidade das imagens, e essa consciência impede-os de abandonar-se ao acaso e ao esquecimento mesmo que por um único instante. Quando os amantes com os corpos nus rolam pele contra pele à procura da posição mais prazerosa ou quando os assassinos enfiam a faca nas veias escuras do pescoço e quanto mais a lâmina desliza entre os tendões mais o sangue escorre, o que importa não é tanto o acasalamento ou o degolamento mas o acasalamento e o degolamento de suas imagens límpidas e frias no espelho.

Às vezes o espelho aumenta o valor das coisas, às vezes anula. Nem tudo o que parece valer acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho. As duas cidades gêmeas não são iguais porque nada do que acontece em Valdrada é simétrico: para cada face ou gesto, há uma face ou gesto correspondente invertido ponto por ponto no espelho. As duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente, mas sem se amar.”

A Cidade e os Olhos 1, de As Cidades Invisíveis, Ítalo Calvino



2770









EPÍLOGO

De quando as paredes começarem lentamente a ruir, o teto a se destacar dos pilares, as vigas a transformar-se em arcos invertidos, o piso a querer erguer-se, mas tudo muito silenciosamente.

Último e único capítulo (inacabado) em forma de texto.

Penso em Casapina como uma casa condenada, quase uma casa-mausoléu, pela condição de ruína e decadência em que se encontra, como quase todas as casas do bairro que uma vez já foi nobre. Parece apenas esperar um derradeiro e definitivo tremor de terra.



O que fazer quando a parede se descola do teto e se inclina gentilmente sobre o leito?

Simplesmente mudá-lo de lugar.

Sinais de uma passividade terrível, aceitar que toneladas de tijolo possam cair a seu lado enquanto dorme. E há chances de que o estrondo seja incorporado ao sonho, e nem sequer o interrompa.



Os cupins nunca suspendiam o trabalho de diluir as vigas de madeira. Anos e anos de árduo roer, morder e digerir e finalmente a terra, mistura do adobe com as farpas mastigadas, começou a cair sobre a prateleira mais alta do armário.

A solução encontrada, rápida e antisséptica, foi colocar um balde sob o derramamento de terra, que escoava fluída como em um relógio de areia, mas sem se importar com analogias.



... Assim acontece em todos os domínios, excetuando-se o dos filósofos, cuja grande infelicidade consiste em jamais verem desmoronar os universos que imaginam, pois esses, afinal, não existem.

de Eupalinos ou o arquiteto, Paul Valéry.



John's House

Because this house, like a person, has a forename. - Porque esta casa, como uma pessoa, tem um nome próprio.
Ariane Koek, escritora britânica

O trabalho partiu por outras premissas e condições numa residência artística em 2008, através da seleção, pelo British Council no Brasil, de projetos em artes visuais a serem realizados na Inglaterra. Propus trabalhar a partir dos espaços internos e externos de uma casa inglesa, considerando no processo elementos tanto da arquitetura como da literatura locais. Minha referência de espaços internos e de casas, em um lugar onde nunca havia estado antes, vinha assumidamente de contos e romances de escritores como Lewis Carrol, Virginia Woolf, irmãs Bronte e Jane Austen, entre outros.

Pensava que esses escritores, quando narravam espaços, tinham como referência suas próprias casas, suas cidades e vilas, já que especialmente o processo de criação de escritores se dá em espaços internos, em casas, em quartos. Assim, como pesquisa inicial, percorri a Inglaterra conhecendo as casas onde viveram Jane Austen, Virginia Woolf e o Bloomsbery group, as irmãs Bronte, Henry James, William Wordsworth, Beatrix Potter e Charles Dickens. E os jardins de Vita Sackville-West (tipicamente inglês, ao redor das ruínas de um castelo) e do cineasta e artista plástico Derek Jarman, configurando quase o oposto do primeiro, cultivado em terrenos arenosos e desérticos de Dungeness, na costa sul. Apesar de coletar dados interessantes sobre luz, arquitetura, entorno e personalidade dos espaços, encontrei casas que se assemelhavam mais a museus que a residências propriamente ditas, congeladas, na tentativa de preservar seu estado original. A exceção era justamente a casa do cineasta Derek Jarman, já que ao contrário da maioria dos escritores citados, que buscavam isolar-se no campo e cercar-se de verdes inspiradores, Jarman escolheu como refúgio os inóspitos arredores de uma usina nuclear. Foi importante também, nesse processo, pesquisar as pinturas dos românticos ingleses do século XIX, além dos artistas William Turner e Vilhelm Hamer-shoi.

The Hurst, a casa escolhida para realizar os trabalhos, havia sido construída em fins do século XVIII, próximo à vila de Clun (aprox. 300 habitantes), em Shropshire, o estado mais rural e despovoado da Inglaterra. Seu último proprietário havia sido o dramaturgo inglês John Osborne, autor de *Look Back in Anger* (“Olhando para trás com ira», de 1956)¹. A casa foi aberta para minhas intervenções pela Arvon Foundation, instituição que oferece residências para criação literária a escritores de língua inglesa. Eles haviam recuperado para esse fim quase todas as dependências da fazenda, com exceção da casa principal, que havia cinco anos mantinha seus interiores vazios e desolados, sem luz ou água, sem ninguém que voltasse a habitá-los depois da morte do escritor e sua esposa.

Comecei por ler a obra mais emblemática de John Osborne, não como premissa ou tema para a criação dos trabalhos, mas como parte da memória de seu último e mais presente morador, que fazia parte fundamental do passado recente da casa. O foco, no entanto, sempre foi o momento presente desse encontro entre a casa e meu processo. Como ela se configurava, como existia, e como eu me relacionava com seus espaços, no estado em que estivessem. Aluguei uma casa de campo na mesma fazenda e lá permaneci por dois meses, desenvolvendo o trabalho por diferentes vertentes, experimentando.

1 *Look Back in Anger* representou uma ruptura no teatro britânico tradicional para um realismo do pós-guerra, tomado pelo cinismo e pela falta de perspectiva. A obra gerou o termo “angry young men” para descrever a Osborne e outros escritores de sua geração que usaram a dureza e o realismo em contraste com produções escapistas anteriores. Assim como traços de anarquia, rejeição às atitudes oficiais, um humor ácido, uma promiscuidade despreocupada e a falta de sentido da época.

Os trabalhos aos quais cheguei à uma conclusão e formato final, apresentados a seguir, são os seguintes:

- Green House
- Mirror
- John's House
- Purple Green
- Library
- Golden Room

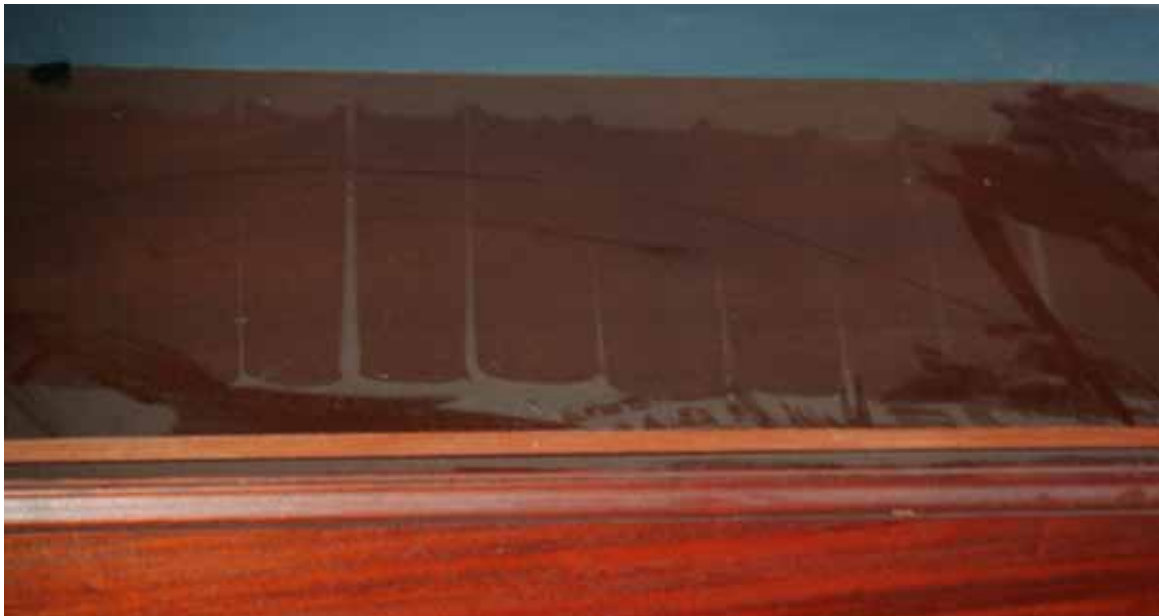
John Osborne dizia haver escolhido *The Hurst* por possuir a vista mais linda da Inglaterra. Situada dentro de uma fazenda, a casa tinha como jardim um verdadeiro bosque que, na época em que cheguei para trabalhar, em plena primavera, resplandecia de cores e formas numa vegetação de uma densidade adquirida pela idade respeitável de suas árvores, pela escala gigantesca sem ser ameaçadora, pela domesticação de sua natureza após séculos de circulação. Além de configurar esse jardim de proporções extremas, o bosque constituía um caminho cotidiano para a vila de Clun. Dessa forma, o entorno da casa adquiria os mesmos direitos que o seu interior, em se tratando de transformar-se num espaço de investigação.

Os trabalhos começam pela estufa (*Green House*) da casa, adentram os espaços internos, sob o ponto de vista de um espelho convexo (*Mirror*) e de um cantor que ocupa os cômodos com sua voz (*John's House*), investiga a biblioteca sob os efeitos de uma neblina interna e noturna (*Library*) e termina novamente no exterior, com uma performance que introduz o corpo e a cor à paisagem (*Purple Green*). Um último trabalho, existente no plano do projeto, encerra as reflexões sobre o processo.

John's House, o vídeo, é o trabalho que destaco na produção deste conjunto. A meu ver, é o trabalho que mais se aproxima do escritor John Osborne, não por construir referências diretas, mas sim por seguir o mesmo lastro do visceral, da acidez, do vazio evidente das personagens de Osborne, na dureza de Phil Minton, o cantor convidado para improvisar nos cômodos da casa e preencher os vazios com sua voz. Parecem ecos do “jovem homem raivoso” (*angry young man*) que ali morou, ou respostas à sua altura. O cantor atua em cada quarto onde é enquadrado pela câmera, que claustrofobicamente limita seu intenso percurso.

Minton, assim como o casal de dançarinos em *El Tango del Pasillo*, é um artista que reage extremamente ao espaço em que se encontra: cercado por paredes azuis, verdes ou rosadas, por estantes vazias e marcas de quadros fantasmas, locado embaixo da escada, esmagado pela proximidade do teto ou por sua distância. A materialidade do lugar onde ocorre a ação encontra ecos e ressonâncias em sua ação, e na presença do grande homem que não está mais lá. Um espaço cheio de ar, mas claustrofóbico, de um ar viciado e encerrado há tanto tempo numa casa de portas e janelas lacradas.

Uma casa vazia não abriga: acaba por constituir o seu contrário. O espaço da desolação, da desproteção e do desalento. Havia a idéia de um escritor que está sempre lá, mas em forma de ausência. Esse vazio abria possibilidades de ver a casa como um todo, era o elemento comum a todos os cômodos.



Após o processo de investigação e criação em *The Hurst*, foi desenvolvida uma conversa-reflexão em conjunto com Ariane Koek, escritora e diretora da Arvon Foundation, sobre as experiências realizadas em John's House, da qual publico alguns excertos¹:

Koek

(The Hurst) é uma casa esperando por uma presença – com uma escadaria, portas e passagens prontas a guiarem você de um quarto de cor jóia profunda para outro - ricos vermelhos, verdes, dourados. É tudo o que há: esse presente preenchido de vazio. Não há nada mais. Simplesmente uma promessa de se estar lá.

Osses

Vejo imagens dessa casa, não temos casas como essa no Brasil, em termos de idade, sobriedade, material, cor, personalidade. Essa casa confere com minha Inglaterra literária. Oposta à Casapina, tão repleta de coisas, esta se encontra vazia desde a morte do escritor.

Cinza por fora, cores tão fortes dentro. Afirmações, ainda que profundamente encerradas. Leio Lewis Carrol e Virginia Woolf, o lugar como elemento potencializador da literatura. Porque me situo dentro da história, sou participante, não mais observador. Construo a casa a partir da ficção em que me encontro.

Tomar posse: limpar a casa, abrir as janelas, destravar a porta da frente, andar ao seu redor. Preencho os vazios diariamente com caminhadas, com movimento, com deslocamentos. Não quero violar essa condição de vazio. O exterior já está cheio demais, de florestas, torres, flores, cavalos, árvores. O vazio inglês tem uma característica bem peculiar, de tempo. Um vazio preenchido de tempo, com essa densidade histórica. John's House está cheia desse peculiar vazio inglês.

1 A conversa entre a escritora Ariane Koek e Patricia Osses encontra-se publicada, na sua íntegra, no blog <http://johnohouse.blogspot.com/>



Diários

Trechos de diário mantido quando do período da residência

A torre é a concha do cavalo.

A coisa que mais me surpreende é ter me colocado na mesma situação de todos aqueles escritores mortos que visitei. A casa como um tempo necessário para a contemplação (de dentro para fora). Acabo de passar os últimos minutos, não tenho idéia quantos, olhando a floresta pela janela, e como ela mudava constantemente por causa da luz. Hoje a luz está um tanto dramática. Muda o tempo todo. O espetáculo teve trilha sonora Ópera Soprano Strauss do rádio. Perfeito.

E depois de todas aquelas casas que visitei, me vejo na mesma situação. Cercada por silêncio e ausência, com todo o espaço disponível do mundo para preencher com minhas tensões internas. Como nas grandes altitudes, onde ocorre aquela diferença de pressão entre a pessoa e o lugar.

Não consigo me lembrar de antes da Inglaterra. É quase assustador como posso esquecer facilmente de tudo de antes. Ou deixar em stand by, enquanto construo esta realidade aqui. Tempo parece impossível de separar do espaço. Assim como a memória.

Quero derreter as estantes da biblioteca.

As escadas. Azul.

Um espelho convexo, para deixar para a casa seu reflexo, como um presente.





“Percorro espaços desiguais. Escuto seus ritmos e suas pausas. Vejo às vezes tambalear a cor de um objeto quando o leve talo que o mantinha erguido começa a adormecer. Me aproximo das coisas para vê-las de perto, e descobrir assim algum detalhe inapreciável. As palavras se cruzam com outras em um caminho semeado de silêncios. Às vezes me deixo cair no interior de mim mesmo para tocar a voz. Sei que as ações têm pele, como a linguagem. Bebo goles de tempo. Toco com as mãos o que carece de peso. Percorro espaços desiguais. Percorro espaços desiguais.”

1 ver DVD anexo.

Preencher os espaços vazios da casa com a voz de um homem cantando sozinho. De forma a manter o respeito ao vazio que encontrei na casa, e que me permitia vê-la como um todo, convidei o cantor e improvisador vocal britânico Phil Minton a preencher os espaços vazios com sua voz.

Dirigi seus movimentos pela casa, através de cada cômodo, e ele improvisou de acordo com o ambiente em que se encontrava durante alguns minutos. Era um ponto de interesse conferir como seu canto reagiria às cores, cheiros, luzes, idade, memórias e ecos da casa. Minton foi orientado a não olhar para a câmera fixa, que registrava os movimentos e sons em pequenos curtos de 1 a 3 minutos.

Pensava que a dimensão sonora da casa poderia finalmente ser notada em um lugar há tanto tempo silencioso. Algo que fazia sentido através da interpretação e improvisação de Phil Minton, que utiliza os mais amplos recursos da voz sem nunca perder a humanidade, a ligação com o visceral: gritos, suspiros, murmúrios, sussurros, respiração, notas simultâneas, melodias, sílabas. Humanidades que se encaixariam dentro dos quartos e corredores da casa do jovem homem raivoso que havia sido John Osborne.

Investigando sobre as origens da performance vocal e do canto no século XX, encontrei vários pontos de identificação com o trabalho de Minton: a recuperação da voz como performática e corporal; interpretações improvisadas, indeterminadas, extremamente pessoais e jamais neutras; o retorno ao irracional e o ritualístico, o não civilizado. Canto que parecia vir de quando não havia diferença entre significado e sonoridade, entre falar e cantar. Vozes contemporâneas de cantores como Phil Minton são fruto, portanto, de um novo entendimento do corpo, que por sua vez se abre a uma nova escuta. A partir desse resgate, a voz passa a habitar o corpo total e dessa forma incorpora todos os sons possíveis que é capaz de produzir. Sons terríveis, guturais, de uma pureza muito física, à vezes aproximando-se de uma violência que parece se comprimir pelos cômodos da casa.

Trecho da Conversa entre a escritora Ariane Koek e Patricia Osses:

Koek

Estendida além das possibilidades da escuta humana, insuportável e fascinante ao mesmo tempo, a voz de Minton se apresenta tão cheia de marcas e cores como a própria casa.

Roland Barthes, em The Grains of the Voice, diz que a voz é única em suas quebras, incertezas e reverberações escondidas. O corpo também se torna extremamente presente, numa performance dura, encurralada, tensa, comprimida pelos quartos e corredores da casa.

Osses

No princípio, pensava que ele apenas deixaria sua voz, impregnando as paredes da casa, acumulando-se em cada esquina, como depois de uma enchente. Se tornaria parte da história da casa, um breve mas intenso habitante que ali chegou depois de Lord Morris (séc XVIII) e John Osborne. Mas além de sua voz, também sua imagem permaneceu.

Citando o poeta sonoro e performer espanhol Bartolomé Ferrando, em outra maneira de descrever os percursos de Phil pela casa:

“Recorro espacios desiguales. Escucho sus ritmos y sus pausas. Veo a veces tambalearse el color de un objeto cuando el leve tallo que lo mantenía erguido empieza a adormecerse. Me aproximo a las cosas para verlas de cerca, y descubrir así algún detalle inapreciable. Las palabras se cruzan con otras en un sendero sembrado de silencios. A veces me dejo caer en el interior de mí mismo para tocar la voz. Sé que los actos tienen piel, como el lenguaje. Bebo sorbos de tiempo. Toco con las manos lo que carece de peso. Recorro espacios desiguales. Recorro espacios desiguales.”

Bartolomé Ferrando, *En la Frontera de la Voz*













Green House é um auto-retrato que não quer se revelar: fotografias de performance realizada no interior da estufa da casa, que se encontrava vazia e abandonada até o momento da instalação. É o primeiro dos trabalhos realizados, quando da chegada ao local. Era o momento de uma explosão de cores e formas de plantas por toda parte, em plena primavera. A vegetação instalada efemeramente na estufa foi toda recolhida ao redor da casa.

Movimentos são fotografados em sequência dentro da caixa de vidro, um frame por vez, sem continuidade: esboços de uma mão, uma perna, um pedaço de renda do vestido. Não é evidente se se trata de mais um espécime sob a vitrine, tentando escapar, ou se este espécime dança entre as folhagens, que o acompanham como tributos.

Criei uma pequena versão dos bosques e florestas ao redor, para experimentar a possibilidade de me perder dentro da casa de vidro. De misturar figura e fundo, ente as plantas que me devorariam, dentro dessa espécie de quarto, muito típico dos ingleses, que organiza e classifica a natureza.

Tenho suspeitas, ao notar o ar úmido e quente dentro desse quarto, de ter criado um pequeno Brasil particular. Um quarto tropical de plantas inglesas, cheio de insetos, onde poderia respirar ar morno e repousar, como em um caixão vertical, antes de enfrentar a grande casa.

Um ato delicado e quase heróico, essa obsessão inglesa em criar pequenas florestas tropicais dentro de tão reduzidos ambientes, em um clima tão frio... Mas creio que todo esse cuidado humano de preservar vidas em caixas de vidro ao mesmo tempo estabelece limites muito definidos para seu tamanho e crescimento, e as maneiras de crescer e florescer. Seria um belo paradoxo pensar na green house como berçário e como túmulo... e essa vitrine que ao mesmo tempo gera e limita a performance, congelando movimentos como o próprio ato fotográfico.

A finalização como wallpaper foi pensada como forma possível para um trabalho feito nos espaços externos, que viesse paradoxalmente cobrir paredes de ambientes internos. Outra versão compreende a montagem das fotos como um vídeo em looping, de lentas passagens entre uma imagem e outra, exibido verticalmente.













A paisagem, assim como as janelas, fazia parte inerente da casa. Segundo John Osborne, ele possuía a melhor vista da Inglaterra. Percorri a paisagem de seus arredores, de um verde sempre dominante, e senti a necessidade de sobrepor a cor roxa, como contraste e alívio. Encontrei o tom da cor que precisava na seda da Índia, e com 50 metros de tecido registrei meu percurso, simplesmente enrolada no tecido, pela paisagem. Os caminhos retratados eram percursos totalmente integrados ao cotidiano do viver naquele lugar: caminhadas para a vila mais próxima, ao correio, ao supermercado ou simplesmente passeios na floresta ao redor.

Uma performance não limitada por vitrines ou paredes, mas contida dentro dos 50 metros de um vestido infinito. O corpo trazia na imagem a escala da natureza daquele lugar, monumental e com sinais de eternidade, ao lado da efêmera presença da ação. Embrulhar o corpo na cor e arrastá-la pela paisagem. Para que, como para Hélio Oiticica, fosse possível experimentar “a ação viva e vibrante, a cor que vem à vida através da ação.”

O início é a contemplação, desde o cômodo verde da casa: a figura feminina olha para fora, e do olhar escapa para a ação de percorrer a paisagem que observa, ao redor dos lagos, dentro do bosque avermelhado, sob uma grande árvore, na entrada de uma torre ao ser observada por um cavalo gentil (e tão antigo quanto a torre). Paisagens quase irreais, com uma vestimenta inverossímil, construindo essas trilhas violetas sobre o verde intenso, com a vontade da atemporalidade do cavalo, das árvores gigantes, do lago. O sentido de fábula é inerente, o perder-se e o sonho diurno em espaços abertos. Penso no esmagamento da figura em contraste ao externo: onde quer que se situe, ela permanece dentro: do tecido e da cor.

Como em *Green House*, me incluo nas imagens pela performance, numa camuflagem ou mimetização para tornar-me expressão desse lugar.

A íntima imensidade, segundo o filósofo Gaston Bachelard, em “*A poética do Espaço*” é o senso de si mesmo que se transforma e transporta através da experiência direta da paisagem, em sua vastidão: “*A imensidão está em nós. Conectada a um tipo de expansão freada pela vida, pela prudência, mas que sempre retorna no ensimesmado. A imensidão é o movimento do homem imóvel*”. E ele cita o poeta Jules Supervielle: “*Somos delicados habitantes da floresta de nós mesmos.*”

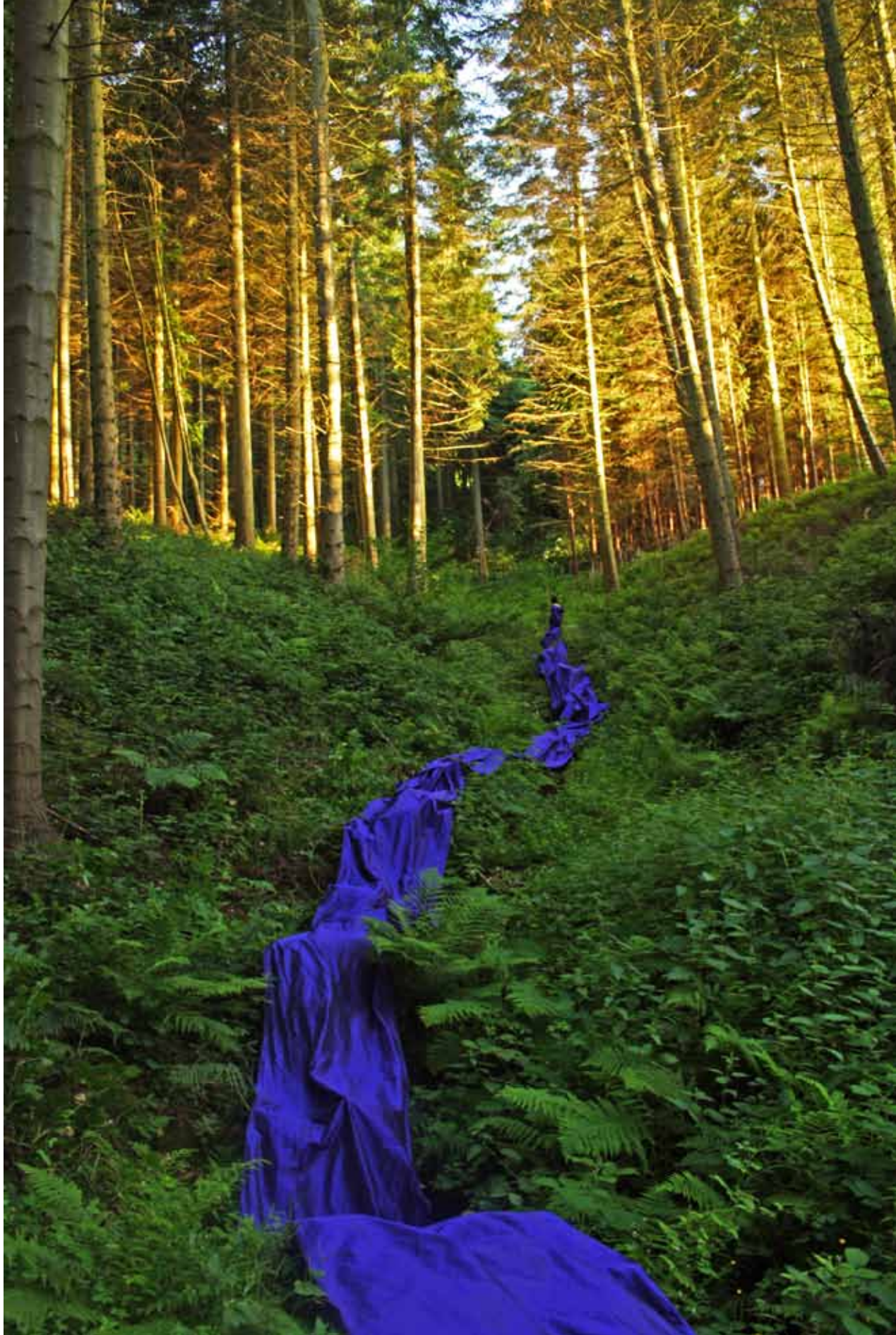
Segundo o ponto de vista de um físico, o vestido marca o deslocamento entre dois pontos, uma caminhada, um percurso. O deslocamento toma um tempo para acontecer, e a seda torna visível a trilha realizada para chegar àquela posição na fotografia.















“Now, if you’ll only attend, Kitty, and not talk so much, I’ll tell you all my ideas about Looking glass House. First, there’s the room you can see through the glass – that’s just the same as our drawing-room, only the things go the other way. (...) Well then, the books are something like our books, only the words go to the wrong way; I know that, because I’ve held up one of our books to the glass, and then they hold up one in the other room.” (...) In another moment, Alice was through the glass, and had jumped lightly down into the looking glass room. (...) Then she began looking about, and notices that what could be seen from the old room was quite common and uninteresting, but that all the rest was as different as possible. For instance, the pictures on the wall next the fire seemed to be all alive, and the very clock on the chimney-piece (you know you can only see the back of it in the Looking-glass) has got the face of a little old man, and grinned at her.”

“Agora, se você esperar, Kitty, e não falar tanto, eu te contarei minhas idéias sobre a casa no espelho. Primeiro, há o quarto que você pode ver desde o vidro - é como a nossa sala, apenas as coisas vão para o outro lado. (...) Então, os livros são algo parecido com os nossos, só que as palavras vão no outro sentido; eu sei disso, porque segurei um de nossos livros frente ao espelho, e eles seguraram outro na outra sala.” (...) Em outro momento, Alice estava atravessando o espelho, e tinha pulado diretamente dentro da sala do espelho. Então ela começou a olhar ao redor, e notou que o que podia ser visto desde a velha sala era comum e desinteressante, mas todo o resto era tão diferente quanto possível... Por exemplo, as pinturas na parede próxima à lareira pareciam estar vivas, e o mesmo relógio sobre a chaminé (você sabe que pode apenas ver suas costas no espelho) tinha o rosto de um pequeno homem velho, e piscou para ela.”

de Alice através do espelho (Through the Looking-Glass), Lewis Carroll

No momento de documentar os espaços internos da casa, decidi pela mediação de um espelho redondo e convexo de 200 anos, emprestado do atelier de um restaurador de Clun (pequena vila a 1, 5 km da casa). Estava obcecada pelo tipo de reflexo que ele produzia. Havia visto vários espelhos convexos nos museus de Londres, típicos da decoração de interiores inglesa no século XVIII e XIX. E as referências na pintura de Van Eicke eram inevitáveis.

O espelho foi colocado nos espaços interiores da casa para, através dele, realizar as imagens. As imperfeições de sua superfície permitiam ao espaço, através do reflexo, aproximar-se mais da pintura que da fotografia. As cores se tornavam mais brilhantes, a luz mais transparente, mais vibrante. Sensações de Velázquez e Vermeer tornaram-se possíveis nas imagens contidas dentro do círculo.

O espelho se transforma em uma espécie de narrador, sempre presente nas fotos que registram os interiores. Transformado em um olho gigante e portátil, da mesma idade da casa, que me permitia vê-la com a densidade de seu tempo. Me autorizava a realizar essas imagens. No Brasil, a idéia de tempo de uma casa é muito diferente da Europa: envelhecer é uma questão de décadas, não séculos. Talvez através desse respeitável espelho eu seria capaz de olhar para os espaços interiores da casa com a mesma idade dela, com mais de 200 anos. Mais do que o sentido de pertencer a esse espaço, pertencer a esse tempo.



But the reflections don't stop there. After all, your camera is like a house in some ways too. It houses an empty room with a mirror, catching and caught in the glories of light and space. So house-mirror-camera are linked in infinite regression: a mirror within a chamber, a chamber within a mirror, a house within a house, both containing mirrors and secret rooms.

Mas as reflexões não param aqui. Depois de tudo, sua câmera (fotográfica) é como uma casa em alguns sentidos também. Ela alberga um quarto vazio com um espelho, capturando e capturado nas glórias da luz e do espaço. Então casa-espelho-câmera estão unidos em uma regressão infinita: um espelho dentro de um quarto, um quarto dentro de um espelho, uma casa dentro de uma casa, ambos contendo espelhos e quartos secretos.¹

de Ariane Koek

¹ A conversa entre a escritora Ariane Koek e Patricia Osses encontra-se publicada, na sua íntegra, no blog <http://johnhouse.blogspot.com/>

















A biblioteca da casa era o único cômodo que contava com a presença de um móvel, e este lhe era quase inerente: grandes estantes vazias em forma de U que haviam abrigado a coleção de livros do escritor, no quarto mais escuro da casa.

Para fotografá-la, preenchi o ambiente com fumaça e luz, e realizei as imagens durante a noite.

O resultado se aproxima de fotos submarinas, dentro desse que seria o cômodo mais íntimo, mais interno da casa de um escritor. Vapor, diluição, dissolução, apagamento, advindos de elementos (a fumaça e a luz) que também conspiram para preservar o vazio, em conservar nesse ambiente a ausência de todos os seus livros.









Inicialmente concebido como projeto para os quartos “gêmeos” (frontais e simétricos, de medidas semelhantes, um verde e outro roxo) situados no andar térreo da casa de John, a impossibilidade de realizar este último trabalho efetivamente levou-me a carregá-lo como ideia ou projeto, constantemente em busca de um lugar que o albergue fisicamente.

O piso deve ser de madeira, e coberto por folhas de ouro em sua totalidade. É ideal que as folhas não sejam fixadas de forma definitiva, apenas o suficiente para mantê-las sobre a superfície como uma pele sobreposta e muito frágil. O cômodo ideal, refletindo após a primeira idealização do projeto, seria um átrio ou hall de entrada; um lugar de passagem, centralizador, de onde saiam como afluentes ouros cômodos da casa. Progressivamente aderindo aos sapatos dos transeuntes, restos e traços desse ouro seriam levados para os outros cômodos, para fora, para escadas, cozinha, sacadas, porões...

Enquanto não se realiza, continuo carregando este cômodo virtual e mentalmente, e com uma certa ajuda de Jorge Luis Borges, grande construtor de quartos imaginários.





Conclusão

Olhando em retrospectiva, o pensamento na casa de John me parece mais unificado e contínuo, submetido a um tempo fluido que é da arquitetura, da recorrência de espaços sem obstáculos. Talvez por estar desocupada, podia vê-la como um todo: seu vazio era o elemento que percorria todos os espaços. *John's House* não precisava ser um livro.

Casapina tinha toda essa fragmentação de espaços abarrotados, de usos sobrepostos, de pessoas atuais e anteriores. Seu tempo é também mais fragmentado, subjetivo, passível de se deixar prender por objetos e pessoas em cada cômodo. A memória seria talvez o elemento comum a todos, correspondendo ao vazio de *John's House*. Vejo o livro *Casapina* como a maneira de apresentar e de compreender tantos tempos e intensidades diferentes. Seria a conclusão desse processo de ocupação e para chegar a seu objetivo teria que constituir uma nova obra, uma terceira coisa ou lugar. O objeto que é um livro, porém, ainda que pleno de interiores, não daria conta de tantas dimensões e sensações físicas que existem nos trabalhos. Agrupar os trabalhos de *Casapina*, de naturezas e mídias tão diversas, coloca-se como um problema a solucionar, e continuo refletindo sobre tantas relações possíveis com o livro, mas do que sobre o livro em si.

Nessa experiências de habitar em duas casas tão distintas e distantes entre si, posso constatar, ao ter conhecido seus espaços, que o construir um cotidiano em seus interiores as transformaram em espaços únicos. A partir daí, escolho me tornar sensível a suas personalidades e identidades, me permitir ser habitado por elas para deixar acontecer a obra.

Cada um de nós constrói cotidianos em espaços de todos os tipos. Quando nos fazemos construir por eles, então, podemos chegar aos lugares que não existem, mas que carregamos, como um quarto dourado ou um livro feito de cômodos, como possibilidades e extensões de nós mesmos.

Referências Bibliográficas

- **BACHELARD**, Gaston; *A Poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- **BOLLNOW**, Otto Friedrich; *O Homem e o Espaço*. Paraná, Editora UFPR, 2007.
- **BORGES**, Jorge Luis; *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2007.
- **BORGES**, Jorge Luis; *O Aleph*. São Paulo, Editora Globo, 1995.
- **BORGES**, Jorge Luis; *Ficções*. São Paulo, Editora Globo, 1995.
- **BRANDÃO**, Ludmila de Lima; *A Casa subjetiva: materiais, afectos e espaços domésticos*. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- **CALVINO**, Ítalo; *As cidades invisíveis*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- **CARROLL**, Lewis; *Through the Looking-Glass – and what Alice found there*. London, Macmillan and CO, 1948.
- **CORBEIRA**, Dário(editor); *Construir... o desconstruir? – Textos sobre Gordon Matta Clark*. Espanha, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- **CORTÁZAR**, Júlio; *Cuentos Completos*. Buenos Aires, Alfaguara, 1994.
- **DISERENS**, Corinne; *Gordon Matta-Clark*. London, Phaidon Press, 2003.
- **FERRANDO**, Bartolomé; *En la Frontera de la Voz*. Madrid, Editorial Huerga y Fierro, 2008.
- **GRAU**, Cristina; *Borges y la arquitectura*. Madrid, Ediciones Catedra - Ensayos Arte, 1997.
- **MANO**, Rubens. *Intervalo Transitivo*. Dissertação (mestrado), 87p. - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP, São Paulo, 2003.
- **ONO**, Yoko; *Grapefruit – A book of instructions and Drawings*. USA, S&S Classic Edition, 2000.
- **OSBORNE**, John; *Look back in Anger*. London, Faber and Faber, 1996.
- **PROUST**, Marcel; *No caminho de Swann*. São Paulo, Abril Cultural, 1979.
- **SAID**, Edward; *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- **TANIZAKI**, Junichiro; *Elogio da Sombra*. Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1999.
- **VALÉRY**, Paul; *Eupalinos ou o Arquiteto*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

· **VITRUVIO**. *De Architectura – Los diez libros de Arquitectura*. Disponível em <http://www.arquitectuba.com.ar/monografias-de-arquitectura/vitrubio-libro-primero/>

· **WOOLF**, Virginia. *Contos Completos*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

· **WOOLF**, Virginia. *As Ondas*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1991.

Revistas:

· EXIT; *Arquitecturas ficticias*. Madrid, Olivares y Asociados, 2002.

Catálogos:

· *Patrimoine XX en Provence- Alpes – Côte d’Azur– 01*. Marseille, Édi’auteur 19, 2002.

· **ADLER**, Laura e **BOLLMAN**, Stefan. *Les femmes qui lisent sont dangereuses*. Paris, Editions Flammarion, 2006.

· **KRAMER**, Felix, **SATO**, Naoki e **STEVENS**, MaryAnne - curadores. *Vilhelm Hammershoi : The Poetry of Silence*. London, Royal Academy of Arts, 2008.

Site:

· em inglês: blog <http://johnohouse.blogspot.com/>

ANEXO

ARQUIVOS

Os textos a seguir estão aqui expostos como partes visíveis do processo artístico e intelectual.

Constituem uma reflexão sobre alguns dos autores e conceitos importantes durante o período de pesquisa na *Construção da casa*, selecionados e expostos por pautarem relações em direção aos trabalhos produzidos. E que constituem, na sua diversidade, um caleidoscópio que tenta responder à complexidade da experiência.

Ao final, foram inseridos excertos de obras ficcionais de alguns escritores, cujo mote principal seja uma casa ou a ação em torno dela, que formaram apoios complementares à experiência. Tipos de construção que interessam como repertório. As imagens de uma quinta casa, esta de pintura, concluem essas breves histórias sobre as possibilidades de uma experiência sensível do habitar.

Durante a leitura do livro “Borges y la arquitectura”, de Cristina Grau, encontrei nas análises dos espaços por ele construídos na poesia e na literatura várias das relações que pontuam as obras produzidas em Casapina e John’s House: sobre o espaço da casa, da cidade, o processo da obra poética como forma de tomar posse plenamente do lugar.

A ênfase de Cristina Grau se dá nas relações texto-arquitetura: recursos iconográficos, simbólicos e retóricos que Borges utiliza na concreção do espaço, como afeta a estrutura do texto e o espaço percebido pelo leitor, se texto e arquitetura participam de uma mesma poética e a que outras arquiteturas literárias ou literaturas arquitetônicas remetem, se os espaços descritos são reconstruções, transcrições, justaposições do espaço real.

Parafraseando Borges sobre Buenos Aires, penso em relação a uma casa que é preciso encontrar-lhe a poesia, a música, a pintura e a metafísica que com sua grandeza se dão bem. Segundo ele, a cidade está à espera de uma poetização, pois apesar dos milhões de destinos individuais que a abarrotam, permanecerá deserta e sem voz enquanto algum símbolo não a povoe:

“Que lindo ser habitadores de uma cidade que tenha sido comentada por um grande verso!”

Assim, a necessidade urgente de Borges de poetizar Buenos Aires o leva ao poema “Fundação Mitológica de Buenos Aires”, onde realiza a idéia de fundar Buenos Aires como mito. Em cada recompilação de poemas, no entanto, funda uma Buenos Aires diferente, mais concreta ou mais abstrata, desde um sonho ou uma lembrança, uma cidade de outros tempos, despovoada, de habitantes ausentes ou mortos, uma cidade afantasmada, irreal, de museu, posto que o homem nela não habita.

Em “Vaniloquencia” declara de certa forma seu fracasso:

*“A cidade está em mim como um poema
que ainda não cheguei a deter com palavras.”*

Ou em “Caminata”:

“Eu sou o único espectador desta rua, se deixasse de vê-la, ela morreria.”

Aqui entra uma interessante questão, que me acomete também quando da realização de obras em espaços não acessíveis ao público: o que é privado e que só eu vejo, quando deixo de vê-lo morre, e se não conto aos outros, o sepulto.

Borges, em seus poemas, vai restaurando e armazenando com precisão fotográfica casas, pátios e ruas:

“E recuperei suas casas e a luz de suas casas e a luz esquinera que urgem seus armazéns.”

E, como um colecionista, vai enumerando um a um os componentes de Buenos Aires para “devolvê-los” à realidade ou possuí-los. A questão da realização da obra na casa para dessa forma conhecê-la profundamente, a ponto de dela tomar posse (ver o capítulo Processos), encontra ressonâncias na necessidade de Borges de nomear sua cidade.

Em uma ocasião (2002), quando da visita ao Castelo dos Mouros, em Portugal, carregava comigo uma edição do Livro do Desassossego, de Fernando Pessoa, adquirida em Lisboa. O ato de ler trechos desse texto, em voz alta, em cada quarto desocupado do castelo em ruínas que visitava me pareceu adquirir o mesmo sentido: o de apossar-me do castelo pela ação de ocupar os ambientes com as palavras do livro. E ao mesmo tempo de convencer-me da realidade, minha e do castelo, naquele momento, ouvindo a ressonância da minha própria voz naqueles espaços desolados. Nessa linha de reflexão, penso na questão de dar sentido aos espaços através da presença humana, e em como essa questão se faz presente em vários dos trabalhos realizados nas casas: os vídeos *El tango del pasillo*, *John’s House*,

Dormitório, as séries de fotos *Purple Green*, *Pátio de Luz*, *Quarto de Castigo* e *Sala de Jantar*.

Da mesma forma, em “Cuaderno San Martín” (1929) a cidade já fundada reclama a presença do homem, reclama o anedótico, o circunstancial. A poesia se faz mais narrativa e o homem nela irrompe. Em Evaristo Carriego segue o sistema de seqüências cinematográficas, de continuidades e descontinuidades: a memória passa a dividir lugar com a atualidade. Assim, na imagem evocada em “Palermo de Buenos Aires”:

“ na direção do leste, abundavam os casarões com reta sucessão de pátios,(...). Quando as noites impacientes de outubro tiravam cadeiras e pessoas à calçada e as casas aprofundadas se deixavam ver até o fundo e havia luz amarela nos pátios, a rua era confidencial e leve e as casas ocas eram como lanternas em fila.”

A imagem que Borges passa é tão intensa que nos descobrimos de repente olhando no interior das casas que a luz consegue fazer transparentes. É quase uma imagem pictórica, um fotograma detido no instante em que Borges pulsa o interruptor que ilumina as casas.

Na obra “La postulación de la realidad”, em “Discusión” (1932), escreve que a arte sempre opta pelo individual, pelo concreto, a arte não é platônica. Mas anos depois, em “Historia de la eternidad” (1936) tenta unir os dois conceitos: a cidade é algo próximo/visceral e distante/mitológico ao mesmo tempo.

Esta dupla qualidade do que é ao mesmo tempo típico e arquetípico impregna a narração, como quando Borges descreve uma rua que de tão típica, tão ajustada às expectativas, se torna irreal. A “tipicidade”, o fato de que uma rua consiga ser ela mesma e ao mesmo tempo representar tantas outras ruas, a dota de atemporalidade, eternidade. Nas casas sobre as quais trabalhei, a questão da identidade delas como representativas de uma cultura em que estão submersas estava presente todo o tempo, ainda que a escolha estivesse definida por sua personalidade, pelo que as fazia únicas. Os dados culturais impregnavam, contaminavam essa personalidade das casas todo o tempo.

Tal experiência de conhecer Buenos Aires através de Borges inevitavelmente vai gerar uma superposição sobre a cidade real de uma cidade inventada, sonhada, cantada pelo escritor, da sua própria cidade refletida através do espelho de Buenos Aires. De como o que é conhecido vem suprir ou complementar o conhecimento do que é novo, ao ser utilizado como referência.

Quando da realização do projeto na Inglaterra, ocorria da mesma forma, durante todo o tempo em que lá permaneci, uma sobreposição espacial dos contos que havia lido, das casas literárias narradas por escritores ingleses, sobre as casas que visitei durante a pesquisa (casas desses mesmos escritores), e sobre a casa onde finalmente realizei os trabalhos. Na casa chilena, o mesmo ocorre com a sobreposição de memórias, num paralelismo de tempos, de experiências. Essa simultaneidade acaba por estabelecer os princípios das obras ali realizadas, de uma forma ou de outra.

Em “El Aleph”, a cidade está presente para dar verosimilhança aos espaços da ficção. Enumera também o que não conhece da cidade:

*“ a outra rua, a que nunca pisei”
“o centro secreto dos quarteirões”
“o que as fachadas ocultam”*

Assim, consegue representar Buenos Aires por completo, no que ama e possui, mas também no que não possui. Porque conhece-se bem uma cidade quando se sabe o que oculta, que lado nos está vedado e que nunca poderemos possuir... As cidades, ou as casas, sempre guardarão segredos para seus habitantes. Esse outro tipo de aproximação é como uma invocação que substitui o conhecimento. Não se conhece, mas se sabe que existe, não se compreende mas se crê, como em um auto de fé. Essa espécie de posseção mística acaba por conectar o leitor com a cidade.

Ao mesmo tempo, tem noção da precária existência de uma realidade porque há poucos que a vejam ou que pensem nela. Os espaços íntimos, pela sua natureza de interiores, correm esse risco: de não ter uma realidade, ou de que essa realidade seja mais perecível que sua própria existência, a partir do momento em que seus habitantes não existam mais. De "Elogio de la sombra":

*"Y las precárias casa viejas
Que aún llamamos el sur..."*

*"E as preçarias casas velhas
Que ainda chamamos o sul..."*

Buenos Aires, na obra de Borges, sofre um vai e vem de aparições e desapareções, do abstrato ao concreto e voltando à abstração, mas está sempre presente a obsessão de possuí-la em verso, e no final de transformá-la em arquétipo da cidade, que permaneça além de sua vida e das contingências do tempo. Como se Borges quisesse deter a cidade, fixá-la em uma série de fotogramas eternos, onde desaparecem os traços particulares e resta apenas o essencial:

*"as tardes que serão e as que têm sido
são uma só, inconcebivelmente."*

Borges, assim como Franz Kafka, outro escritor dos labirintos, são conscientes da fragilidade das palavras, do poder que têm para destruir o que pretendem nomear ao congelar seus possíveis significados em um só termo. Por isso nunca citam a palavra labirinto, apesar de sempre falarem dele, desde dentro dele, assim podem ter múltiplas leituras e os espaços sugeridos, múltiplas interpretações.

"Dentro do dentro": um bibliotecário que escreve em uma biblioteca sobre outro bibliotecário que, por sua vez, escreve em outra biblioteca. O livro dentro do livro, a ficção dentro da ficção, fazendo-nos suspeitar de nossa própria realidade, situando-nos dentro dessa biblioteca, que não sabemos se é real ou fictícia, e que se constitui finalmente em sinônimo do Universo. Assim, o espaço que interessa representar não é o que siga fielmente as descrições do texto, senão aquele que se formaliza na mente do leitor ao longo da leitura; não o espaço infinito, senão aquele que dê a sensação do espaço ilimitado, não será o da representação, mas o da sugestão. Borges equipara assim o infinito ao indefinido, a percepção importando mais que a realidade, que a definição.

Por meio da simetria, Borges cria outros tipos de labirinto: real, a partir da duplicação da arquitetura, ou fictício, através do uso do espelho. Os espelhos, que duplicam as aparências sem cessar, que fabricam imagens de imagens enquanto dura a luz, fazem com que as coisas desapareçam para dar lugar à ilusão, e nos faz movermos de um reflexo a outro reflexo, comprovando em cada contato sua incorporidade, sua imaterialidade.

"Os espelhos e a cópula são abomináveis porque multiplicam o número de homens' (Ficciones, 1940) - Essa frase está bem, porque se entende que os homens são tão ficcionais como as imagens dos espelhos, ou seja, que os homens são tão irreais como suas imagens especulares..." (Borges, em entrevista a Cristina Grau).

Há, fundamentalmente, nesse universo de reflexos, a criação de uma outra forma de realidade, a possibilidade de que essas imagens cobrem vida ou que pertençam a uma forma de vida que desconhecemos. O mais inquietante em seus contos é que os espelhos deixam de ter os atributos próprios de objetos para cobrar sua autonomia e ser um simulacro de vida.

Em "Pierre Menard, autor de D. Quixote" ("El jardín de los senderos que se bifurcan", 1942), um escritor queria não compor um outro Quixote, mas O Quixote, produzindo páginas que coincidissem, palavra por palavra e linha por linha, com as de Miguel de Cervantes. Os dois textos seriam fundamentalmente diferentes, porque dirigidos a leitores de épocas completamente distintas. A imagem e seu reflexo,

ainda que repetidas ponto por ponto e coincidentes nos mais mínimos detalhes, estariam separadas por um espesso cristal de mais de três séculos. Aqui, Borges parece sugerir que talvez só existam os reflexos, e que os objetos não passam de um mero desejo de nossa mente.

A abordagem desse tema, tão caro a Borges, interessa na medida em que a presença do espelho, (do duplo da imagem e da arquitetura) se faz presente em vários trabalhos que realizei em diferentes fases: *Pátio de Luz, Fachada* e outros anteriores.

Talvez a diferença entre as palavras e as coisas não passe de ser ilusória, como diz Borges em “O sonho de Coleridge”. Um sonho que gera um palácio, um palácio que gera um poema através de um sonho, um poema que representa e contém um palácio enorme, faz supor que a série de sonhos e trabalhos pode continuar, que os reflexos entre as palavras e as coisas que nomeiam pode continuar gerando mais coisas e mais palavras. A literatura como o duplo especular do mundo real, que talvez consiga suplantá-lo através das palavras. Ou multiplicá-lo ad infinitum, como o fazem os espelhos...

“La casa no es tan grande, pensó. La agrandan la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad.”

“A casa não é tão grande, pensou. Aumentam-na a penumbra, a simetria, os espelhos, os muitos anos, meu desconhecimento, a solidão.” (*La muerte y la Brújula*, de *Ficciones*, 1944)

O espaço arquitetônico e a situação emocional da personagem são os que, unidos, geram a sensação de um labirinto infinito. O procedimento narrativo, a situação do protagonista, influem no objeto arquitetônico até o ponto de modificá-lo radicalmente. Assim, Borges transforma, através da escritura, sua experiência pessoal da arquitetura doméstica em um labirinto de enormes proporções.

Fica irrealizado mas construído mentalmente um dos trabalhos aqui apresentados, originalmente pensado para a casa inglesa: Golden Room (Quarto Dourado). Ele se realiza, no momento desta dissertação e talvez assim permaneça, como a idéia de um ambiente, configurando o hall de entrada de uma casa, cujo piso de madeira é folheado a ouro. Na medida em que as pessoas se deslocam para os outros cômodos, vão carregando na sola de seus sapatos fragmentos, restos desse ouro, levando-os para outras partes da casa, outros quartos, escadas, cozinha, banheiro... para fora. Esse ambiente encontra-se, neste momento, configurado como um cômodo mental. A solução foi carregá-lo comigo à la Borges, como mais um espaço ficcional no meu repertório.

Finalmente, a arquitetura relatada pelo escritor é a soma de suas experiências arquitetônicas do passado, que ele entrelaça e confunde em uma só, singular através da literaturização do espaço.

Quando penso na conclusão deste processo de trabalhar com interiores de casas, se é que esta existe, imagino uma casa final, conclusiva, que abrigaria todas as anteriores. Não sei se assumirá uma forma no plano da realidade ou se permanecerá utópico e mental, assim como o quarto dourado. Mas o certo é que cada obra realizada parece compor uma parte, um cômodo a mais, um passo a mais no entendimento e na construção dessa casa final.

2. SOBRE CONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO

...ou de como construir um cotidiano, em outro lugar.

" (...) Não mais separo a idéia de um templo daquela de sua edificação. Observando-os, percebo uma ação admirável, ainda mais gloriosa que uma vitória e bem mais contrária à miserável natureza. O destruir e o construir são iguais em importância; e ambos exigem almas. Mas construir agrada mais ao meu espírito. (...) "

de "Eupalinos ou o arquiteto", Paul Valéry.

Procurei também na leitura das teorias da arquitetura, de Vitruvius (século I a.C.) e seus "Princípios de construção / princípios da arquitetura" aos ideais destrutivos e deconstrutivos do artista norte-americano Gordon Matta-Clark (1943-1978), identificações com meu próprio processo. De um extremo a outro, no processo de iniciar uma ação que tanto pode ser de construção como de destruição, já que para construir sobre algo já existente, em princípio, é necessário demolir, ou partir para construções superpostas, interiores dentro de interiores, sobreposições de outras temporalidades às já existentes. Dos princípios da perfeição construtiva à criatividade destrutiva reveladora de interiores: procuro meu próprio processo de reconstrução entre esses dois universos.

"Tais construções devem obter segurança, utilidade e beleza. Se conseguirá a segurança quando os cimentos se fundirem solidamente e quando se fizer uma cuidadosa escolha dos materiais, sem restringir gastos. A utilidade se obtém mediante a correta disposição das partes de um edifício de modo que não ocasionem nenhum obstáculo, junto com uma apropriada distribuição — segundo suas próprias características — orientadas do modo mais conveniente. Obteremos a beleza quando seu aspecto seja agradável e esmerado, quando uma adequada proporção de suas partes plasme a teoria da simetria."

O pensamento sobre o espaço ideal e o projetar harmonicamente interessam no mesmo exercício de abstração que leva a crer no arquiteto como aquele que produz universos de equilíbrio. Me atraem essas arquiteturas escritas como literaturas que levam a pensar no ato construtivo ideal, íntegro, tão bem resolvido no texto que como origem comove, incita. Ainda sabendo que nunca se alcance tal ideal no plano do concreto: sua condição de existência é permanecer como simplesmente um princípio.

Sempre li Vitruvius como autor de postulados implícitos idealmente no projetar, de forma a preencher mais um sentido poético da construção do que real. O trabalho *Paredes* tem uma versão, não realizada, com as frases de Vitruvius escritas sobre as paredes desses edifícios com as marcas de construções vizinhas já demolidas, expondo interiores desgastados, marcas dos moradores que já não existem, cores em ruínas. Como conselhos dados ao edifício, ao seu projetar, mas que teriam chegado tarde demais... ou que se deixam ver agora que os edifícios expõem seus interiores. Um projetar ideal, mas sobre a ruína, assim exposto patética e impudicamente.

Me pareceria idealmente belo que, após tantos séculos de arquitetura, o ato construtivo se ativesse aos mesmos princípios. Que estariam implícitos em todas as casas, em todos os projetos, ou na intenção de todo ato de construir.

"De igual modo, tampouco será salubre a localização das muralhas junto ao mar, orientadas face ao meio dia ou face ao ocidente, pois quando chegarem os calores do verão, ao amanhecer o calor é forte e ao meio dia abrasará(...). Em consequência, por tais mudanças de temperatura, de calor e de frio, os seres animados que habitam nesses lugares acabam alterando-se. Também é válido inclusive para as coisas inanimadas."

Dentro dessa idéia de um “arquiteto literário”, segue outro trecho de Eupalinos ou o arquiteto, do escritor francês Paul Valéry:

“Fedro:

Eupalinos (o arquiteto) era senhor de seu preceito. Nada negligenciava. Prescrevia o corte das tábuas nos veios da madeira, a fim de que, interpostas entre a alvenaria e as vigas que nela se apoiassem, impedissem a umidade de penetrar nas fibras, embebendo-as e apodrecendo-as. Prestava a mesma atenção a todos os pontos sensíveis do edifício. Dir-se-ia tratar-se de seu próprio corpo. Durante o trabalho da construção, raramente afastava-se do canteiro. Conhecia todas as suas pedras, cuidava da precisão de seu talhe, estudava todos os meios de evitar que as arestas se ferissem ou que a pureza dos encaixes se alterasse. Ordenava a prática da cinzeladura, a reserva dos calços, a execução dos biséis no mármore dos adornos. Dispensava o mais fino cuidado ao reboco que aplicava nos muros simples de pedra.

Mas todas essas delicadezas, ordenadas à duração do edifício, em nada se comparavam àquelas reservadas à elaboração das emoções e vibrações na alma do futuro contemplador de sua obra.

Preparava para a claridade um dispositivo incomparável, destinado a distribuí-la, através de formas intelegíveis e de propriedades quase musicais, no espaço em que se movem os viventes. Semelhante, ó Sócrates, aos oradores e aos poetas nos quais há pouco pensavas, Eupalinos conhecia a força misteriosa das modulações imperceptíveis. Diante de massa sutilmente alijada de seu peso, e de aparência tão simples, o mortal não percebia estar sendo conduzido a uma espécie de felicidade, graças a curvaturas insensíveis, a ínfimas e poderosas inflexões, a sutis combinações do regular e do irregular que ele havia introduzido e escondido, tornado-as tão imperiosas quanto indefiníveis. Dócil a essa presença invisível, o móvil espectador era transportado de surpresa em surpresa e dos grandes silêncios aos murmúrios de prazer, à medida que avançava, recuava e de novo se aproximava, vagando no interior da obra, movido por ela, aprisionado unicamente em sua própria admiração. – É preciso, dizia Eupalinos de Mégara, que meu templo mova os homens como o faz o objeto amado.”

Para Paul Valéry, somente o que existe por si mesmo, sem dar atenção aos homens aos quais deveria agradar, cumpre sua vocação humana. A obra deve ter uma consistência imanente, de caráter objetivo.¹ Penso nessa consistência como a relação com o real cotidiano de uma casa, com suas reais funções, que poderia ser suficiente para dar à obra o caráter de uma existência própria, ainda que temporária.

“Construir... ou desconstruir? Esta pergunta que formulava a obra de Matta-Clark permanece ainda sem resposta, sem resolver. O arquiteto constrói, o artista destrói.”

epígrafe de Dan Graham, em “Construir ... o desconstruir? Textos sobre Gordon Matta Clark”

Em outro extremo está o arquiteto e artista norte-americano Gordon Matta-Clark: oposto ao ideal e atado a um real cru e anti-perfeito, numa relação com a arquitetura que prima pela experiência orgânica e quase que visceral com os edifícios, culminando geralmente em sua destruição.

A idéia de Gordon Matta-Clark quando estabeleceu o conceito de Anarquitectura chamava a uma aproximação anarquista à arquitetura, marcada fisicamente por um processo de desestruturação mais do que de criação de uma estrutura. Desenvolvia uma relação crítica com a arquitetura moderna (que criaria situações desumanizadas) e com a idéia da casa suburbana norte-americana, tratada por seus proprietários como uma instituição objetificada ou como entidade fixa, imutável. Desconstrói o partido, seus esquemas, suas intuições, assim como o próprio conceito de arquitetura.

Constituída por resíduos, performances, instalações esculturais, cortes de edifícios, fotografias, vídeo, cinema, desenhos, provoca uma tensão entre a estrutura e sua desintegração, entre a forma e sua decomposição, entre totalidade e fragmentos. Essa desestruturação interessa no sentido de vir análoga ao processo de ocupação e reconstrução que proponho, como forma de entender o espaço da casa.

1 in Museu Valéry-Proust, de Prismas, Theodor Adorno.

Uma idéia de decupagem da casa para poder compreendê-la, para incrementar sua potência, como fazemos com um texto. Matta-Clark realizou estudos de literatura em Paris, durante sua formação em arquitetura. Segundo Mariane Brower (catálogo Gordon Matta-Clark, IVAM) :

“Matta-Clark não desfaz o edifício, mas a analogia arquitetônica que ele contém. As fundações são perfuradas, as fachadas partidas, as pedras angulares arrancadas, mas o edifício não desmorona. A violação é no seu sentido de valor, de orientação. Uma anti-linguagem que socava e subverte a linguagem da arquitetura.”

A noção de que o objeto se origina a partir da ruína da construção sugere que ele na verdade “emerge da ruína”, em uma expressão de Robert Smithson¹. O trabalho de Matta-Clark compartilha princípios com os trabalhos arquitetônicos de Smithson, principalmente seu *Partially Buried Woodshed* (1970), realizado sobre um galpão abandonado na Ken State University. Coberta a construção, progressivamente, por uma montanha de terra até o ponto de colapsar o pilar central da estrutura, a lenta progressão do trabalho em direção à ruína emblematiza um dos termos de Smithson de grande relevância para Matta-Clark, a capacidade da construção em direção à sua “des-arquiteturação”.

Por outro lado, Matta Clark e Smithson se relacionam com lugares abandonados, mas mais com a destruição do sentido...mais um processo de zerar o significado do espaço, na época com sentido mais liberador...

Reflico que a operação realizada nas obras explanadas nesta dissertação é da construção de um sentido arquitetônico quando me relaciono com as casas, quando percorro seus espaços, quando eles se tornam familiares, cotidianos, reconhecíveis o suficiente para serem derrubados, destruídos, ainda que no plano de sua compreensão, para tornar possível uma reconstrução a partir da obra.

1 “Construir ... o desconstruir? Textos sobre Gordon Matta Clark”

3. ACONTECIMENTOS, DESLOCAMENTOS

*Siempre estás en otro lugar
Siempre estás en otro lugar
Cuando hablas otras lengua
Cuando hablas otra lengua
También estás en otro lugar*

anotações de caderno de viagem, 2002

Por essa premissa, penso que posso estabelecer a noção de residência onde quer que eu esteja, sendo que esse processo passa pelo aprofundamento da relação com a língua, e conseqüentemente a comunicação e a literatura. Se posso me comunicar, se posso ler e compreender um livro, um conto, uma frase no idioma original, posso habitar, para a partir daí começar a construir. Por vezes tenho a sensação, dessa forma, de que a língua é a casa...

Casas não funcionam apenas como fonte de informação de uma realidade específica – uma região, uma época, uma tipologia arquitetônica, móveis e objetos pessoais – mas também têm um forte caráter emocional, no plano da imaginação, cultura e memória. São tipos de espaço impregnado de características próprias do lugar e da cultura em que se encontram, no que ela tem de mais íntimo e particular.

Não é no sentido sociológico que essas qualidades vão interessar, mas no sentido de constituírem particularidades, como as narradas por Proust em “Em busca do tempo perdido - No Caminho de Swan”:

“Mas ora este, ora aquele, tinha eu revisto os quartos que habitara em minha vida, e acabava por lembrar-me de todos nas longas cismas que se seguiam ao despertar: quartos de inverno onde, quando se está deitado, a gente aconchega a cabeça em um ninho tecido com as coisas mais disparatadas, um canto do travesseiro, o alto das cobertas, uma ponta de xale, a borda do leito e um número do Débates Roses, coisas que afinal consolidamos muito bem, conforme a técnica dos pássaros, calcando-as indefinidamente, quartos onde, por um tempo glacial, todo o prazer consiste em nos sentirmos separados do exterior(...), e onde, estando o fogo aceso toda a noite na lareira, dormimos sob um grande manto de ar quente e fumoso, atravessado pelo fulgor dos tições que se avivam, espécie de alcova impalpável, de quente caverna aberta no seio do próprio quarto, zona ardente e móvel nos seus contornos térmicos, arejada por sopros que nos refrescam o rosto e vêm dos cantos, das partes próximas às janelas ou afastadas do fogo e que esfriaram – quartos de verão, onde se gosta de estar unido à noite morna, onde o luar apoiado nos postigos entreabertos lança até o pé do leito sua escada mágica, onde se dorme quase ao ar livre (...).”

Proust nos lança nesse espaço pelo lado de dentro. Para ele, quartos de inverno e de verão são completamente distintos, apesar de serem os mesmos: os espaços são produzidos pelo acontecimento, e compreendidos dentro dele. Da mesma forma, é no âmbito da produção do acontecimento que me interessa trabalhar nos espaços das casas. É assim, nesse universo íntimo de sutilezas e variações quase imperceptíveis de tom, que esse espaço vai se tornar único e irrepetível. A construção da casa, nessa perspectiva, é a construção do acontecimento nessa casa.

Essa coleção de sensações, impressões e memórias, assim como em Proust, me parece o material comum a todos os trabalhos realizados em Casapina e John’s House. Quase impossíveis de reter, quase abstratas e extremamente físicos a um só tempo, como em outro trecho do mesmo livro, a seguir:

"(...) E então, muito fora de todas essas preocupações literárias e em nada ligados a elas, eis que de súbito um telhado, um reflexo de sol numa pedra, o cheiro de um caminho, me faziam parar pelo prazer único que me davam, e também porque pareciam ocultar, além do que eu via, alguma coisa que eles convidavam a colher e me era impossível descobrir, apesar dos esforços que fazia. Como sentia que aquilo se achava neles, eu ali ficava, imóvel, a olhar, a respirar, procurando ir com o pensamento além da imagem ou do odor. E se tinha que correr atrás do meu avô para continuar o passeio, fazia-o de olhos fechados, atento em lembrar exatamente o perfil do telhado ou o matiz da pedra, que, sem que eu soubesse o motivo, me haviam parecido repletos, prestes a entreabrir-se, a revelar-me aquilo de que não eram mais que a cobertura. Claro que impressões desse gênero não iam restituir-me a perdida esperança de me tornar um dia escritor e poeta, pois estavam sempre ligadas a algum objeto particular desprovido de valor intelectual e sem nenhuma relação com qualquer verdade abstrata. Mas pelo menos me davam um prazer irreflexivo, a ilusão de uma espécie de fecundidade, e assim me distraíam da tristeza, da sensação de impotência que experimentava cada vez que me punha a buscar um assunto filosófico para um grande obra literária. (...) Uma vez em casa, punha-me a pensar em outra coisa, e assim se iam acumulando em meu espírito (como em meu quarto as flores que colheira durante o passeios ou os objetos que ganhara de presente) uma pedra onde brincava um reflexo, um telhado, um som de sino, um cheiro de folhas, imagens inúmeras e diversas debaixo das quais há muito tempo jaz morta a pressentida realidade, que me faltou vontade suficiente para descobrir."

Em outro momento, quando Proust relata uma viagem ao balneário de Balbec, ele ressalta as cesuras que as viagens provocam no decurso da vida, já que nos conduzem "de um nome para outro nome". Mesmo as estações de trem, que quase não fazem parte da cidade, conteriam a essência da personalidade do lugar tanto quanto seu nome escrito na placa (onde ocorrem atos terríveis e solenes, como a partida de um trem ou a colocação de uma cruz). Aqui me chama a atenção o nome como lugar, com caráter suficiente para dotar uma estação de personalidade, em uma bela conexão entre espaço e palavra.

Após o deslocamento, a viagem, o percurso realizado até chegar à casa, esta traz a dialética entre espaço de recolhimento e de expansão, entre interno e externo, público e privado. Traz a construção do interno num lugar que é, paradoxalmente, externo ao que conheço. Para Goethe, em Fausto, o fugitivo é o desalojado, e o homem desalojado é um não humano, falta-lhe sua essência. Para Shiller, a casa é o território no qual se pode confiar.

*"E a terra
Se transmite
Como a língua"*

Mahmud Darwich, poeta palestino

Em "Reflexões sobre o exílio", o escritor palestino Edward Said reflete sobre o deslocamento do lugar original e a influência do exílio na produção de poetas e escritores. Ele define a necessidade do exilado como a de reconstruir uma identidade a partir de refrações e descontinuidades. Para ele, o pathos do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra. Um exilado está sempre deslocado. Ele afirma que o novo mundo do exilado é logicamente artificial e que sua irrealidade se parece com a ficção: para compensar a perda do lugar, criam um novo mundo para governar. São romancistas, jogadores de xadrez, ativistas políticos e intelectuais.

Cita o húngaro Georg Lukács, que na sua "Teoria do Romance" sustenta que o romance, forma literária criada a partir da irrealidade e da fantasia, é a forma da "ausência de uma pátria transcendental". De acordo com ele, as epopéias clássicas emanam de culturas estabelecidas de valores claros, identidades estáveis e vida imutável. Não há outro mundo, somente a finalidade de nosso mundo.

Já o romance europeu baseia-se em uma sociedade em mudança, na qual o herói de classe média, itinerante e deserdado, busca construir um mundo novo que se pareça com o antigo, deixado para trás para sempre. O romance existe porque outros mundos podem existir. Exilados são sempre excêntricos que sentem sua diferença como uma orfandade, ao mesmo tempo que a exploram, que insistem em seu direito de se recusar a pertencer a outro lugar. Esse complexo de pressões e restrições que está no centro da condição do exilado é o que temos de mais próximo da tragédia na era moderna.

No entanto, Said nos diz que há uma salvação para o exilado que recuse a auto-piedade ou o masoquismo narcisista: ele deve cultivar uma subjetividade escrupulosa (não complacente ou intratável), como no caso de Theodor Adorno, filósofo e crítico judeu alemão. Também um exilado, ele acreditava que o único lar realmente disponível, embora frágil e vulnerável, está na escrita. Fora disso,

“a casa é passado. O bombardeio das cidades européias, bem como os campos de trabalho e concentração, é apenas antecedente do que o desenvolvimento imanente da tecnologia decidiu há muito tempo que seria o destino das casas. Elas agora servem apenas para ser jogadas fora, como latas velhas.”

Ele diz, com grave ironia, que “faz parte da moralidade não se sentir em casa na própria casa.” Segundo Said, seguir Adorno é ficar longe de casa, a fim de olhá-la com o distanciamento do exílio.

Damos como segura a identificação de uma pátria e uma língua que nos pertencem, elas se tornam natureza, dogma e até ortodoxia. O exilado, no entanto, sabe que as pátrias são sempre provisórias. Ele atravessa fronteiras e rompe barreiras do pensamento e da experiência. Said cita Hugo de Saint Victor, monge da Saxônia do século XIII:

“aquele para quem todo solo é sua terra natal já é forte; mas perfeito é aquele para quem o mundo inteiro é uma terra estrangeira.”

Assim, conclui ele, ver “o mundo inteiro como uma terra estrangeira” possibilitaria a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem a consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência contrapontística. O novo ambiente acontece contra o pano de fundo da memória. Assim, ambos ambientes são vívidos, reais, justapostos. Têm-se um sentimento particular de realização ao agir como se se estivesse em casa em qualquer lugar. Contudo, essa situação não é nunca de repouso, segurança ou placidez.

A situação de deslocamento necessária para trabalhar nas casas escolhidas, ambas fora do Brasil, é muito próxima dessa magnífica descrição do exílio que nos faz Said. Assim como é inevitável a justaposição de todas as casas em que estive, a simultaneidade de línguas ou, como ele definiu muito bem, o contraponto entre as realidades, também o distanciamento do estrangeiro em relação ao lugar onde está interessa ao processo. A escolha de casas em terras que configuram o desconhecido é um aspecto que interessa, que favorece a criação dessa ficção que afinal também é originária do romance, condição favorecedora da criação, da busca de novos mundos.

Dessa condição de deslocamento que entra a priori nas duas situações expostas nesta dissertação, entendo a razão de situar todo o tempo o trabalho e o processo criativo no âmbito de diversos “entres”: afinal, tenho definido o que faço como algo entre a realidade e a ficção, entre a arquitetura e as artes visuais, entre a construção e a desconstrução. O intervalo existente no ENTRE uma coisa e outra, ou a necessidade de inventá-lo, ou de transformá-lo na justaposição e no contraponto: esses termos abarcariam todas essas realidades ao mesmo tempo, e por mais indefinido e etéreo que possa ser, se constitui no lugar destes trabalhos.

Um lugar que, finalmente, não interessa nomear...

4. PEQUENA COLEÇÃO DE CASAS

A operação na construção dessas casas virtuais que realizo no meu trabalho busca ressonâncias, correspondências, razões de ser e desdobramentos em casas materializadas na forma de contos e romances de ficção. No texto literário, a discussão de um espaço converge a uma sinergia de experiências sensoriais como a que se dá ao nível da vivência espacial, além dos aspectos construtivos, idiomáticos, culturais, de memória e de personalidade dos espaços que narra.

Estes contos interessam por sua dimensão estética e formal, por narrarem espaços, por discorrerem sobre experiências de habitar. Pela identificação com as ações realizadas, por abrirem as possibilidades das casas à reflexões, a outros significados, a outras construções. São casas literárias mais próximas da ficção que da descrição: em sua relação direta com a construção de narrativas, estabelecem vínculos fortes e diretos com o ato criativo.

Nos quatro contos apresentados a seguir, há a presença de casas de palavras que estiveram diretamente relacionadas ao processo criativo das obras realizadas em Casapina e John's House. Estão aqui apresentados em sua forma traduzida e no original:

- *A casa de Asterion*, de Jorge Luis Borges; (de Borges, Jorge Luis. O Aleph, Editora Globo, tradução de Flávio José Cardozo, São Paulo, Brasil.1989.)
- *Casa tomada*, de Júlio Cortázar; (de Cortázar, Júlio. Cuentos Completos 1. Editorial Alfaguara, 1994, Madrid, Espanha. Tradução livre de Patricia Osses)
- *Casa assombrada*, de Virginia Woolf; (de Woolf, Virginia, contos completos, pags 163-165 , Cosac-Naify, tradução de Leonardo Fróes; SP Brasil, 2005)
- *Ela, tão perto do mar*, de Bernard Collet; (de Patrimoine XX 01, DRAC Provence – Alpes - Côte d'Azur / França, 2002. Tradução livre de Patricia Osses)

Fechando esta pequena coleção de casas, selecionei algumas imagens realizadas pelo pintor dinamarquês Wilhelm Hamershoi (1883 - 1916). Importante descoberta pessoal durante o período de pesquisa na residência artística inglesa, introduzo aqui esta casa de imagens como uma conclusão visual destes arquivos. Na sua fase mais prolífica Hamershoi pintava, incansavelmente, sempre o mesmo tema: os espaços internos do sóbrio apartamento aonde vivia em Copenhague com a esposa. Figuras humanas, quando aparecem, são em sua maioria femininas e postam-se de costas ao observador. O que Hamershoi nos mostra em termos de luz, dimensões, cores, frontalidade e sobriedade, numa quase aridez nostálgica, foram também extremamente importantes ao processo por contar-me de uma casa e das suas possibilidades de desassossego e mal-estar, da intranquilidade e de um esvaziamento cuidadosamente encenado.

A casa de Asterion

Jorge Luis Borges

E a rainha deu à luz um filho que se chamou Asterion.

Apolodoro: *Biblioteca*, III, I.

Sei que me acusam de soberba, e talvez de misantropia, e talvez de loucura. Tais acusações (que castigarei no devido tempo) são irrisórias. É verdade que não saio de casa, mas também é verdade que suas portas (cujo número é infinito) estão abertas dia e noite aos homens e também aos animais. Que entre quem quiser. Não encontrará aqui pompas femininas nem o bizarro aparato dos palácios, mas sim a quietude e a solidão. Por isso mesmo, encontrará uma casa como não há outra na face da terra. (Mentem os que declaram existir uma parecida no Egito) Até meus detratores admitem que não há *um só móvel* na casa. Outra afirmação ridícula é que eu, Asterion, seja um prisioneiro. Repetirei que não há uma só porta fechada, acrescentarei que não existe uma fechadura? Mesmo porque, num entardecer, pisei a rua; se voltei antes da noite, foi pelo temor que me infundiram os rostos da plebe, rostos descoloridos e iguais, como a mão aberta. O sol já se tinha posto, mas o desvalido pranto de um menino e as preces rudes do povo disseram que me haviam reconhecido. O povo orava, fugia, se prosternava; alguns se encarapitavam no estilóbato do templo das Tochas, outros juntavam pedras. Algum deles, creio, se ocultou no mar. Não é em vão que uma rainha foi minha mãe; não posso confundir-me com o vulgo, ainda que o queira minha modéstia.

O fato é que sou único. Não me interessa o que um homem possa transmitir aos outros homens; como filósofo, penso que nada é comunicável pela arte da escrita. As enfadonhas e triviais minúcias não encontram espaço em meu espírito, capacitado para o grande; jamais guardei a diferença entre uma letra e outra. Certa impaciência generosa não consentiu que eu aprendesse a ler. Às vezes o deploro, porque as noites e os dias são longos.

Claro que não me faltam distrações. Como o carneiro que vai investir, corro pelas galerias de pedra até cair no chão, estonteado. Oculto-me à sombra de uma cisterna ou à volta de um corredor e divirto-me com que me busquem. Há terraços donde me deixo cair até ensanguentar-me. A qualquer hora posso fazer que estou dormindo, com os olhos cerrados e a respiração contida. (Às vezes durmo realmente, às vezes já é outra a cor do dia quando abro os olhos.) Mas, de todos os brinquedos, o que prefiro é o do outro Asterion. Finjo que ele vem visitar-me e que eu lhe mostro a casa. Com grandes reverências lhe digo: “Agora voltamos à encruzilhada anterior” ou “Agora desembocamos em outro pátio” ou “Bem dizia eu que te agradaria o outro canal” ou “Agora vais ver uma cisterna que se encheu de areia” ou “Já vais ver como o portão se bifurca”. Às vezes me engano e rimos os dois, amavelmente.

Não tenho pensado apenas nesses brinquedos, tenho também meditado sobre a casa. Todas as partes da casa existem muitas vezes, qualquer lugar é outro lugar. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedouro, um presebre; são catorze (são infinitos) os pesebres, bebedouros, pátios, cisternas. A casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo. Todavia, de tanto andar por pátios com uma cisterna e com poeirentas galerias de pedra cinzenta, alcancei a rua e vi o templo das Tochas e o mar. Não entendi isso até uma visão noturna me revelar que também são catorze (são infinitos) os mares e os templos. Tudo existe muitas vezes, catorze vezes, mas duas coisas há no mundo que parecem existir uma só vez: em cima, o intrincado sol; embaixo, Asterion. Talvez eu tenha criado as estrelas e o sol e a enorme casa, mas já não me lembro.

Cada nove anos, entram na casa nove homens para que eu os liberte de todo o mal. Ouço seus passos ou sua voz no fundo das galerias de pedra e corro alegremente para buscá-los. A cerimônia dura poucos minutos. Um após o outro caem sem que eu ensanguente as mãos. Onde caíram, ficam, e os cadáveres ajudam a distinguir uma galeria das outras. Ignoro quem sejam, mas sei que um deles, na hora da morte, profetizou que um dia vai chegar meu redentor. Desde então a solidão não me magoa, porque sei que meu redentor vive e que por fim se levantará do pó. Se meu ouvido alcançasse todos os rumores do mundo, eu perceberia seus passos. Oxalá me leve para um lugar com menos galerias e menos portas. Como será meu redentor? – me pergunto. Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com cara de homem? Ou sera como eu?

O sol da manhã rebrilhou na espada de bronze. Já não restava qualquer vestígio de sangue.

- Acreditarás, Ariadne? – disse Teseu. – O minotauro apenas se defendeu.

La casa de Asterión

Jorge Luis Borges

Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión.

Apolodoro: *Biblioteca*, III, I.

Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera. No hallará pompas femeniles aquí ni el bizarro aparato de los palacios pero sí la quietud y la soledad. Así mismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida.) Hasta mis detractores admiten que no hay *un solo mueble* en la casa. Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy prisionero. ? Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura? Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar. No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo; aunque mi modestia lo quiera.

El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos.

Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces a cambiado el color del día cuando he abierto los ojos.) Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: "Ahora volvemos a la encrucijada anterior" o "Ahora desemboquemos en otro patio" o "Bien decía yo que te gustaría la canaleta" o "Ahora verás una cisterna que se llenó de arena" o "Ya verás como el sótano se bifurca." A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.

No sólo he imaginado estos juegos; también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce (son infinitos) los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces, pero hay dos cosas en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo.

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ? Como será mi redentor?, me pregunto. ? Será un toro o un hombre? ? Será tal vez un toro con cara de hombre? ? O será como yo?

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

- ? Lo crearás, Ariadna? – dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió.

Casa tomada

Júlio Cortázar

Gostávamos da casa porque além de espaçosa e antiga (hoje que as casas antigas sucumbem à mais vantajosa liquidação de seus materiais) guardava as lembranças de nossos bisavós, o avô paterno, nossos pais e toda a infância.

Nos habituamos Irene e eu a persistir sozinhos nela, o que era uma loucura pois nessa casa podiam viver oito pessoas sem se incomodar. Fazíamos a limpeza pela manhã, levantando-nos às sete, e por volta das onze eu deixava a Irene os últimos quartos por conferir e ia para a cozinha. Almoçávamos ao meio-dia, sempre pontuais; já não havia mais nada por fazer fora de uns poucos pratos sujos. Nos resultava grato almoçar pensando na casa profunda e silenciosa e como nos bastávamos para mantê-la limpa. Às vezes chegamos a crer que era ela que não nos deixou casar-nos. Irene rejeitou dois pretendentes sem motivo aparente, quanto a mim, perdi Maria Esther antes que chegássemos a comprometer-nos. Chegamos aos quarenta anos com a inexpressada idéia de que o nosso, simples e silencioso matrimônio de irmãos, era necessária clausura da genealogia assentada pelos nossos bisavós na nossa casa. Morreríamos por aí algum dia, vagos e distantes primos ficariam com a casa e a demoliriam para enriquecer-se com o terreno e os tijolos; ou melhor, nós mesmos a poríamos abaixo justiceiramente antes que fosse tarde demais.

Irene era uma moça nascida para não incomodar ninguém. Além de sua atividade matinal, passava o resto do dia tricotando no sofá de seu dormitório. Não sei por que tricotava tanto, eu creio que as mulheres tricotam quando encontram nesse trabalho um grande pretexto para não fazer nada. Irene não era assim, tricotava sempre coisas necessárias, roupas para o inverno, meias para mim, echarpes e casacos para ela. Às vezes tricotava um casaco e depois o desfazia em um momento porque alguma coisa não lhe agradava; era engraçado ver no cesto um monte de lã encrespada resistindo a perder sua forma de algumas horas. Aos sábados ia eu ao centro comprar lã; Irene tinha fé em meu gosto, se satisfazia com as cores e nunca tive que devolver novelos. Eu aproveitava essas saídas para dar uma volta pelas livrarias e perguntar em vão se havia novidades na literatura francesa. Desde 1939 não chegava nada valioso à Argentina.

Mas é da casa que me interessa falar, da casa e de Irene, porque eu não tenho importância. Me pergunto que faria Irene sem o tricô. Você pode reler um livro, mas quando um pulover está terminado não se pode repeti-lo sem escândalo. Um dia encontrei a gaveta de baixo da cômoda da arnica cheia de lencinhos brancos, verdes, lilás. Estavam com naftalina, empilhados como em uma mercearia; não tive coragem de perguntar a Irene o que pensava fazer com eles. Não precisávamos ganhar a vida, todos os meses chegava o dinheiro dos campos e o dinheiro aumentava. Mas a Irene somente a entretinha o tecer, mostrava uma destreza maravilhosa e minhas horas passavam a ver suas mãos como ouriços prateados, agulhas indo e vindo e um ou dois cestos no chão onde se agitavam constantemente os novelos. Era belo.

Como não recordar-me da destruição da casa. A sala de jantar, uma sala com tapeçarias, a biblioteca e três dormitórios grandes ficavam na parte mais retirada, a voltada para Rodriguez Peña. Somente um corredor com sua maciça porta de carvalho isolava esa parte da asa dianteira onde havia um banheiro, a cozinha, nossos dormitórios e a sala central, ao qual se conectavam os dormitórios e o corredor. Entrava-se na casa por um saguão com piso cerâmico, e a porta-cancela dava à sala. De forma que a gente entrava pelo saguão, abria a cancela e passava à sala; tinha ao lado as portas dos dormitórios, e à frente o corredor que conduzia à parte mais afastada; avançando pelo corredor se acessava a porta de carvalho e mais além começava o outro lado da casa, ou ainda se podia girar à esquerda justamente antes da porta e seguir por um corredor mais estreito que levava à cozinha e ao banheiro. Quando a porta estava aberta, percebia-se que a casa era muito grande; senão, dava a impressão de um apartamento desses que edificam agora, que mal dá para mover-se; Irene e eu vivíamos sempre nessa parte da casa, quase nunca íamos mais além da porta de carvalho, a não ser para fazer limpeza, pois é incrível como se acumula o pó sobre os móveis. Buenos Aires pode ser uma cidade limpa, mas isso se deve a seus habitantes e não a outra coisa. Há pó demais no ar, é só soprar uma brisa e pode-se apalpar o pó no mármore das prateleiras e entre os rombos no tapete de macramé; dá trabalho tirá-lo bem com o espanador, ele voa e se suspende no ar, um momento depois se deposita nos móveis e nos pianos.

Casa tomada

Júlio Cortázar

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.

Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse. Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por repasar y me iba a la cocina. Almorzábamos a mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos pocos platos sucios. Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa. Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde.

Irene era una chica nacida para no molestar a nadie. Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía siempre cosas necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella. A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba; era gracioso ver en la canastilla el montón de lana encrespada resistiéndose a perder su forma de algunas horas. Los sábados iba yo al centro a comprarle lana; Irene tenía fe en mi gusto, se complacía con los colores y nunca tuve que devolver madejas. Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa. Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina.

Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia. Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido. Uno puede releer un libro, pero cuando un pull-over está terminado no se puede repetirlo sin escándalo. Un día encontré el cajón de abajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor de preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas. No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba. Pero a Irene solamente la entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como reizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso.

Cómo no acordarme de la distribución de la casa. El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peña. Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el living central, al cual comunicaban los dormitorios y el pasillo. Se entraba a la casa por un zaguán con mayólica, y la puerta cancel daba al living. De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al living; tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada, avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de rolbe y más allá empezaba el otro lado de la casa, o bien se podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y al baño. Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse; Irene y yo vivíamos siempre en esa parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer limpieza, pues es increíble cómo se junta tierra en los muebles. Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no a otra cosa. Hay demasiada tierra en el aire, apenas sopla una ráfaga se palpa el polvo en los mármoles de las consolas y entre los rombos de las carpetas de macramé, da trabajo sacarlo bien con plumero, vuela y se suspende en el aire, un momento después se deposita de nuevo en los muebles y en los pianos.

Lembrarei sempre com clareza porque foi simples e sem circunstâncias inúteis. Irene estava tricotando em seu dormitório, eram oito horas da noite e de repente lembrei de levar o mate ao fogo. Fui pelo corredor até enfrentar a porta de carvalho, e virava a esquina que levava à cozinha quando escutei alguma coisa na sala de jantar ou na biblioteca. O som vinha impreciso e surdo, como um tombar de cadeira sobre o tapete ou um sufocado sussurro de conversação. Também o ouvi, ao mesmo tempo ou um segundo depois, no fundo do corredor que vinha dos quartos à porta. Me joguei contra a porta antes que fosse tarde demais, fechei-a de sopetão apoiando o corpo; felizmente a chave estava colocada do nosso lado e ainda por cima passei o grande ferrolho para maior segurança.

Fui até a cozinha, esquentei o mate, e quando retornei com a bandeja de mate disse à Irene:

- Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte do fundo.

Deixou cair o tecido e me olhou com seus graves olhos cansados.

- Tem certeza?

Assentí.

- Então - disse recolhendo as agulhas - teremos que viver neste lado.

Eu bebia o mate com muito cuidado, mas ela tardou um pouco em retomar seu trabalho. Me lembro que tricotava um casaco cinza; eu gostava desse casaco.

Nos primeiros dias nos pareceu penoso porque ambos havíamos deixado na parte tomada muitas coisa que gostávamos. Meus livros de literature francesa, por exemplo, estavam todos na biblioteca. Irene sentia falta de umas pastas, um par de pantufas que tanto a agasalhavam no inverno. Eu sentia meu cachimbo de zimbros e creio que Irene pensou em uma garrafa de Hesperidina de muitos anos. Com frequência (mas isto aconteceu somente nos primeiros dias) fechávamos alguma gaveta das cômodas e nos olhávamos com tristeza.

- Não está aqui.

E era uma coisa mais de tudo que havíamos perdido do outro lado da casa.

Mas também tivemos vantagens. A limpeza se simplificou tanto que levantando-nos tardíssimo, às nove e meia por exemplo, davam onze horas e já estávamos de braços cruzados. Irene se acostumou a ir comigo para a cozinha e me ajudar a preparar o almoço. Pensamos bem, e decidiu-se isto: enquanto eu preparava o almoço, Irene cozinharía pratos para comer frios de noite. Nos alegamos porque sempre incomoda ter que abandonar os dormitórios ao atardecer e pôr-se a cozinhar. Agora nos bastava com a mesa no dormitório de Irene e as tigelas de frios.

Irene estava contente porque sobrava mais tempo para tricotar. Eu andava um pouco perdido por causa dos livros, mas para não preocupar minha irmã comeci a revisar a coleção de selos de papai, e isso me serviu para matar o tempo. No divertíamos muito cada um em suas coisas, quase sempre reunidos no dormitório de Irene, que era mais confortável. Às vezes Irene dizia:

- Note este ponto que inventei. Não dá um desenho de trevo?

Um instante depois era eu que lhe colocava diante dos olhos um quadradinho de papel para que visse o mérito de algum selo de Eupen e Malmédy. Estávamos bem, e pouco a pouco começávamos a não pensar. Pode-se viver sem pensar.

(Quando Irene sonhava em voz alta eu acordava em seguida. Nunca pude habituar-me a essa voz de estátua ou papagaio, voz que vem dos sonhos e não da garganta. Irene dizia que meus sonhos consistiam em grandes saltos que às vezes me faziam derrubar o cobertor. Nossos quartos tinham a sala no meio, mas de noite se ouvia qualquer coisa na casa. Nos ouvíamos respirar, tossir, presentíamos o antemão que conduz à chave do criado-mudo, as mútuas e frequentes insônias.

Apesar disso, tudo estava calado na casa. De dia eram os rumores domésticos, o roçar metálico das agulhas de crochê, um rangido ao virar as folhas do album filatélico. A porta de ROBLE, creio ter dito, era maciça. Na cozinha e no banheiro, que ficavam tocando a parte tomada, nos púnhamos a falar mais alto ou Irene cantava músicas de ninar. Em uma cozinha há barulho demais de pratos e vidros para que outros sons nela irrupam. Muito poucas vezes permitíamos ali o silêncio, mas quando voltávamos aos dormitórios ou à sala, então a casa se tornava calada e à meia luz, até pisávamos mais lentamente para não incomodar. Eu acho que era por isso que durante a noite, quando Irene começava a sonhar em voz alta, me acordava em seguida).

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias unútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui hasta el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.

Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estube de vuelta con la bandeja de mate le dije a Irene:

- Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo.

Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

- Estás seguro?

Asentí.

- Entonces – dijo recojiendo las agujas – Tendremos que vivir en este lado.

Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en reanudar su labor. Me acuerdo que tejía un chaleco gris; a mí me gustaba ese chaleco.

Los primeros días nos pareció penoso porque ambos habíamos dejado en la parte tomada muchas cosas que queríamos. Mis libros de literatura frances, por ejemplo, estaban todos en la biblioteca. Irene extrañaba unas carpetas, un par de pantuflas que tanto la abrigan en invierno. Yo sentía mi pipa de enebro y creo que Irene pensó en una botella de Hesperidina de muchos años. Con frecuencia (pero esto solamente sucedió los primeros días) cerrábamos algún cajón de las cómodas y nos mirábamos con tristeza.

- No está aquí.

Y era una cosa más de todo lo que habíamos perdido al otro lado de la casa.

Pero también tuvimos ventajas. La limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, nos daban las once y ya estábamos de brazos cruzados. Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y ayudarme a preparar el almuerzo. Lo pensamos bien, y se decidió esto: mientras yo preparaba el almuerzo, Irene cocinaría platos para comer fríos de noche. Nos alegramos porque siempre resulta molesto tener que abandonar los dormitorios al atardecer y ponerse a cocinar. Ahora nos bastaba con la mesa en el dormitorio de Irene y las fuentes de comida fiambre.

Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y eso me sirvió para matar el tiempo. Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo. A veces Irene decía:

- Fíjate este punto que se me ha ocurrido. ¿No da un dibujo de trébol?

Un rato después era yo el que le ponía ante los ojos un cuadradito de papel para que viese el mérito de algún sello de Eupen y Malmédy. Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar.

(Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba en seguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor. Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios.

Aparte de eso todo estaba callado en la casa. De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico. La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza. En la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz alta o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay demasiado ruido de loza y vidrios para que otros sonidos irrumpen en ella. Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, pero cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta pisábamos más despacio para no molestarnos. Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en alta voz, me desvelaba en seguida.)

É quase repetir o mesmo, salvo as consequências. De noite sinto sede, e antes de deitarmos disse à Irene que ia até a cozinha me servir de um copo d'água. Desde a porta do dormitório (ela tricotava) ouvi o barulho na cozinha; talvez na cozinha ou talvez no banheiro porque o cotovelo do corredor apagava o som. À Irene chamou a atenção minha maneira brusca de parar, e veio a meu lado sem dizer palavra. Ficamos ouvindo os ruídos, notando claramente que eram deste lado da porta de carvalho, na cozinha ou no banheiro, ou no corredor mesmo onde começava o cotovelo quase ao nosso lado.

Nem sequer nos olhamos. Apertei o braço de Irene e a fiz correr comigo até a porta- cancela, sem virar para trás. Os ruídos se ouviam mais forte mas sempre surdos às nossas costas. Fechei de um golpe a cancela e ficamos no saguão. Agora não se ouvia nada.

- Tomaram essa parte. – disse Irene. O tecido lhe pendia das mãos e as linhas iam até a cancela e se perdiam abaixo dela. Quando viu que os novelos haviam ficado do outro lado soltou o tecido sem olhá-lo.

- Você teve tempo de trazer alguma coisa? . perguntei-lhe inutilmente.

- Não, nada.

Estávamos com a roupa do corpo. Lembrei dos quinze mil pesos no armário do meu dormitório. Era tarde agora.

Como me restava o relógio de pulso, vi que eram onze horas da noite. Rodeei com meu braço a cintura de Irene (creio que ela estava chorando) e saímos para a rua. Antes de afastarnos tive lástima, fechei bem a porta da entrada e joguei a chave pelo ralo. Não fosse que algum pobre diabo tivesse a idéia de roubar e entrasse na casa, a essa hora e com a casa tomada.

Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias. De noche siento sed, y antes de acostarnos le dije a Irene que iba hasta la cocina a servirme un vaso de agua. Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí el ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra. Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y en el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro.

No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuertes pero siempre sordos a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada.

- Han tomado esta parte – dijo Irene. El tejido se le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vió que los ovillos habían quedado del otro lado soltó el tejido sin mirarlo.

- ? Tuviste tiempo de traer alguna cosa? – le pregunté inutilmente.

- No, nada.

Estábamos con lo puesto. Me acordé de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya era tarde ahora.

Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.

Casa Assombrada

Virginia Woolf

A qualquer hora que você acordasse havia alguma porta batendo. De quarto em quarto eles iam, e de mãos dadas, erguendo aqui, abrindo ali, certificando-se – um casal de fantasmas.

“Deixamos aqui”, ela disse. E ele acrescentou: “Oh, mas aqui também!”. “No andar de cima”, murmurou ela. “E no jardim”, sussurrou ele. “Silêncio”, disseram ambos, “porque senão vamos acordá-los”.

Mas não era que nos acordassem. Oh, não. “Eles estão procurando; estão abrindo a cortina”, bem que eu poderia dizer, e assim ler ainda uma ou duas páginas. “Agora acharam”, saberia então com certeza, parando o lápis na margem. E aí, cansada de ler, poderia me levantar para ir ver com meus olhos a casa toda vazia, as portas todas abertas, só as pombas da mata borbulhando de contentamento e o zumbido da máquina de debulhar que vem da fazenda. “Por que foi que entrei aqui? O que era que eu queria encontrar?” Minhas mãos estão vazias. “Talvez lá em cima?” As maçãs estavam no sótão. E assim de novo para baixo, o jardim tranquilo como sempre, só o livro que escorregou para a grama.

Na sala de visitas encontraram o porém. Sem que alguém pudesse vê-los jamais. As vidraças refletiam maçãs, refletiam rosas; todas as folhas eram verdes no vidro. A maçã se limitava a virar seu lado amarelo, se as folhas se mexessem na sala. Entretanto, no momento seguinte, se a porta fosse aberta, estendia-se no chão, descia pelas paredes, pendia do teto – o que? Minhas mãos estavam vazias. A sombra de um tordo atravessava o tapete; dos poços de silêncio mais fundos a pomba da mata extraiu sua bolha de som. “Em segurança, em segurança”, suavemente bate o pulso da casa. “O tesouro enterrado; o quarto...” pára o pulso de repente. Oh, então era o tesouro enterrado?

Um momento depois a luz se apaga. Talvez lá fora no jardim? Mas as árvores protelam a escuridão por causa de um peregrino raio de sol. Tão fino, tão raro, cravado tão friamente sob a superfície, o raio que eu sempre procurei queimava além da vidraça. A morte era o vidro; a morte estava entre nós dois; primeiro indo à mulher, há centenas de anos, deixando a casa, lacrando todas as janelas; os quartos se escureciam. Ele as deixava, mulher e casa, ia para o Norte, ou para o Leste, viu o giro das estrelas no céu do Sul; procurou pela casa. Achou-a afundada na região dos Downs. “Em segurança, em segurança”, batia alegremente o pulso da casa. “O tesouro é seu.”

O vento ruga na alameda. As árvores encurvam, dobram-se de variadas maneiras. O luar se esparrama e respinga forte na chuva. Mas direto da janela vem o facho de luz. A vela queima tesa e quieta. Pervagando pela casa, abrindo as janelas, cochichando para não nos despertar, o casal de fantasmas procura sua alegria.

“Aqui nós dormimos”, diz ela. E ele acrescenta: “Beijos sem conta”. “Acordando de manhã...” “Com o prateado entre as árvores...” “Lá em cima...” “Lá no jardim...” “Quando o verão chegou...” “Na época de neve do inverno...”. E bem longe as portas vão se fechando, batendo lentamente como um coração a pulsar.

Eles chegam mais perto; param na entrada. O vento sopra, a chuva escorre prateada no vidro. Nossos olhos se toldam; não ouvimos passos ao lado; não vemos mulher alguma abrindo sua fantasmal vestimenta. Já ele protege o lampião com as mãos. “Olhe só”, sussurra. “Dormem a fundo. Com amor nos lábios.”

Dobrando-se, mantendo acima de nós seu lampião de prata, longa e profundamente eles olham. Longa é a pausa que fazem. O vento impele certo; a flama enverga fragilmente. Fachos fortes de luar cruzam pelo chão e a parede e, ao se encontrarem mancham as faces que se dobram; as faces que ponderam; as faces que revistam os adormentados e buscam sua oculta alegria.

“Em segurança, em segurança”, bate orgulhoso o coração da casa. “Muitos anos.”, suspira ele. “De novo você me achou.” “Aqui”, murmura ela, “dormindo; no jardim, lendo; rindo, Rolando maçãs no sótão. Foi aqui que nós deixamos o nosso tesouro...”. Dobrando-se, sua luz ergue em meu olhos as pálpebras. “Em segurança! em segurança! em segurança!”, bate descontrolado o pulso da casa. E eu, despertando, grito: “Oh, é isto o seu – tesouro enterrado? A luz no coração”.

A Haunted House

Virginia Woolf

Whatever hour you woke there was a door shutting. From room to room they went, hand in hand, lifting here, opening there, making sure--a ghostly couple.

"Here we left it," she said. And he added, "Oh, but here too!" "It's upstairs," she murmured. "And in the garden," he whispered. "Quietly," they said, "or we shall wake them."

But it wasn't that you woke us. Oh, no. "They're looking for it; they're drawing the curtain," one might say, and so read on a page or two. "Now they've found it," one would be certain, stopping the pencil on the margin. And then, tired of reading, one might rise and see for oneself, the house all empty, the doors standing open, only the wood pigeons bubbling with content and the hum of the threshing machine sounding from the farm. "What did I come in here for? What did I want to find?" My hands were empty. "Perhaps its upstairs then?" The apples were in the loft. And so down again, the garden still as ever, only the book had slipped into the grass.

But they had found it in the drawing room. Not that one could ever see them. The windowpanes reflected apples, reflected roses; all the leaves were green in the glass. If they moved in the drawing room, the apple only turned its yellow side. Yet, the moment after, if the door was opened, spread about the floor, hung upon the walls, pendant from the ceiling--what? My hands were empty. The shadow of a thrush crossed the carpet; from the deepest wells of silence the wood pigeon drew its bubble of sound. "Safe, safe, safe" the pulse of the house beat softly. "The treasure buried; the room . . ." the pulse stopped short. Oh, was that the buried treasure?

A moment later the light had faded. Out in the garden then? But the trees spun darkness for a wandering beam of sun. So fine, so rare, coolly sunk beneath the surface the beam I sought always burned behind the glass. Death was the glass; death was between us, coming to the woman first, hundreds of years ago, leaving the house, sealing all the windows; the rooms were darkened. He left it, left her, went North, went East, saw the stars turned in the Southern sky; sought the house, found it dropped beneath the Downs. "Safe, safe, safe," the pulse of the house beat gladly. "The Treasure yours."

The wind roars up the avenue. Trees stoop and bend this way and that. Moonbeams splash and spill wildly in the rain. But the beam of the lamp falls straight from the window. The candle burns stiff and still. Wandering through the house, opening the windows, whispering not to wake us, the ghostly couple seek their joy.

"Here we slept," she says. And he adds, "Kisses without number." "Waking in the morning--" "Silver between the trees--" "Upstairs--" "In the garden--" "When summer came--" "In winter snowtime--" "The doors go shutting far in the distance, gently knocking like the pulse of a heart.

Nearer they come, cease at the doorway. The wind falls, the rain slides silver down the glass. Our eyes darken, we hear no steps beside us; we see no lady spread her ghostly cloak. His hands shield the lantern. "Look," he breathes. "Sound asleep. Love upon their lips."

Stooping, holding their silver lamp above us, long they look and deeply. Long they pause. The wind drives straightly; the flame stoops slightly. Wild beams of moonlight cross both floor and wall, and, meeting, stain the faces bent; the faces pondering; the faces that search the sleepers and seek their hidden joy.

"Safe, safe, safe," the heart of the house beats proudly. "Long years--" he sighs. "Again you found me." "Here," she murmurs, "sleeping; in the garden reading; laughing, rolling apples in the loft. Here we left our treasure..." Stooping, their light lifts the lids upon my eyes. "Safe! safe! safe!" the pulse of the house beats wildly. Waking, I cry "Oh, is this your buried treasure? The light in the heart."

Ela, tão perto do mar

Bernard Collet

Quando chegou no primeiro dia, ele olhou as árvores, o terreno em ligeiro declive, o sol e as sombras moventes sobre a terra. Era um pinheiral naquele começo dos anos sessenta, a doença chegaria às árvores um pouco mais tarde, sim quase dez anos mais tarde, mataria a todas, deixando a casa sozinha, entregue ao sol por todos os lados, e o terreno nu, inteiramente a replantar. Os galhos deviam quebrar-se sob seus passos, como é frequente nos terrenos onde não vamos por muito tempo. Ele caminhou sobre a aridez do solo, e atrás dele, nos limites do terreno, a presença verde, ordenada, as superfícies húmidas e gramadas do golfe. Ele deve ter pensado que estava tudo bem, que ele se sentia de todas as formas deste lado de cá do mundo.

Nós a chamávamos desde a estrada. Ela estava asfaltada. Dentro do domínio, nos lhe havíamos dado o nome de vereda. A vereda das florestas. O cheiro da grama cortada havia se sobreposto ao dos pinheiros. Você reparou, Jean, nós não vemos o mar.

Quase quarenta anos se passaram, os eucaliptos e os carvalhos-coriça invadiram o jardim, estenderam sua sombra, ameaçando os loureiros e os outros arbustos, privando-os de sol, cercando a casa, como se prestes a recobri-la também, mas sem chegar lá. São seus odores agora que habitam o lugar, aliviando a noite, mais ácida com a chuva, onde se mistura ainda aquele odor da grama nas quentes horas em que ela foi aparada.

Eu moro na casa. Eu a atravesso. Eu a habito tanto por fora como no seu interior. Às vezes eu a escuto respirar. A imensa dobra de alumínio sobre o teto racha-se secamente quando o sol volta a dilatar as chapas depois de uma passagem nebulosa. O ar passa dentro de um fluxo que depende da orientação dada às laminas de vidro do vitrô, ele vem mais frequentemente do leste, ele deixa o calor suportável, ele seca a pele em um instante depois das duchas geladas do meio-dia abafado, ele vai à outra parte do jardim emprestando sombra à esta passagem, ele perdeu sua força quando vem agitar a vela branca tendida acima do pátio.

Eu escuto o silêncio, as asas de um inseto obstinado sobre o grande vitrô da estância, tanto espaço à sua frente, tanta luz no entanto. Eu escuto o barulho das folhas, aquele que faz uma gralha saltando sobre os galhos secos ao fundo do jardim, eu sei que é ela, nós nos habituamos à nossa presença recíproca, às vezes ela caminha sobre o telhado ao nascer do sol, ela me acorda muito antes dos primeiros raios de sol clarearem as manchas tremulantes do louro verniz dos painéis de madeira do quarto.

Sou eu que às vezes caminho sobre o grande teto plano. Eu pego uma escada, me mantenho de pé sobre as arestas das chapas, olho a extensão cinzenta cercada de vegetação compacta, ritmada pelos ciprestes escuros que são os guardiães mudos do lago prateado que forma o telhado. Eu espero que a noite caia, desde esse lugar onde, apesar da posição dominante em que me encontro, as árvores ainda escondem o mar. Então eu me digo que não é mais uma casa, que é um lugar de vida fora da realidade do mundo, quando as primeiras luzes vindas do interior criam esse halo amarelo e verde sobre o qual a casa parece flutuar. Eu me digo que ela é um navio parado pela imobilidade do vento, nenhuma folha mais se mexe, não há o mais mínimo sopro, e sei que o primeiro mistral que chegar fará assobiar as chapas, empurrará os flancos, fará ranger de novo suas amarras invisíveis.

Ela resistiu ao vento, a esses anos passados dentro dessa aparência frágil de madeira e vidro, as janelas estão nuas e as portas são de vidro, não há persianas, nem um pequeno inverno, todo o ano dentro da luz, dentro dessa surpreendente transparência onde ela se sustenta, ela através dos jardins, e os jardins através dela, acariciada pelas folhas carnosas de magnólia que japonizam em guardas-chuvas acima do quadrado de areia grossa cinzenta – um pouco da alma de Charlotte esse esparcido de folhas caídas sobre os cercados - escovada do outro lado pelas agulhas finas do pinheiro guarda-sol, esfolada, mas só um pouco, por um cipreste que a segura um tanto rigorosamente demais.

Ela está deitada a alguns centímetros do sol, como em ligeira levitação sobre seu pedestal de cimento branco, ela diz que poderia estar em outro lugar, desmontada, remontada, que ela se manteria sempre aqui onde a sonhamos, dentro desse estreito limite entre a realidade e a ficção. Ela sabe que é aqui onde estou bem.

Elle, si proche de la mer

Bernard Collet

Quand il est venu le premier jour, il a regardé les arbres, le terrain en pente légère, les soleil et les ombres mouvantes sur le sol. C'était une pinède en ce début des années soixante, la maladie viendrait aux arbres un peu plus tard, oui presque dix ans plus tard, elle ferait mourir tous, laissant la maison seule, livrée au soleil de toutes parts, et le terrain nu, à replainger entièrement. Des branches devaient craquer sous ses pas, comme souvent sur les terrains où on n'est pas venu depuis longtemps. Il a marché sur la sécheresse du sol, et derrière lui, aux limites du terrain, la présence verte, ordonnée, des surfaces humides et engazonnées du golf. Il a du penser que c'était bien, qu'il se sentait de toutes façons de ce côté-ci du monde.

On l'appelait depuis la route. Elle était goudronnée. Dans le domaine, on lui avait donné le nom de sentier. Le sentier des forêts. L'odeur de l'herbe coupée avait recouvert celle des pins. Vous avez vu, Jean, on ne voit pas la mer.

Presque quarante ans ont passé, les eucalyptus et les chênes-lièges ont envahi le jardin, étendant leur ombre, menaçant les lauriers et les autres arbustes, les privant de soleil, entourant la maison, comme prêts à la recouvrir aussi, mais n'y parvenant pas. C'est leur odeur maintenant qui habite le lieu, apaisante le soir, plus acide avec la pluie, où se mêle encore celle de l'herbe aux heures chaudes de la tonte.

J'habite la maison. Je la traverse. Je l'habite au-dehors autant qu'à l'intérieur. Quelquefois je l'entends respirer. L'immense plissé d'aluminium sur le toit craque sèchement quand le soleil revient dilater la tôle après un passage nuageux. L'air y passe dans un flux qui dépend de l'orientation donnée aux lames de verre des baies, il vient de l'est le plus souvent, il rend la chaleur supportable, il sèche la peau en un instant après les douches glacées des après-midi de canicule, il va vers l'autre partie du jardin en empruntant cette passe d'ombre, il a perdu de sa force quand il vient agiter la voile blanche tendue au-dessus du patio.

J'écoute le silence, les ailes d'un insecte obstiné sur la grande baie du séjour, tant d'espace devant lui, tant de lumière pourtant. J'écoute le bruit des feuilles, celui que fait un geai en sautant sur des branches sèches dans le fond du jardin, je sais que c'est lui, nous nous sommes habitués à notre présence réciproque, parfois il marche sur le toit au lever du jour, il me réveille bien avant que les premiers rayons de soleil n'éclaircissent de taches tremblantes le vernis blond des panneaux de bois de la chambre.

C'est moi qui marche parfois sur le grand toit plat. Je sors une échelle, je me tiens debout sur les arêtes de la tôle, je regarde l'étendue grise entourée de végétation compacte, rythmée par les cyprès sombres, qui sont les gardiens muets du lac argenté que forme le toit. J'attends la tombée de la nuit, depuis cet endroit où, malgré la position dominante où je suis, les arbres cachent encore la mer. Alors je me dit que ce n'est plus une maison, que c'est un lieu de vie en dehors de la réalité du monde quand les premières lumières allumées à l'intérieur créent ce halo jaune et vert sur lequel la maison semble flotter. Je me dit qu'elle est un navire arrêté par l'immobilité du vent, plus une feuille ne bouge, il n'y a plus le moindre souffle, et je sais que le premier mistral venu fera siffler les tôles, poussera les flancs, fera grincer à nouveau ses amarres invisibles.

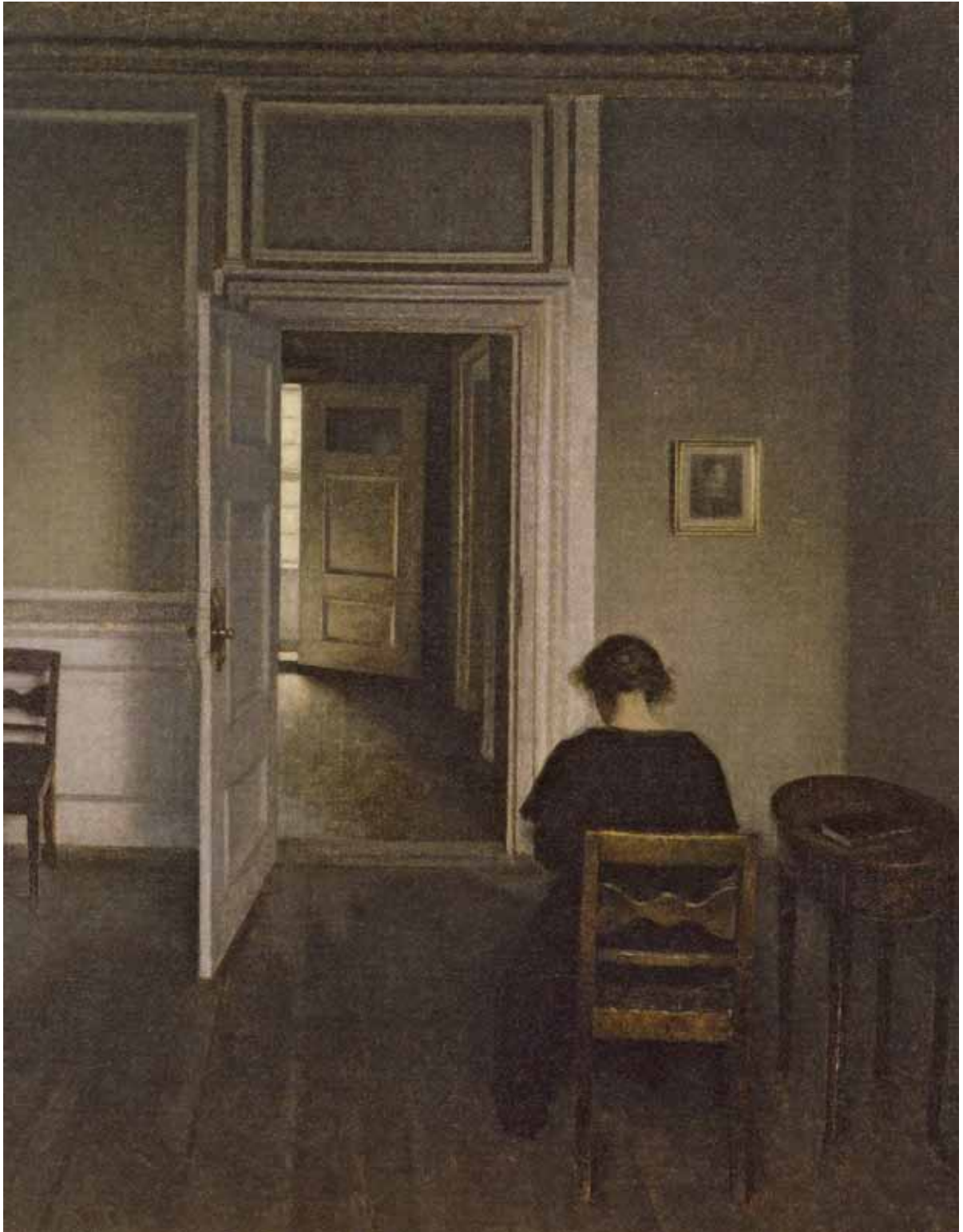
Elle a résisté au vent, à ces années passées dans cette apparente fragilité de bois et de verre, les baies sont à nu et les portes en verre, il n'y a pas de volets, pas le moindre hivernage, toute l'année dans la lumière, dans cette étonnante transparence où elle se tient, elle à travers les jardins, et les jardins à travers elle, caressée par les feuilles charnues du magnolia qui japonise en ombrelle au-dessus du carré de gravier gris – un peu de l'âme de Charlotte cette rosée tombée des feuilles sur les caillebotis de teck – brossée de l'autre côté par les aiguilles fines du pin parasol écorchée – mais à peine – par un cyprès qui la tient un peu trop de près.

Elle est allongée à quelques centimètres du sol, comme en légère lévitation sur son socle fin de béton blanc, elle dit qu'elle pourrait être ailleurs, démontée, remontée, qu'elle se tiendrait toujours là où on la rêve, dans cette étroite limite entre le réel et la fiction. Elle sait que c'est là que je suis bien.

Wilhelm Hammershøi (1864 - 1916)

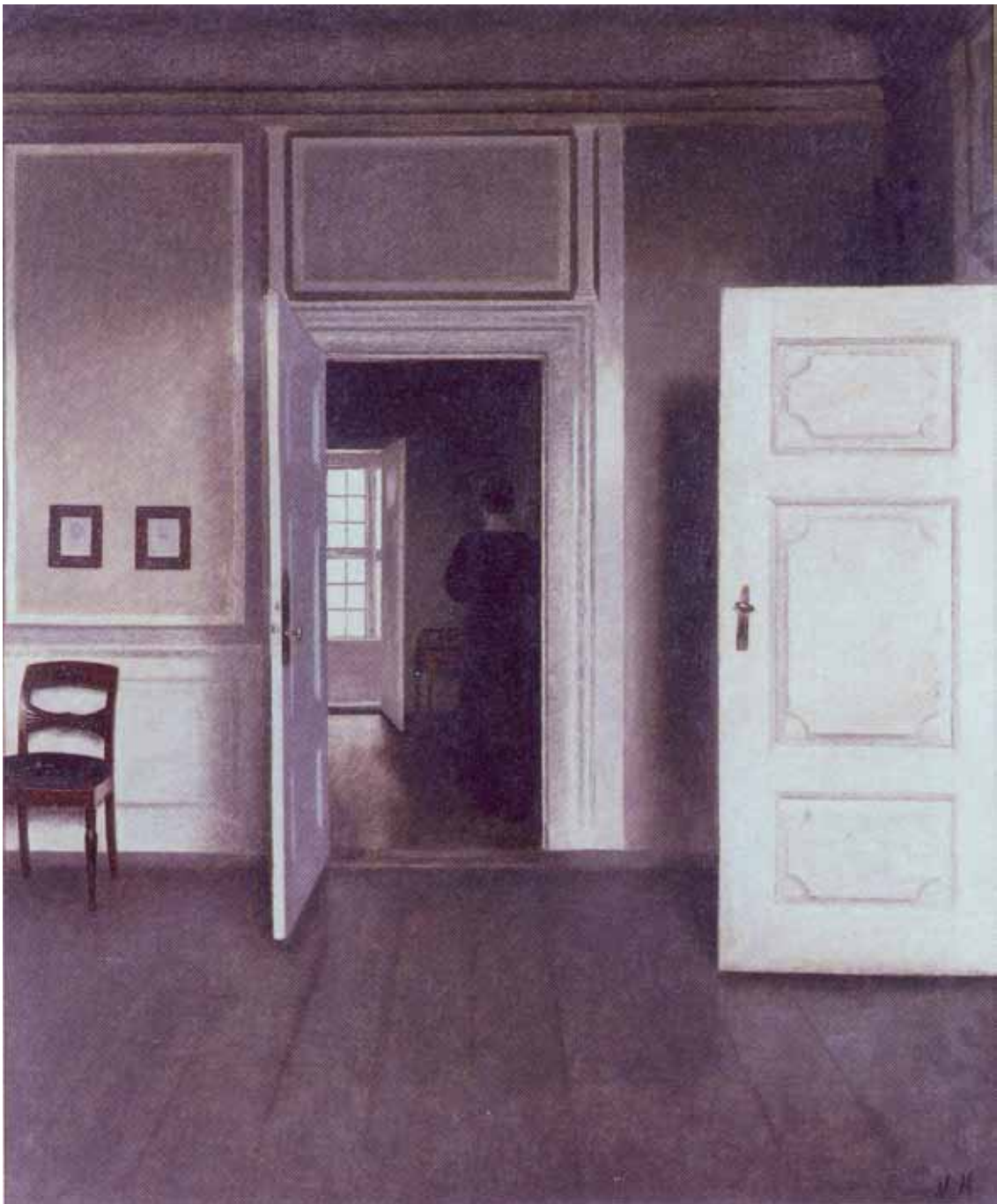


Interior com uma mulher lendo uma carta, Strandgade 30.
1899, óleo sobre tela. Coleção particular.



Interior, Strandgade 30.
1908, óleo sobre tela, 79 x 66 cm. ARoS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus.





Interior., Strandgade 30.
1901, óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Coleção particular.

Interior de Pátio, Strandgade 30.
1899, óleo sobre tela, 65,7 x 47,3 cm. Museu de Arte de Toledo.



Figuras na janela.
1895, óleo sobre tela, 55 x 46 cm. Coleção particular.



Raio de sol na sala de estar III.

1904, óleo sobre tela, 54 x 66 cm. Nationalmuseum, Stockholm.



Interior. Mulher vista de costas.

1904, óleo sobre tela, 61 x 50,5 cm. Randers Kunstmuseum, Randers.

