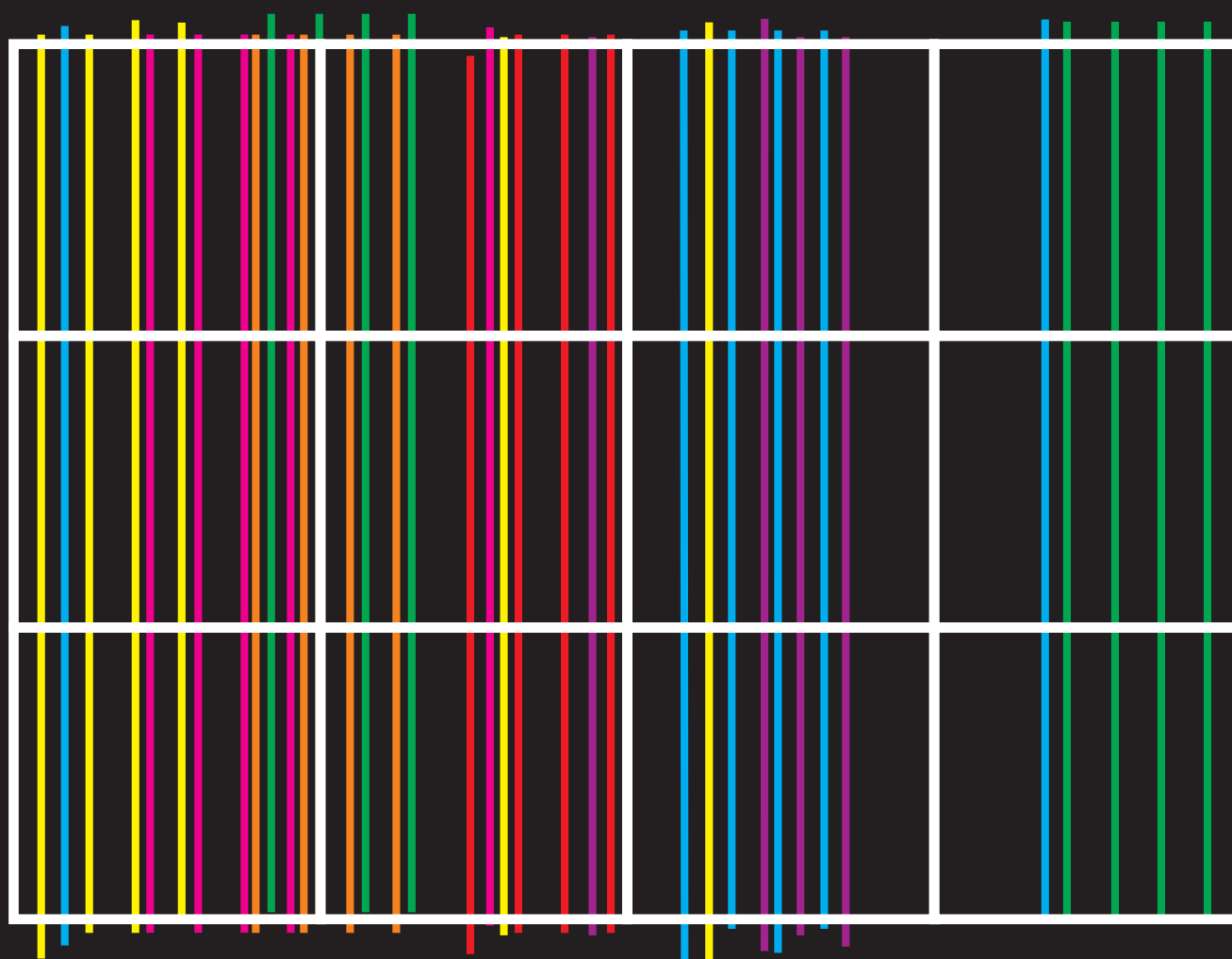


**CASA FORTALEZA: O LIVRO DE ARTISTA COMO
TRANSVERSALIDADE POÉTICA
- ARQUITETURA, ARTE E TRABALHO.**



SÃO PAULO / 2023

LAILA TERRA

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Artes Plásticas
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Linha de Pesquisa: Poéticas Visuais
Nível - Mestrado
São Paulo / 2023

CASA FORTALEZA: O LIVRO DE ARTISTA COMO TRANSVERSALIDADE POÉTICA
- ARQUITETURA, ARTE E TRABALHO.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Branca Coutinho de Oliveira
Discente: Laila Terra de Calazans Fernandes Prates de Moura
versão corrigida

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Moura, Laila Terra de Calazans Fernandes Prates de
Casa Fortaleza: o livro de artista como
transversalidade poética : Arquitetura, arte e trabalho /
Laila Terra de Calazans Fernandes Prates de Moura;
orientadora, Profa. Dra. Branca Coutinho de Oliveira . -
São Paulo, 2023.
235 p.: il. + encarte.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. livro de artista. 2. Casa Edith Farnsworth. 3.
Edith Farnsworth. 4. vida como obra de arte. 5.
arquitetura. I. Oliveira , Profa. Dra. Branca Coutinho de
. II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

**CASA FORTALEZA: O LIVRO DE ARTISTA COMO
TRANSVERSALIDADE POÉTICA
- ARQUITETURA, ARTE E TRABALHO.**

RESUMO

MOURA, Laila Terra de Calazans Fernandes Prates de. **Casa Fortaleza: o livro de artista como transversalidade poética interdisciplinar - arquitetura, arte e trabalho**. 2023. Dissertação de Mestrado - Departamento de Artes Plásticas - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2023.

Esta é uma tese intitulada *Casa Fortaleza: o livro de artista como transversalidade poética - arquitetura, arte e trabalho*, que, simultaneamente, é um "livro de artista". Trata-se de uma tradução intersemiótica e poética da experiência da casa/ateliê - *Casa Fortaleza* - na forma de uma composição cartográfica de registros de tempo e territórios afetivos. Narra a experiência vivida durante o processo de construção e as experiências que ela continua a me proporcionar. A hipótese a ser examinada nessa tese é a de que *Casa Fortaleza* é uma obra poética em todas as perspectivas que podem ser consideradas.

Esta obra está organizada em quatro partes: Prelúdio, Desenvolvimento, Manutenção e Glossário. As partes são compostas por impressões offset, séries gráficas feitas em xilogravura, entrevistas, textos reflexivos e "diários in memoriam". A organização do livro não segue uma abordagem cronológica do processo de construção e vivência, mas busca destacar a transversalidade e interdisciplinaridade do problema definido como objeto de estudo, com uma característica essencial sendo a variação de múltiplos sistemas semióticos.

Para fins acadêmicos, a obra possui duas versões: a versão impressa e a versão digital. Ambas diferem em termos de forma e conteúdo, mas são concebidas como um único produto.

O "Prelúdio" é composto por impressões offset dos "diários in memoriam" que incluem reproduções anexadas da experiência original, a primeira parte da entrevista "Uma experiência: da alegria da construção de uma casa à frustração da ferrugem?", a obra em formato de dobradura "essa história é verdadeira" e o texto "Manifesto da arte de Manutenção" da artista Mierle Ukeles.

As partes "Desenvolvimento" e "Manutenção" são apresentadas de cabeça para baixo, uma em relação à outra. A primeira parte "Desenvolvimento" é composta pela segunda parte da entrevista "Uma experiência: da alegria da construção de uma casa à frustração da ferrugem?" e pelo texto reflexivo "De Vidro, por que não recua ou morre?". Inclui, ainda, conjuntos de xilogravuras e impressões offset que fazem referência às obras produzidas ao longo desta pesquisa. Já a parte "Manutenção" é composta por obras impressas digitalmente e offset, além de xilogravuras. Finalmente, no "Glossário: memorial das obras produzidas ao longo da pesquisa (2020/2023)", estão listadas as referências de cada trabalho inserido.

Cabe destacar que este trabalho foi desenvolvido empiricamente por meio de uma pesquisa da sensação, baseada em operações poéticas da tradução intersemiótica criativa e da apropriação: montagem (organização de fragmentos que constroem uma narrativa); colagem (organização de fragmentos com intuito estético); e a bricolagem (fragmentos de diferentes sistemas signícos), sendo no caso deste projeto - arquitetura, geografia, ecologia.

Palavras-chave: livro de artista, arquitetura, Mies Van der Rohe, Edith Farnsworth, Casa Edith Farnsworth.

ABSTRACT

MOURA, Laila Terra de Calazans Fernandes Prates de. **Fortaleza's House: The Artist's Book as Poetic Transversality - Architecture, Art, and Labor**. 2023. Dissertação de Mestrado - Departamento de Artes Plásticas - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2023.

This is a thesis entitled *Casa Fortaleza: the artist's book as poetic transversality - architecture, art, and work*, which, at the same time, is an "artist's book." It is an intersemiotic and poetic translation of the experience of the house/studio - *Casa Fortaleza* - in the form of a cartographic composition of records of time and affective territories. It narrates the lived experience during the construction process and the experiences it continues to provide me. The hypothesis to be examined in this thesis is that *Casa Fortaleza* is a poetic work in all perspectives that can be considered.

This work is organized into four parts: Prelude, Development, Maintenance, and Glossary. The parts consist of offset prints, graphic series created in woodcut, interviews, reflective texts, and "diaries in memoriam." The organization of the book does not follow a chronological approach to the construction and living process but seeks to highlight the transversality and interdisciplinarity of the problem defined as the object of study, with an essential characteristic being the variation of multiple semiotic systems.

For academic purposes, the work has two versions: the printed version and the digital version. Both differ in terms of form and content but are conceived as a single product.

The "Prelude" consists of offset prints of the "diaries in memoriam," which include attached reproductions of the original experience, the first part of the interview "An Experience: from the joy of building a house to the frustration of rust," the folded work "this story is true" and the text "Manifesto of Maintenance Art" by the artist Mierle Ukeles. The "Development" and "Maintenance" parts are presented upside down in relation to each other. The first part, "Development," consists of the second part of the interview "An Experience: from the joy of building a house to the frustration of rust," and the reflective text "Of Glass, why doesn't it retreat or die?" It also includes sets of woodcut prints and offset prints that reference the works produced during this research. The "Maintenance" part is composed of digitally and offset printed works, as well as woodcut prints. Finally, in the "Glossary: memorial of works produced during the research (2020/2023)," the references for each included work are listed.

It should be noted that this work was developed empirically through a sensory research, based on poetic operations of creative intersemiotic translation and appropriation: montage (organization of fragments that build a narrative); collage (organization of fragments with an aesthetic purpose); and bricolage (fragments from different sign systems), in the case of this project - architecture, geography, ecology.

Keywords: artist's book, architecture, Edith Farnsworth, Mies Van der Rohe, Edith Farnsworth's House.

SUMÁRIO

PRELÚDIO

. APRESENTAÇÃO

. UMA EXPERIÊNCIA: DA ALEGRIA DA CONSTRUÇÃO DE UMA CASA À FRUSTRAÇÃO DA FERRUGEM? PARTE 1

. ESSA HISTÓRIA É VERDADEIRA E EU A CONTO COMO ELA É

. MANIFESTO PARA A ARTE DA MANUTENÇÃO 1969! - Proposta para uma exposição "CUIDADO"
de MIERLE LADERMAN UKELES

FASE 1 - DESENVOLVIMENTO

. DE VIDRO. POR QUE NÃO RECUA OU MORRE?

. UMA EXPERIÊNCIA: DA ALEGRIA DA CONSTRUÇÃO DE UMA CASA À FRUSTRAÇÃO DA FERRUGEM? PARTE 2

FASE 2 - MANUTENÇÃO

GLOSSÁRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APRESENTAÇÃO

Em conjunto com o artista Renzo Assano iniciei, em 2013, a construção de uma casa/ateliê na região de Ubatuba/SP. O projeto era fundamentado na arquitetura modernista de Mies Van Der Rohe e tinha como objetivo ser construído por nossas próprias mãos. A casa se tornou habitável em 2015, vivenciando contínua transformação, incorporando agora esta tese no formato de um "livro de artista".

Casa Fortaleza: o livro de artista como transversalidade poética - arquitetura, arte e trabalho é uma tradução intersemiótica, poética, da experiência da casa/ateliê, na forma de uma composição cartográfica de registros de tempo e territórios afetivos. Narra a experiência vivida durante seu processo de construção e as experiências que ela continua me proporcionando. A hipótese a ser examinada nessa tese é a de que *Casa Fortaleza* é uma obra poética em todas as perspectivas que possam ser consideradas.

Na criação artística, a incorporação da memória aponta para processos operacionais que procuram reciclá-la em novos produtos culturais - citar, traduzir e comentar são três modos próprios da reciclagem cultural co-operada. A tradução pretende manter as qualidades características de um original noutra fisicalidade, seja material ou extra material, entre códigos, línguas, meios etc. A citação incorpora, parcial ou integralmente, uma outra obra desencadeando novos sentidos com o desvio do contexto original em direção às novas referências apresentadas pelo trabalho cooperador. O comentário é a citação ou tradução, com novos elementos somados aos seus significados originais; é a interação entre a materialidade do original incorporada e a informação introduzida pelo co-autor. *A Casa Fortaleza*, a nossa casa, é tudo isso em devir.

Este "livro de artista" foi desenvolvido empiricamente por meio de uma pesquisa da sensação, assentada sobre operações poéticas da tradução intersemiótica criativa e da apropriação - montagem (organização de fragmentos que constroem uma narrativa), colagem (organização de fragmentos com intuito estético) e a bricolagem (fragmentos de diferentes sistemas sógnicos), sendo no caso deste projeto: arquitetura, geografia, ecologia etc. E, para compô-lo, foram criadas séries gráficas como xilogravuras e impressões offset, problematizando as questões desencadeadas pelo "projeto" da casa/ateliê e sua concretização. Também foram desenvolvidos "diários in memoriam" que incluem reproduções anexadas da experiência original, juntamente com registros documentais e anotações reflexivas. A organização dele não segue uma abordagem cronológica do processo de construção e vivência, mas busca destacar a transversalidade e interdisciplinaridade do problema definido como objeto de estudo, com uma característica essencial sendo a variação de múltiplos sistemas semióticos.

Para fins acadêmicos, a obra possui duas versões: a versão impressa e a versão digital. Ambas se diferem em termos de forma e conteúdo, mas são concebidas como um único produto. E ela está dividida em duas partes: "Desenvolvimento" e "Manutenção", sendo que uma é apresentada de cabeça para baixo em relação à outra.

Parte dos trabalhos poéticos inseridos nessa obra são traduções de outras produções que existem fora dela. No seu final, há um "Glossário" listando as referências de cada trabalho.

LAILA TERRA

Quality Control: E8802

OSB → TELHADO 11MM

11MM cimento-lã 10MM
240 cm (14x)

8MM (8x)

MASTERBOARD 90MM

300 cm
200 cm

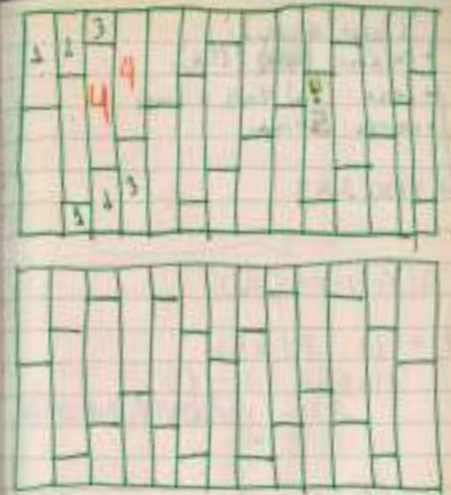
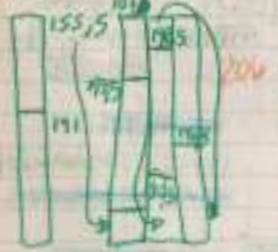
CHÃO OSB

DUAS CAMADAS DE

18MM + UMA MANTA
LÍQUIDA + COMPENSADO

CHÃO 90MM BAC 110MM LL 110MM
34 LARGAS DE 2M
2 " DE 4M

57,5
49,5
48,5
50,5
50
50,5
40



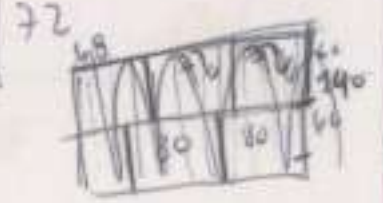
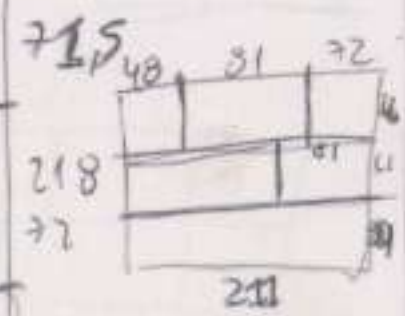
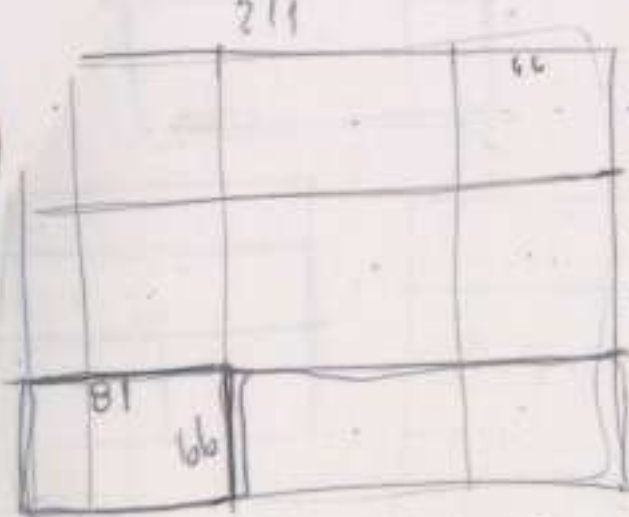
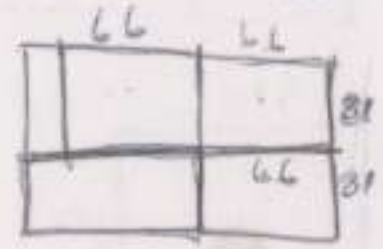
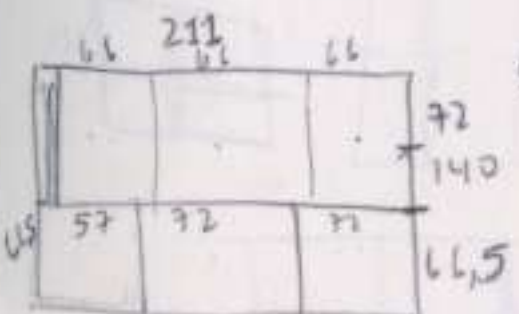
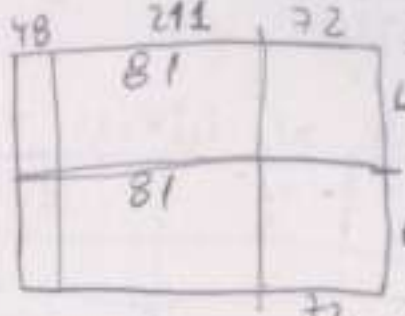
3.77 ^{28.04 1.24}
3.97

- ① - kelo fone 48.97
- ② fone 67.82
- ③ materiais constr. (104.70 off)
535.71
- ④ $\frac{42.97}{695.47}$

- ① fone 37,66 .72
- ② fone 101,79 .72
- ③ material 16,98 .72
- ④ materiais 290,53
- ⑤ 491,41
- ⑥ 23,35
- ⑦ 647,69
- 1039,99
- 2.600

TEGAS 211 x 127 9029

- ① 211 x 140
- 211 x 127
- 211 x 218
- 711 x 43



- 1x 84 x 711
- 7x 66 x 48
- 1x 66 x 57
- 1x 66 x 130

3.304,55

$\frac{278}{152} \times \frac{66}{48}$

$\frac{72}{80} \times \frac{66}{101}$

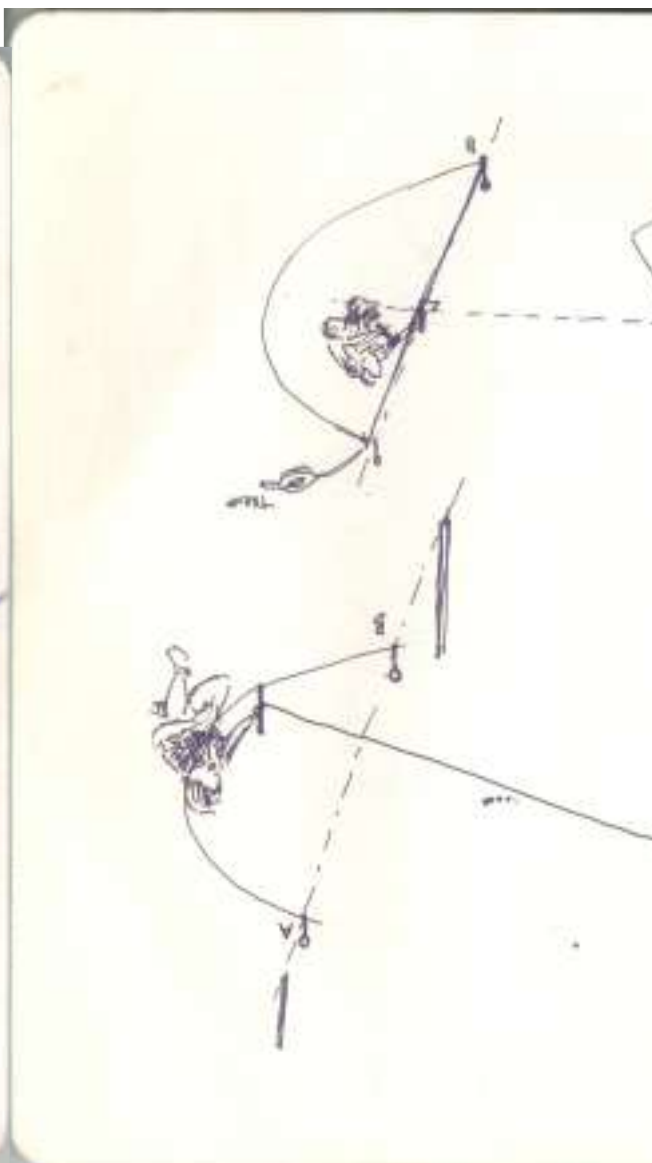
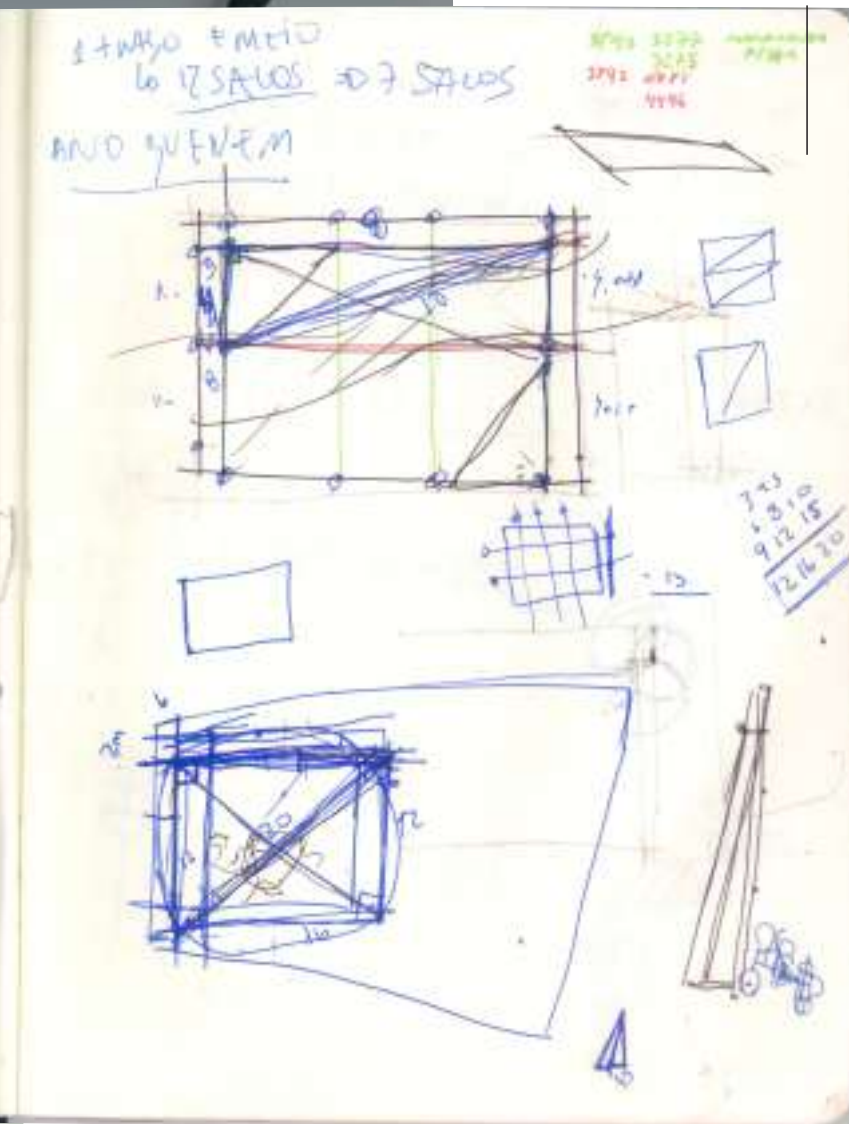
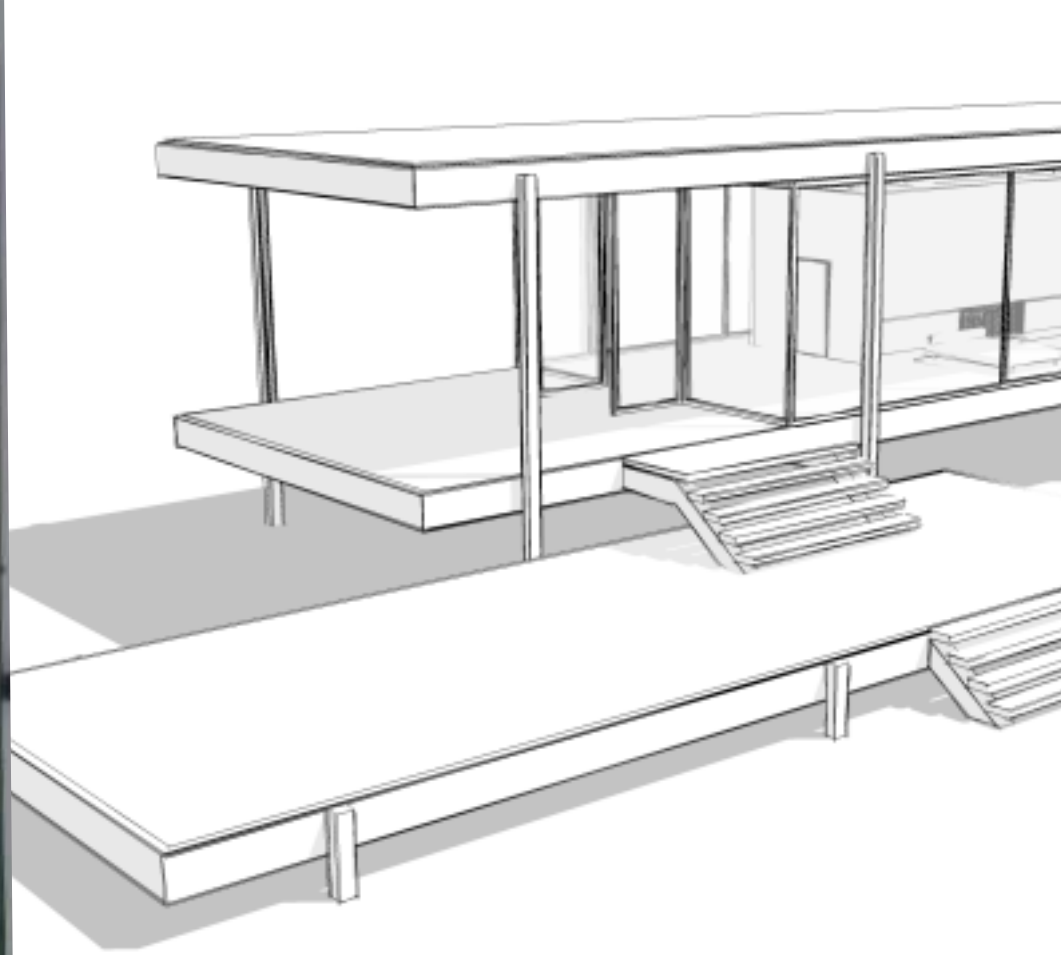
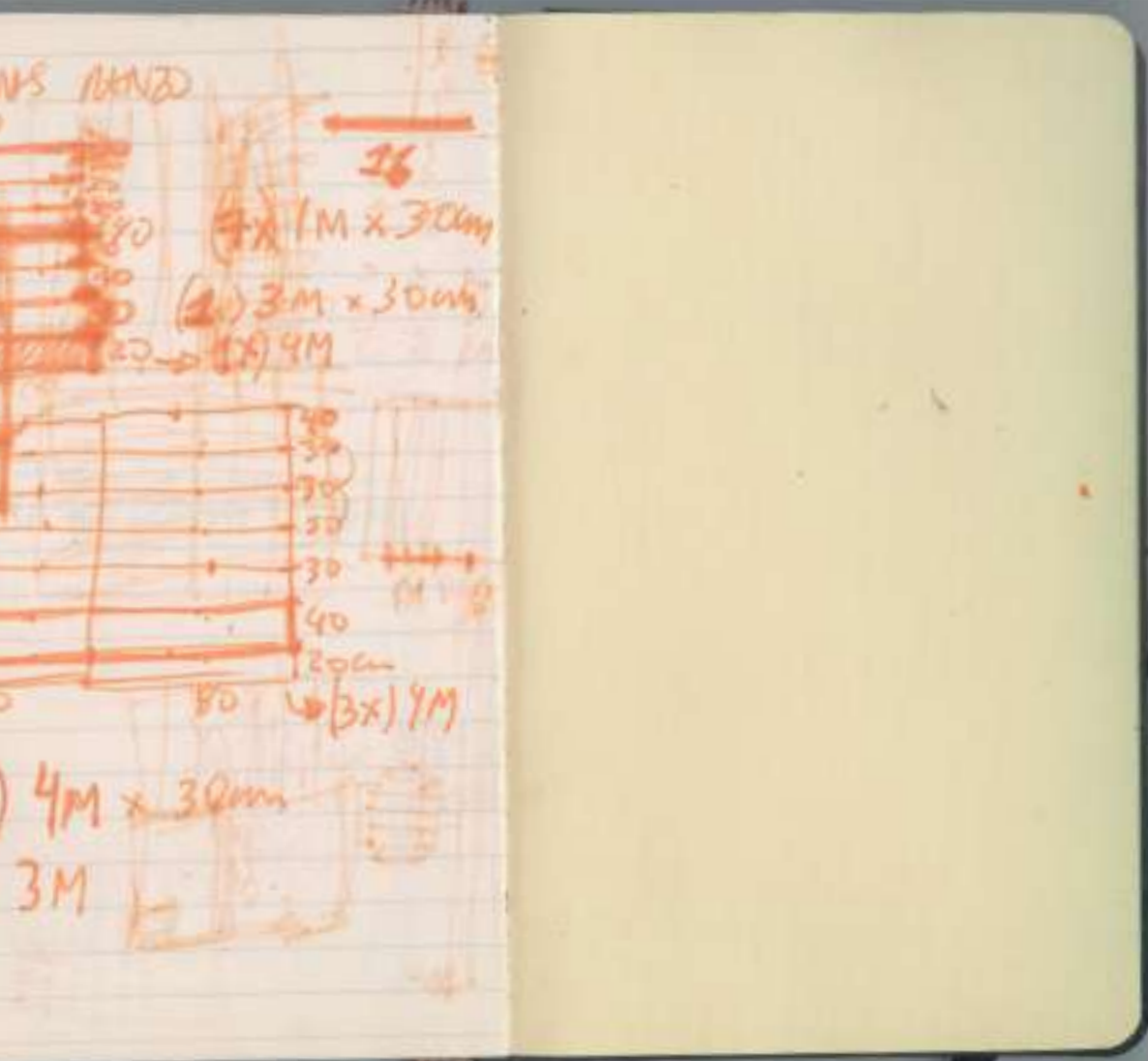
$\frac{72}{66} \times \frac{66}{138}$

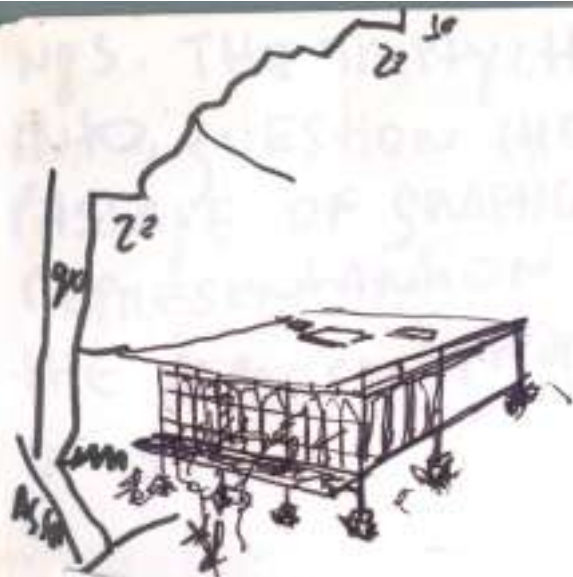
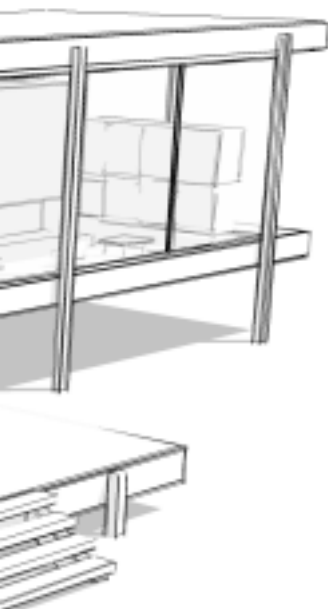
PONTAS 9 unib

- ① ~~72 x 81~~
- ② 72 x 66
81 x 66
72 x 66,5
- ④ 72 x 66,5
81 x 66,5
72 x 66,5

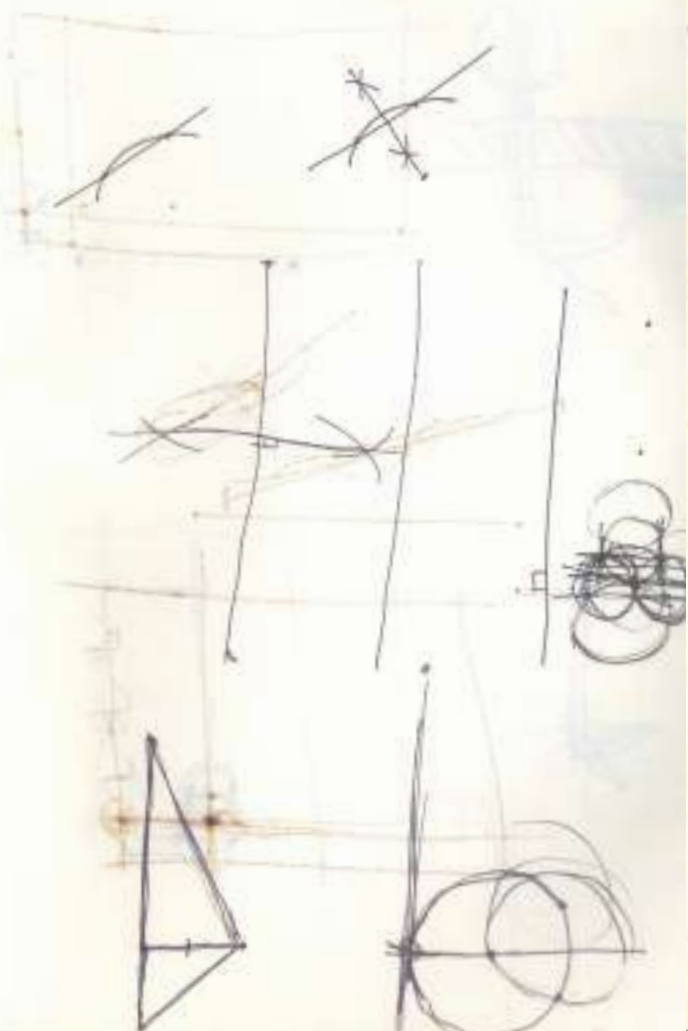
$\frac{81}{26} \times \frac{66}{52} \times \frac{66}{48}$
 $\frac{72}{82} \times \frac{66}{153}$
 $\frac{66}{98}$







JARDIN DU LUXEMBURG
 RUE BREA ESQ. RUE SAINTE
~~SAINTE~~ MO LECNEC DR. VAUSIARD
 ENTRA NO ~~ROCHELIER~~ ENTRA NO
 JARDIN
 VAI em frente ~~ENVAI~~
 O Bd. Du Mont ~~ALÉADE~~
~~MOS~~ ENTRA NA ~~FUNDO~~
 L'OBSERVATOIRE e a
 ESQ. NA RUE D'ASSAS
 Depois Direito NA
 RUE BUYNEMER Depois
 Direito NA RUE DE
 VAUSIARD
 IEGA A NSPAAI QUANDO
 CHEGA MONTMARNASSE
 ENTRA NA



- CONTRATO 958 + 100000
 - PÁGINAS DO CONTRATO 2000 ; SARCOPH ?
 - PÁGINAS
 - PAGAR AO CONTRA
 - LEMO
 SUPERMERCADO
 - PEPINO
 - TOMATE
 - OLHO DE BOIA VISITAI
 - AZUL DE
 - LEITE
 - MORGUE
 - SOPA
 - KETCHUP
 - MANTO NORMAL
 - MANTO
 MANDI OCA
 PASSAR NO PEDRO
 DOLO DE MILHO
 1 LATA DE ALGEM
 1 LATA DE MILHO S/ÁGUA
 1 LATA DE LEITE
 3 OUVOS
 1/2 LATA DE ÓLEO
 1/2 LATA DE FLORES DE MILHO

horte
 limão frito 2 ou 3
 salsa fresca
 frango
 limão
 pimenta de água
 salsa de limão
 salsa
 pimenta de água



CAO-AND DE TAREFAS
DOMESTICAS 2015

COISAS DA CASA JA
QUE TEM UMA

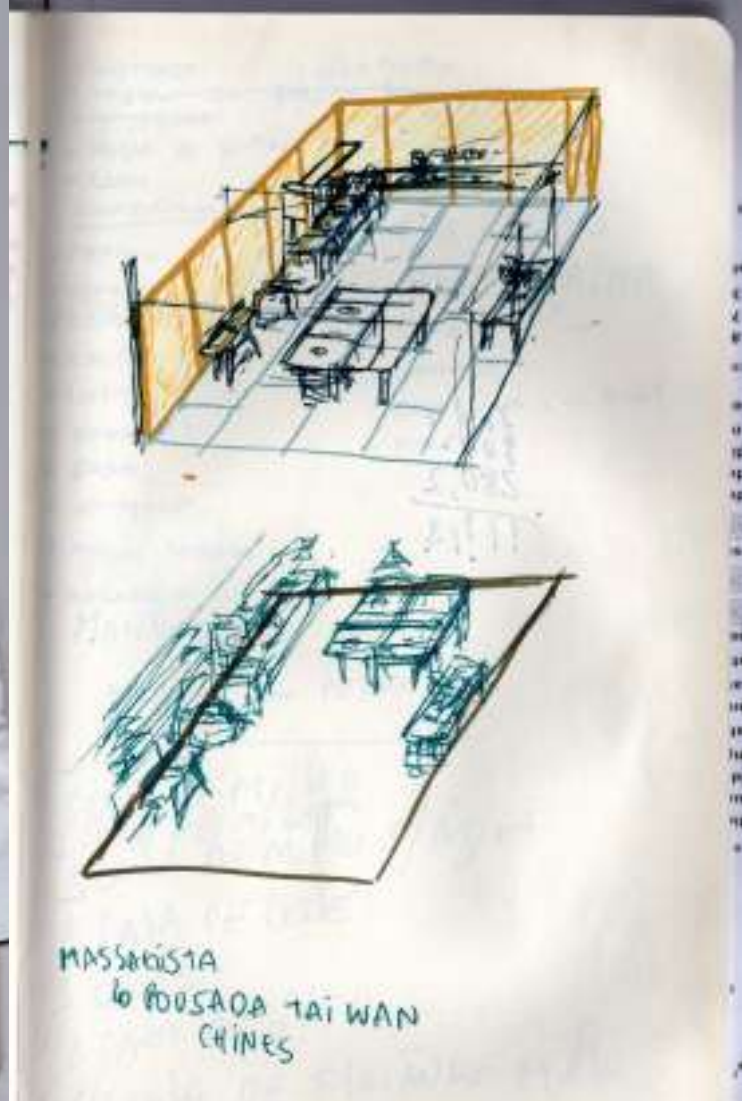
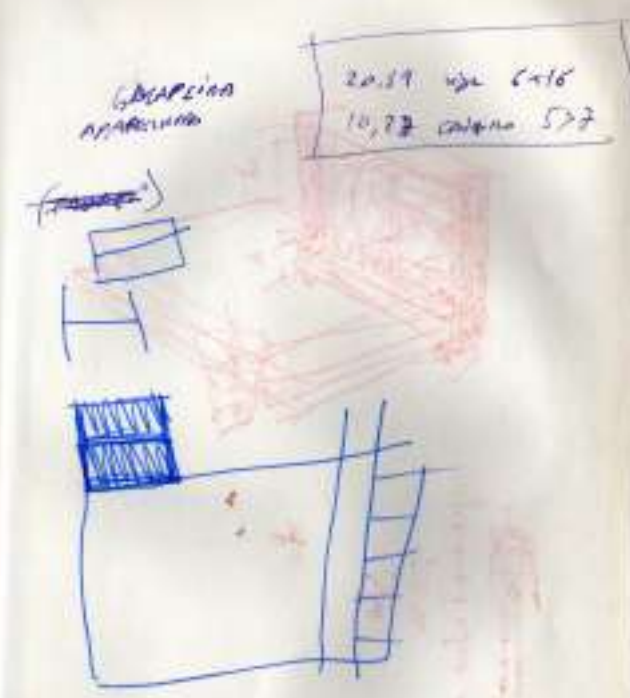
LISTA P/ COMPRAR
UNIDADES DOMESTICAS
UNIDADES DE FEM
2x LAMPADAS LED
1x BALDE BONITO P/ BANH
2x CONJUNTOS AMOVIVEIS
1x CONJUNTO DE UROS
5x CAMISAS INFANTIS
2x UROS REP-IMOD
1x PLUS NEW COMPAD
1x TORA PAETA CAMPADA
1x TINA FEMURUM GET
1x LUCA SALES
Mau hua / coberte MATURBIA

BAKE DOD NA LIGERIA FLOPOR
MISTURA NA MAO UMA COLHA
DE CAFE DE FEMURUM.

UNDA MONTIJO e/ AYUUM
ASSA e LOME

PAO HOSTOS D
FRIDS (QUEISO, SALAME, POLO PAU)
BANANA
DOCE (PORESEN PASUCA, MIM ETC)

PA DE PEDREIRO
NIVEL
REGUA DE PEDREIRO (30.4M)
LATA



MASSAGISTA
6 POUSSAO TAI WAN
CHINES

MON fill
mon fil
ce's tres belle
mon petit
il est pas de suite
seulement dans la nuit

mon fill
mon amour
c'est tres belle
mon petit
il est pas de suite
seulement dans la nuit

10 UNIDADES
 5 ANOS
 CONDICIONAR
 FANTASIA MEXICAL
 NOME
 VIDAS
 PIRE / KIRZ MLO
 MOLHAPPE-FAMIA
 VENOVMS
 ENUBAS
 ALVON
 A PROZ INEVO
 BOLINA MODO



BRADES CO
 Ag. 2866
 col 5230-2
 MARIA SOLEDADES

TECFAST
 36701044

03275488 protocolo
 MAIRA DIETRICH@gmail.com



lista materiais CAS +

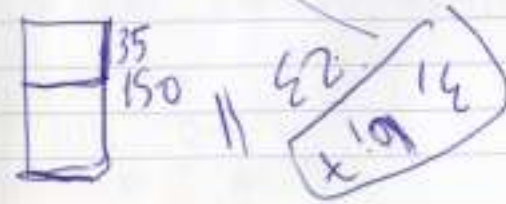
- VANANDA
 - VISA U □ p/ estrutura
 - DECK DE PLASH CO (14m²)



REDES P/ RECHA VONDAS
 PROVA REÇAS DE FERRO
 - GANÇOS P/ SOLDAR



MÓVELS
 (4x) 1,5 x 0,3 m p/ MÓVEL
 LAVANANDA E MÓVEL BANHO
 (3x) Tábua 40cm x 3 metros



Portas laterais Ateliés

405 - 243



$243 - 8 + 0,9 = 235,9 \div 3 = 78,6 \Rightarrow (18x) 80$

$405 - 10 + 1,2 \Rightarrow 396,2 \div 4 = 99,05 \Rightarrow 1M \cdot (48x) 1M$

Porta Cozinha

305 - 243



$243 - 8 + 0,9 = 235,9 \div 3 = 78,6 \Rightarrow (18x) 80$

$305 - 8 + 0,9 = 297,9 \div 3 = 99,3 \Rightarrow (18x) 1M$

Porta Amanhã Ateliés

3.914 - 2.383



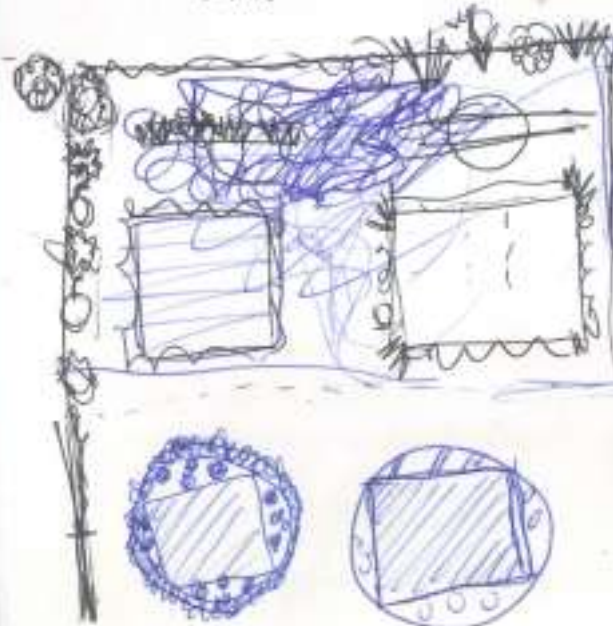
$238,3 - 8 + 0,9 = 231,2 \div 3 = 77,06 \Rightarrow (18x) 78cm$

$391,4 - 16 + 1,2 = 376,6 \div 4 = 94,15 (48x) 95cm$

PLANTAS

IPÊ / CORREDOR ANÃO / CITRONELA / HORTIÇÃ (MENA)
CÂNFORA / ALFAZEMA / LIMÃO ROSA / GERÂNIO
TOMILHO / ERVA CIDRADA / CRODALÂNIA / AZALEIA /
CRISANTOMO / HORTIÇÃ

MAR



SOBRA

560

Festa Killian

RENZO

Lista Pais

MÉIS

- CHOCOLATES
- INGREDIENTES Bolo
- DESCANTALVEIS FESTA
- POKES GRANDES (5x)
- PAILOS Bolo (1x)
- TABUA DE MARINA
- TAHINE
- CANE
- PEDANONES Pap. Metal do Ateliés Ateliés
- LOS SIMO 3x

LISTA DE TAREFAS DOMESTICAS 2015

COISAS DA CASA JA QUE TEMER UMA.

- Lista P/ comprar
- Umidadores domésticos
 - Unhas de FIM
 - 2x LAMPADAS LED
 - 1x BALDE Bonita P/ BANH
 - 2x CONJUNTOS AMOLADORES
 - 1x CONJUNTO DE UROS
 - 5x CASIQUES INFANTIS
 - 2x UROS DEP. LADO
 - 1x PUS MOTO CAMPAN
 - 1x TUBO P/ PARTA JARDIM
 - 1x TINA FERROFERRI GEL
 - 1x LUCA SACIES
 - 2x MACHADO





3.77

1) -	48.99
2) -	67.82
3) -	535.71
4) -	42.92
5) -	695.47

3.204.55

2600

PORTAS 9 jamb

1) 72x81
72x66,5
81x66,5
72,5x66,5

2) 72x66
81x66
72x66,5

3) 72x67
81x67
72x67

4) 72x66,5
81x66,5
72x66,5

FEIJAS

211 x 140
211 x 127
211 x 218
711 x 43

78 211 72
81 132
81 66

66 66
81 81
72 72
213

711

72 72 72
72 72 72
72 72 72
72 72 72

72 72 72
72 72 72
72 72 72

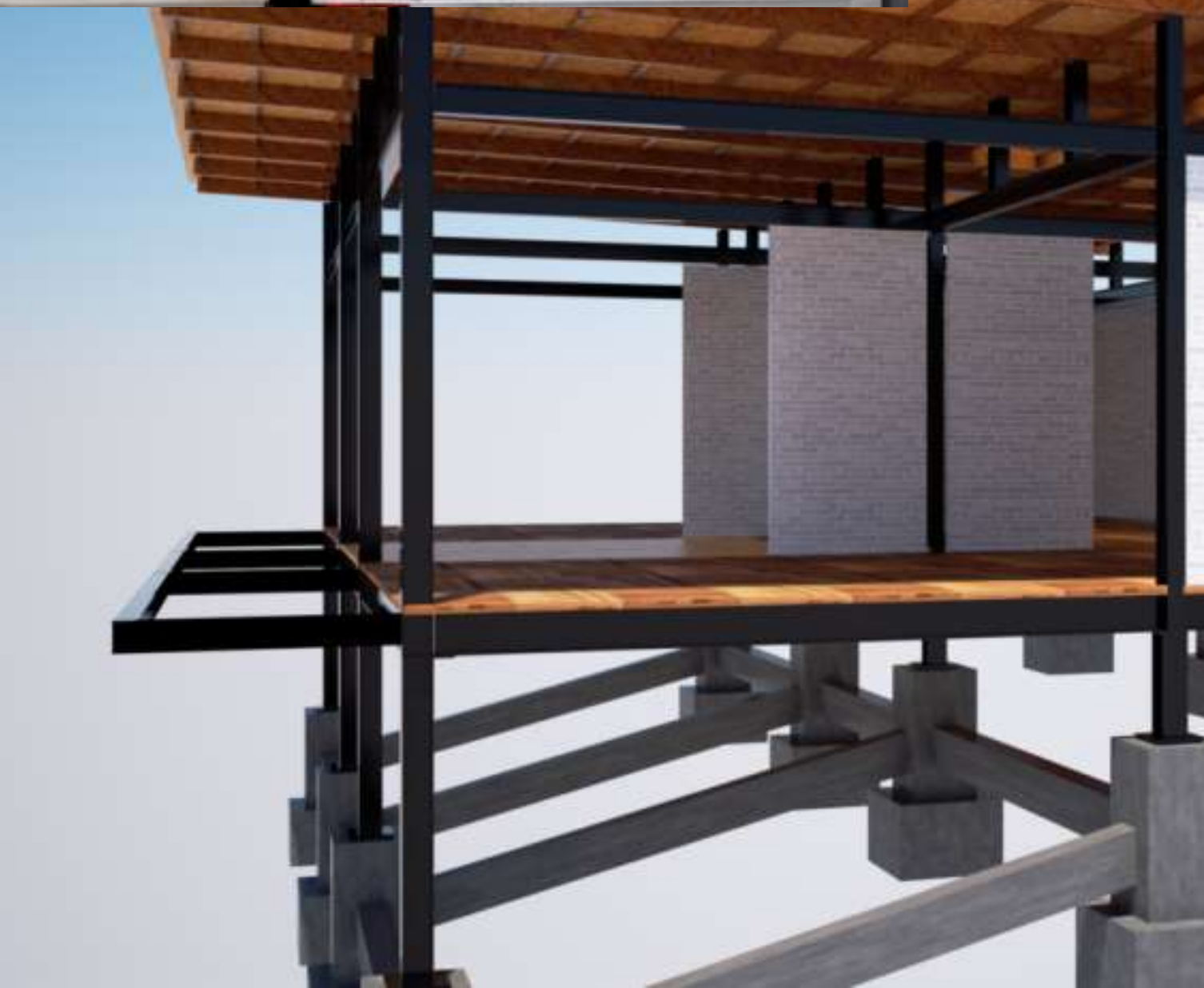
72 72 72
72 72 72
72 72 72

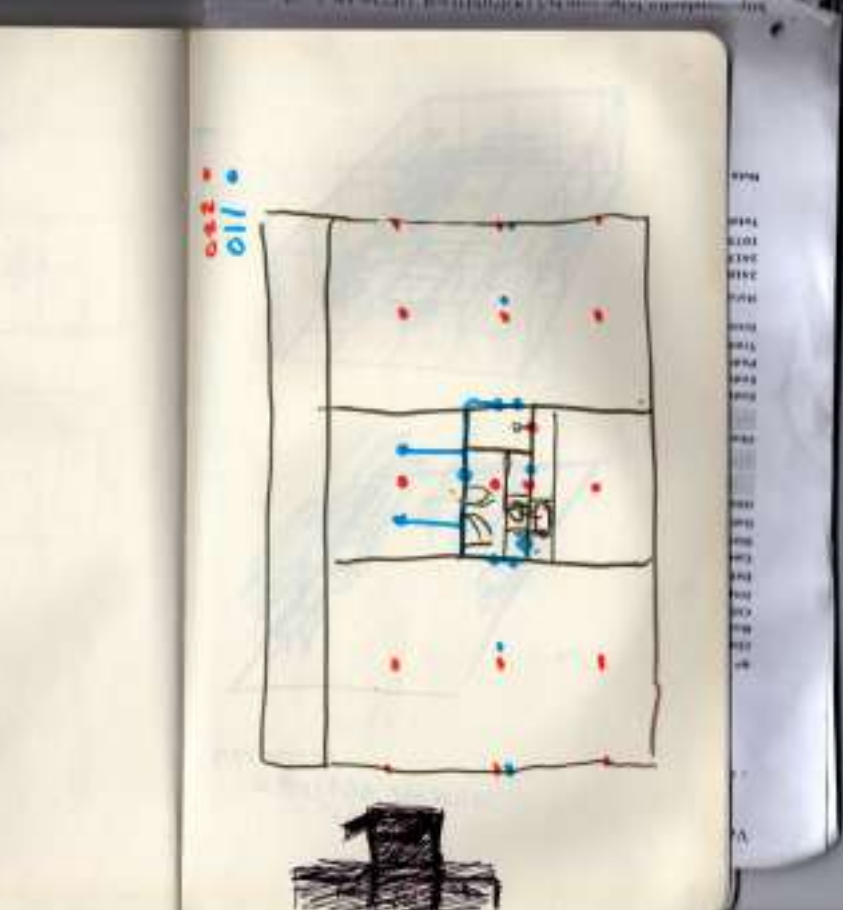
FERRAMENTAS PORTA

- FERRAÇÃO
- FERRAÇÃO QUADRO
- ALINHAR DE QUADRO

BICHOS
CAIXAS
CABINAS ALUMINIO (1x)
PORTAS LAMINADAS LOUSATE
GFKO (2x)

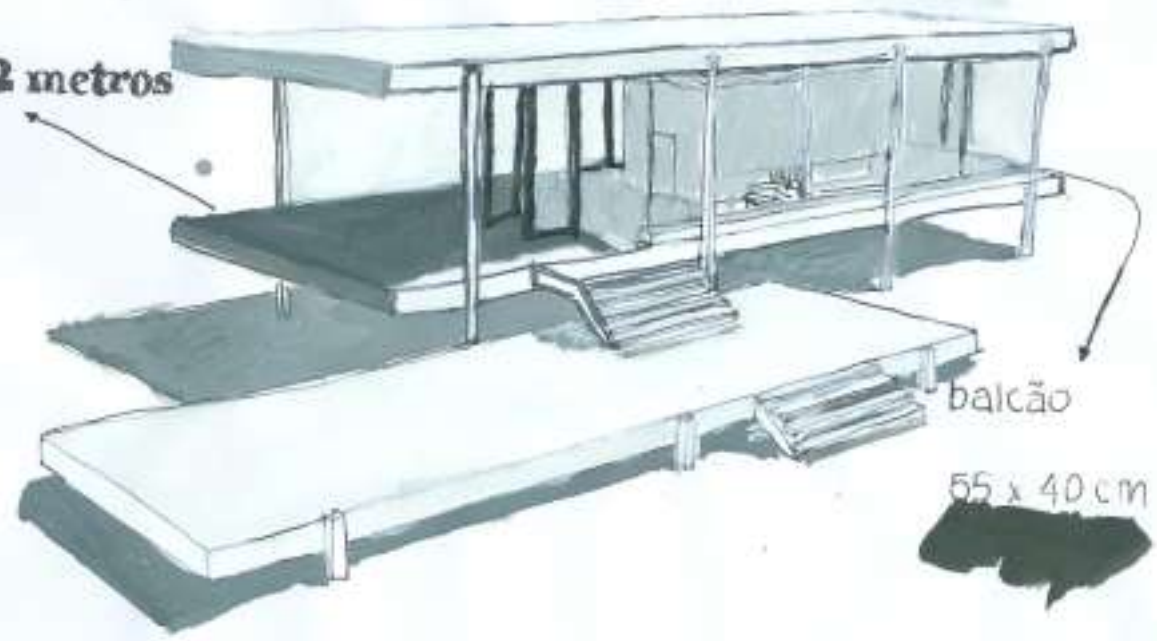
BEBIDAS
- SUCO CAIXA 5L (2x)
- CERVEJA 1L 10x
- REFRIGERANTE 39x





extensão

varanda 2 metros



balcão

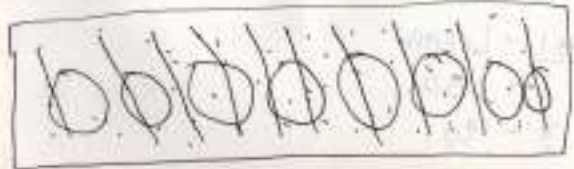
55 x 40 cm



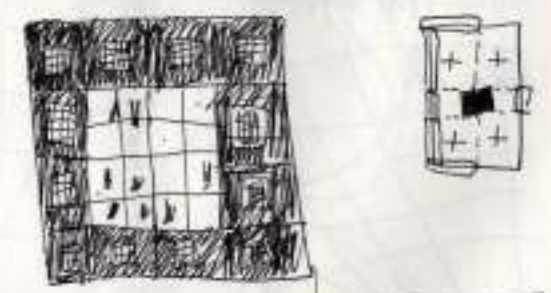
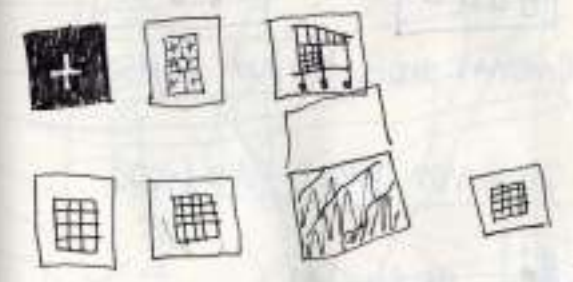
C2 - CASA
 ↳ FAZER em MINIATURA OS LAOZILLOS
 que vou produzir na casa
 ↳ Fazer gravuras dos laozilhos
 ↳ gravuras do projeto da
 casa

C1 - Lujan
 - gravuras da paisagem, mata,
 mambouhos, pedras,
 plantas.

↳ estáticamente ficar entre o
 modernismo e grafismo (meio abstrato)



LAOZILLOS EXTERNOS CASA
 ↳ FAZER MOLDE
 ↳ FAZER DE URMANTER
 ↳ IDEIA KILIAN - FAZER COM COR
 DOURADO



3.77 18.04.2024

1- bloco 48.97
 2- bloco 67.82
 3- bloco 535.71
 4- 42.92
 695.47

2 Ado 37.66
 2 Rod 101.79
 2 Sudo 16.98
 2 Almas 290.53
 5 491.41
 23.35
 647.69
 1039.99

2.600

3.204.55

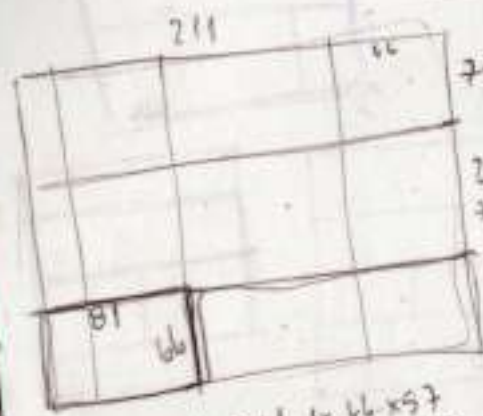
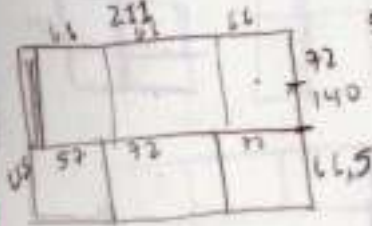
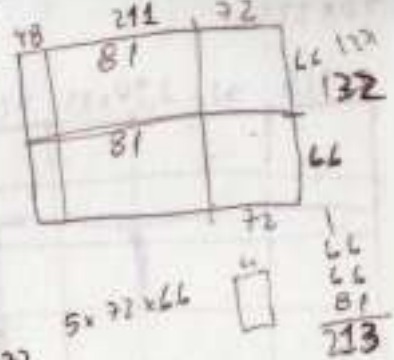
PORTAS 9 umb

1) 72 x 81
 72 x 66,5
 81 x 66,5
 72,5 x 66,5
 2) 72 x 66
 81 x 66
 72 x 66,5
 3) 72 x 67
 81 x 67
 72 x 67
 4) 72 x 66,5
 81 x 66,5
 72 x 66,5

8 x 72

ECAS 715 x 127 10039

1) 211 x 140
 211 x 127
 211 x 218
 711 x 43



1 x 84 x 71 1 x 66 x 97
 7 x 66 x 48 1 x 66 x 130

Horta / Man. Simoes
 Flores
 MANGAMOA

Vegetais

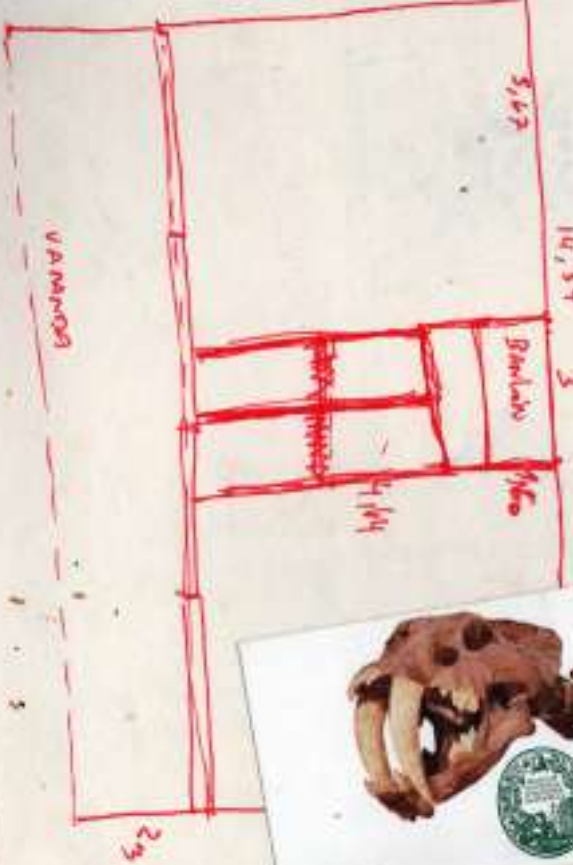
PIPINO ADON
 TOMATE MOLINA (1)
 ALFACE ALEGRIA(S)
 BILIMBI
 CEBOLA(S)
 CEBOLINHA
 MAXIXE
 CENOURA
 ENFADOMINA

Modelo 15cm PASSADO DAS PAREDES PARA A COBERTURA DA CHUVA



92 (LARGAS)
 total (14,64 x 8,54)

TELHADO PLANO DE OSB 244 x 122 cm Pórtulas 2 x 1 m



A planta total 14,34 x 8,24 cm losangos 2 m



PATRICK (12) 38481507

2500m² 50%
 60 mil 39/10h
 100% 100 mil
 2500m²

80 mil 100%
 FAZER TSHAW 2500m²

TO DOS POSSE MAIS 100%
 DPOPE ASSINAR A POSS

m. Agora

FRUTAS

MORANGO (S)
MAMONA (S)
MELANCIA CHANSON
MAMÃO FORMOSA (S)
MELANCIA FAIRFAX



frontera

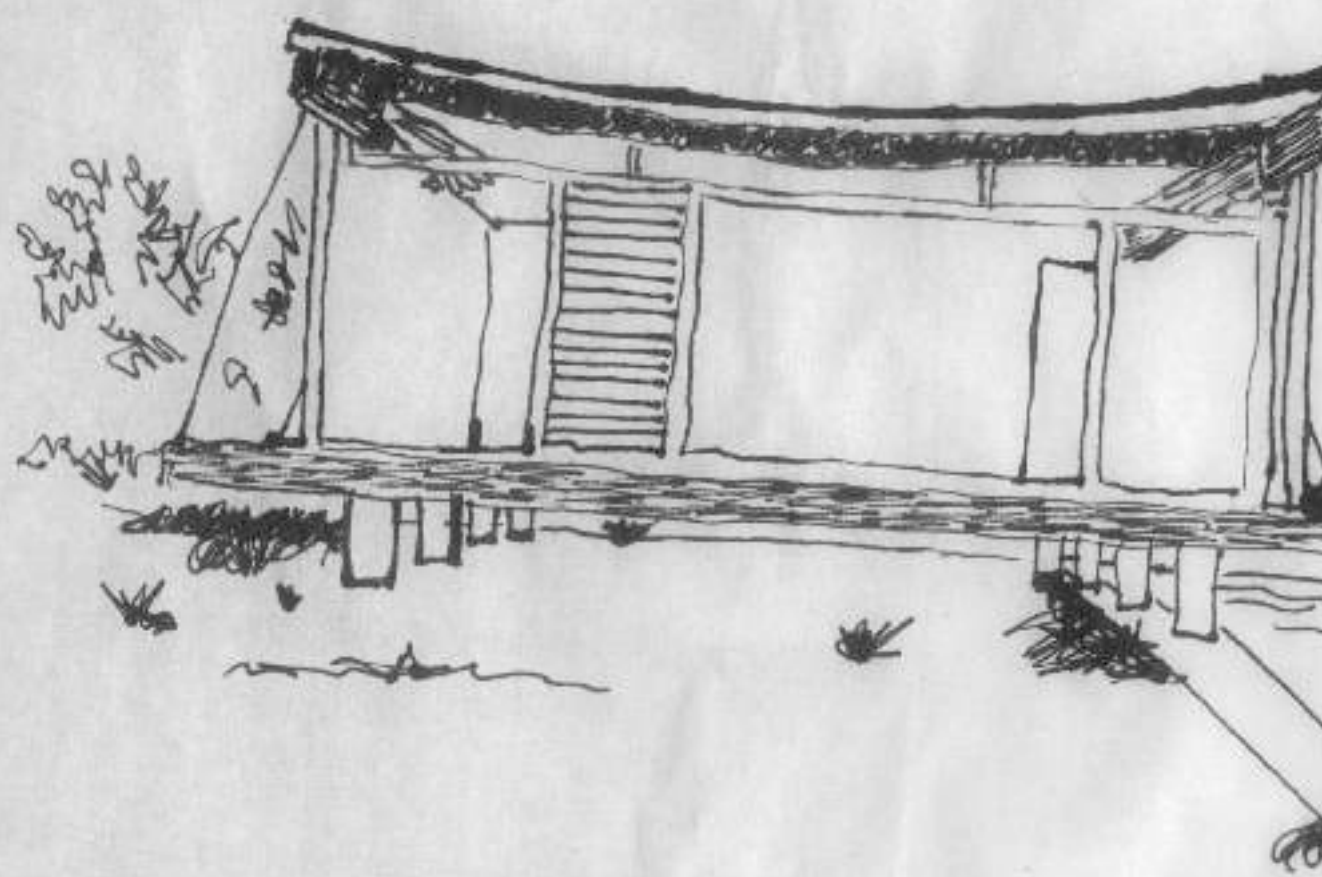
600M 208:11
ROSEANNE 35M 130M

97952020 (13)
91096339

MARCEL

GABRIEL PEIXE
(17) 97083439

DOCTOR WALTER
R. DAS PALMEIRAS
INDICADA BRUNO



100



SOENA
a 11/5/1974

TEJADO
tensionado

cabo
de aço



UMA EXPERIÊNCIA: DA ALEGRIA DA CONSTRUÇÃO DE UMA CASA À FRUSTRAÇÃO DA FERRUGEM?

PARTE 1

Entrevista com Laila Terra, por meio da plataforma Google Meet, realizada no dia 03 de abril de 2021 por Mariana Fernandes e posteriormente revisada para complementação de informações sobre os temas abordados.

Mariana Fernandes: O que veio primeiro, o projeto da casa como ateliê ou projeto da casa como residência?

Laila Terra: Difícil afirmar com certeza, porque os dois faziam parte da mesma perspectiva de vida. O que primeiro nos moveu para a construir a casa foi a vontade de sair da cidade de São Paulo, de trabalhar longe de um grande centro urbano. Só que no nosso caso — meu e do Renzo Assano — não separamos a residência do local de trabalho. Então era implícito que a casa seria já nosso espaço de trabalho. Queríamos sair de São Paulo e ter tempo para nos dedicarmos à criação artística que é inseparável do trabalho em ateliê — a casa, a moradia, implicava isso. Em São Paulo, nós perdíamos horas com deslocamento e outras distrações, por isso precisávamos de um lugar tranquilo, favorável a vida que desejávamos, dedicada à produção de nosso trabalho artístico.

Mariana Fernandes: Como foi o processo de construção? Ele se iniciou em qual ano?

Laila Terra: Estamos morando na praia há 9 anos. Chegamos a Ubatuba no final de 2012 e demoramos, aproximadamente, seis meses até achar o terreno que que conviesse ao nosso projeto. A construção começou em julho de 2013 e ela foi relativamente rápida — a estrutura, colocação das sapatas, vigas metálicas etc. Mas entendemos que a construção não está concluída. Apesar de termos pensado inicialmente em uma casa “pelada”, isto é, sem forro, por exemplo, a colocação das janelas, a concepção e fabricação dos móveis, a garagem

— tudo isso —, continua em processo, levando muito mais tempo do que poderíamos supor. Mudamos-nos para a casa no dia 31 de dezembro de 2014, com a obra em curso. Então, fazendo as contas, demoramos um ano e meio para produzir o essencial.

Mariana Fernandes: Durante a construção da casa, como era a rotina de vocês?

Laila Terra: Nesse período de mais ou menos um ano e meio, houve variações na nossa rotina de vida, as quais se deram em consequência do processo de construção da casa que, por sua vez, abrangia diferentes fases de desenvolvimento — nosso tempo à época foi, praticamente, todo ele empenhado nessa atividade, sobre a qual não tínhamos domínio algum. Então, nossa rotina acabou se desenhando segundo as etapas evolutivas do desenvolvimento construtivo da casa que acontecia na base da “tentativa e erro”. No início a gente acordava cedo — umas 5h, 6h — e como estávamos hospedados na praia ao lado da que tínhamos comprado o terreno, Praia Vermelha, andávamos todo dia 3 km de bicicleta até chegar ao local da obra. Trabalhávamos o dia inteiro. Com o tempo, descobrimos que essa rotina não funcionava, pois tínhamos que levar o almoço ou cozinhar, de modo precário, por lá mesmo. Então nos adaptamos a um novo cronograma, começamos a almoçar às 10h e depois saíamos para o trabalho. Assim, o dia era melhor aproveitado. Dessa forma, acabamos inventando também a metodologia de todo o processo subsequente. *Isso é exatamente o que acontece com o conjunto de procedimentos de natureza poética que singulariza qualquer obra de arte*, em nosso caso, a *Casa Fortaleza* — ela foi criada, assim como o foi, a metodologia do seu processo criativo.

Por vezes, o Renzo, coautor, não estava presente, pois viajava para realizar outras obras em parcerias diversas, por exemplo, com o Henrique (Oliveira, um artista amigo) ...

Nesses períodos, com uma rotina bem rígida, eu fazia todo o trabalho sozinha.

Esse tempo foi muito gostoso. Era de uma extrema alegria pegar a bicicleta, ir para o trabalho e depois, ao voltar, passar na praia e tomar um açai.

A construção da casa foi mais que esforço e trabalho físico, foi uma grande investigação que rendeu conhecimento de materiais e um aprendizado consistente tanto em técnicas de construção civil quanto em administração de obras, pois consegui estudar e criar diferentes logísticas relativas ao cronograma de compras, recebimento e uso de materiais — saber quando a areia seria descarregada para a contratação do trator que a manejaria, fazer cotação de preços para não estourar o orçamento etc. Essa atividade era exaustiva, mas sem ela a execução do projeto ficaria inviável. Geralmente, quem realizava essas operações era eu, tanto por telefone como ao vivo. Fazia diversas viagens nesse período pesquisando materiais, instrumentos, ferramentas e outros recursos exigidos por uma obra dessa natureza. Além disso e talvez ainda mais impactante para mim, foi a **invenção** do método, constituído de operações poéticas, que eram antes inimagináveis

No início, a intenção era fazer uma construção "a seco" — usando steel frame, drywall, teto de manta líquida, tudo pré-moldado... hoje em dia é fácil achar esses materiais no Brasil, mas na época... ou não existia, ou era muito caro, portanto, impraticável. Então passamos muito tempo pesquisando materiais, estudando vídeos tutoriais sobre métodos construtivos e investigando fornecedores. Inventamos operações poéticas e criamos tecnologias.

Mariana Fernandes: Então os materiais usados foram do “tipo” das casas pré-moldadas?

Laila Terra: Não! Na época nós não conseguimos encontrar os materiais inicialmente pretendidos e trabalhamos com o que havia disponível, com exceção das vigas de aço, que fizemos de acordo com o planejado, uma inspiração que surgiu quando conhecemos o projeto *Casa Farnsworth*, de Mies van der Rohe. Achamos esse projeto, do ponto de vista estético, extremamente bonito! Porque você consegue uma estrutura

“parruda” e grande, mas ao mesmo tempo delgada e elegante. A ideia era essa, não queríamos fazer um “monstro” no meio da mata. Queríamos algo “transparente”, que integrasse, de alguma maneira, a mata que havia no entorno da obra e, nesse contexto, o aço, mais fino e de presença mais leve que colunas e vigas de concreto, foi a solução ideal. Na época, não entendíamos sobre materiais ecológicos, então acabamos usando o concreto na fundação que sustentaria a casa. E aí foi interessante porque, quando fizemos as sapatas, nós experimentamos a dificuldade que é trabalhar com concreto e agradecemos por termos optado, anteriormente pelas vigas de aço. O concreto é um material problemático, é delicado, faz muita sujeira, causa desperdício e não é a melhor opção ecológica, hoje sabemos. Mas escolhemos o aço para a estrutura, não pelos motivos citados, e sim por uma demanda estética e conceitual, que enfatiza e evidencia nossa referência arquitetônica. E depois, estudando mais, vimos que a construção com o aço era mais coerente, mais lógica e muito mais rápida. Após longa pesquisa, nós resolvemos trocar o vidro do nosso projeto de referência pelo policarbonato alveolar. Trocamos o piso, por madeira - o chão da casa é do tipo deck. O telhado já é criação totalmente nossa, feito de placa OSB Home coberta com uma manta líquida.¹Inicialmente, pensamos usar a manta alemã², mas não era acessível economicamente. Então, inventamos a composição de placa OSB com proteção da manta líquida que funcionou perfeitamente. A única precaução que tomamos foi pintá-la e repintá-la, periodicamente. É trabalhoso, mas trata-se de uma alternativa de baixo custo e que cabia em nosso orçamento.

Mariana Fernandes: Já que você citou a *Casa Farnsworth*, o que para vocês era atraente nesse projeto do Mies van der Rohe?

Laila Terra: Decidimos, em São Paulo, que iríamos mudar para o litoral e construir uma casa. A partir daí começamos a pesquisar modelos de casas, o Renzo mais que eu, até fez umas maquetes de casas em estilo japonês. Ele encontrou na biblioteca de sua mãe, que é arquiteta, a *Casa Farnsworth* e pela qual fiquei completamente apaixonada. Pensamos “que casa bonita!” No início queríamos fazer uma réplica da casa, até entendermos que não seria possível. Após comprar o terreno, ficamos tentando encaixar a casa nele, em modelo 3D, fizemos várias tentativas e de muitas maneiras, porque a

[1]. Sikafill: Impermeabilizante líquido para Lajes de concreto, coberturas, telhados pisos de áreas frias e chapas metálicas.

[2]. Alwitra - Mantas de impermeabilização sintéticas de EVA, com alta qualidade de vedação com única camada. O material contém porcentagem elevada de poliméricos sólidos que os tornam particularmente homogêneas, macias e elásticas.

ideia era copiar e executar o projeto, até que cedemos e transcriamos. O "bonita", acontecimento estético que moveu nosso desejo desde o princípio, manteve-se, a casa é bonita! Você não acha bonita?

Mariana Fernandes: Acho sim! Mas queria entender se as suas motivações eram mais puramente estéticas ou conceituais. Às vezes há outras motivações.

Laila Terra: Vou admitir que as principais motivações da minha vida são estéticas, mas por estética entendo, antes de tudo, a expressividade sensível, as manifestações da sensibilidade, o oposto de anestético ou anestésico. O sentido mais banal do termo também serve para mim: cachorro tem que ser bonito, casa tem que ser bonita... tudo tem que ser bonito... hahahah

Mariana Fernandes: Para você quais são as principais diferenças entre a *Casa Farnsworth* e a *Casa Fortaleza*?

Laila Terra: Tem muita coisa. No começo eu não sabia nada sobre a história da *Casa Farnsworth*, nós só havíamos nos encantado por ela, e como queríamos copiá-la, começamos um estudo a seu respeito. Durante a construção só nos interessava a parte de engenharia e arquitetura. Já ingressa no mestrado, voltei a estudar a *Casa Farnsworth*. Comecei pelo modo mais ordinário de pesquisa, como todo mundo faz, na internet - você acha o site da casa e as imagens. Até que, nessa investigação, que foi se aprofundando em camadas, assim como se passa de um estrato geológico a outro, cheguei à história da Edith Farnsworth, a cliente de Rohe, o que fez toda diferença... lógico, tem o plano arquitetônico que é muito singular, mas esse plano arquitetônico da casa passa exatamente pelas diferenças entre as narrativas históricas. Ano passado eu escrevi um artigo, "*De Vidro. Por que não recua ou morre?*"³, sobre essa casa e expus os significativos estratos de sua história.

A Edith era uma mulher extremamente inteligente, era médica e estudava literatura. Ela vivia imersa na cena cultural da época (anos 50) e se animou em chamar um nome da vanguarda para realizar o projeto da sua casa. No início, ela

queria fazer uma parceria com o Mies van der Rohe. Ela acreditou que seria uma colaboração. A primeira versão do projeto, cuja maquete foi exposta em uma grande mostra no MoMA, organizada por Philip Johnson, exibe notáveis diferenças com a casa construída. Entre elas: no projeto original o vidro era fosco, por exemplo. Depois de contratado por Edith, Van der Rohe foi excluindo-a do processo, tomando-o só para si. Ele se investiu de "eu sou o deus" e monopolizou a execução do projeto da casa. Essa crença do arquiteto modernista, que tudo sabia e dominava, o fez desprezar as ponderações da moradora da futura casa. Disso conclui-se que aquela casa não fora construída para ser habitada, mas, ao contrário do que se espera da funcionalidade de um projeto arquitetônico de moradia, fora concebida como obra de arte.

Mariana Fernandes: É verdade que a Edith e o Mies van der Rohe tiveram um relacionamento afetivo?

Laila Terra: Mentira! Mentira resultante de uma versão falaciosa arquitetada na época. Em meus estudos eu fui cavando e cavoucando... A história da *Casa Farnsworth* que se tornou conhecida foi totalmente manipulada com o intuito, creio eu, de impor uma modelo racionalista e masculino para a arquitetura modernista. Nesse sentido, seria preciso eliminar a Edith da história da sua casa. A recontaram como se Edith fosse uma mulher que sentiu por Van der Rohe um amor mal correspondido. Essa foi uma grave calúnia inventada para camuflar a real circunstância daquele acontecimento, que é o fato de que Edith encomendara uma **parceria**, seu desejo era a co-criação, mas o arquiteto, contrariando o princípio que rege o bom senso e senso comum em construção de residências, a impediu, afastando-a da execução do projeto. Nesse despropósito, ele cometeu vários erros, além de não levar em consideração que ela desejava um lar, uma casa para morar. Ele queria, no que lhe dizia respeito, assinar e expor uma obra de arte. Depois, ele ultrapassou o orçamento, pouco se importando com o fato de que não era sua competência tomar decisões a esse respeito, pois era Edith quem suportava as despesas da obra. E ainda, tendo o terreno grande extensão em cuja baixada passava um rio, Edith destinou como local ideal para a construção de sua casa a parte alta dele, em cima da colina;

(3). Ensaio escrito em 2020 decorrente de uma pesquisa provocada pela aula «Questões da Imagem III» de pós-graduação no departamento de artes visuais - USP.

assim teria ampla e irrestrita vista, integralmente aberta e, ademais, privacidade. Rohe, ignorando-a, fez a casa na beira do rio. O critério dessa escolha se deve ao fato de passar pelo ponto escolhido por ele uma estrada — circunstância que privilegia a visibilidade da casa, ela seria vista por todos que passassem pela estrada. Todos poderiam ver a "sua" obra de arte. Isso acabou afetando Edith objetiva e subjetivamente, — com as inundações sazonais do rio vieram as infestações de mosquitos e insetos variados—, isso tudo além da supressão da sua tão desejada privacidade. Nos relatos de Edith, aos quais tive acesso em minhas pesquisas (FARNSWORTH, **Memoirs**. Chicago: Newberry Library Archives), ela expressa o seu desconforto motivado pela falta de privacidade.

Nesse ponto volto a sua pergunta anterior, uma das diferenças da nossa *Casa Fortaleza* com a *Casa Farnsworth*, é a discordância do conjunto de princípios radicais racionalistas da arquitetura moderna, que, sobretudo e sistematicamente, desconsidera o que anima a edificação; o habitante.

Depois de conhecer a experiência de Edith, tudo mudou para mim, eu mudei. Antes disso, eu olhava para a minha casa como o estágio de uma construção infinita, sempre em devir, e sentia uma grande frustração — porque eu só via uma obra que parecia eternamente inacabada. Eu pensava: "... essa casa, que não termina nunca, já possui ferrugem, tem formiga, precisa de repintura, de fazer janelas, fazer móveis..., é um caos". Então, tinha essa insatisfação interior. Contudo, ao entrar em contato com o relato de Edith sobre a sua história comecei a rever, efetivamente, meu conceito de casa e procurei entender a qual objetivo servia aquela narrativa falaciosa forjada para a *Casa Farnsworth*. Ao ver as fotos e ler os poemas de Edith, entra-se em uma casa, sente-se ela ganhar vida. Por 20 anos ela residiu ali. A casa ganhou alma. A ferrugem, a trepadeira que teima em subir aqui em casa, são as mesmas que estão nas fotos que Edith fez de sua morada.

A experiência que vivemos por meio de sua escrita nos faz experimentar toda a vida de sua residência, desde a gestação até a sua venda, quando muda de estatuto tornando-se objeto de exposição.

Já a *Casa Fortaleza*, que tem como paradigma estético o processual, é viva, não cessa de atualizar seu corpo segundo seu potencial genético, o projeto em devir, ela é inacabável por natureza, como nós vivos, que carregamos nosso ovo em nosso corpo e não paramos de atualizá-lo. Nesse ponto,

existe uma grande diferença com a *Casa Farnsworth* que, ao ser construída exatamente conforme seu projeto genético, esgotou sua energia potencial. Nada mais há no plano virtual para ser atualizado no plano do real. Não é e não pode mais ser casa. Talvez possamos dizer, hoje em dia, invertendo o sentido original, que a ocupação da casa pela Edith foi uma intervenção poética que ela produziu durante vinte anos.

Mariana Fernandes: Você explicou o seu interesse e ponto de vista sobre a arquitetura modernista do Mies van der Rohe. Mas me fale um pouco como a arquitetura da Lina Bo Bardi e a Anarcoarquitetura também foram uma referência para a *Casa Fortaleza*.

Laila Terra: A estética Modernista me atrai bastante. Mas também o fato de morar na praia antes de construir a casa, me fez ver o que convinha ou não arquitetonicamente àquele lugar. Na mata atlântica, não funciona uma casa escura, não funciona uma casa com muitas paredes, não funciona uma casa toda forrada. Comecei a ver que os elementos que em geral compõem a casa tradicional - a que Bo Bardi apelidou de "casa caverna" - não funcionavam no litoral. Diante desta constatação concluímos, Renzo e eu, que a estética Modernista era não só a que mais se adequava ao nosso projeto, mas era também extremamente apropriada às condições topográficas e geográficas da mata atlântica. Porque são casas cujos projetos favorecem a iluminação, a ventilação; são funcionais e inteligentes relativamente à economia espacial. São básicas em um sentido utilitário, excessivas quanto à beleza, comodidade, conforto e conveniência. Em nossa casa não há nada "escondido". Tudo a gente vê. Não tem coisa que tampe, cubra, ou esconda uma fiação, por exemplo – toda sua estrutura é visível, está à mostra. Essas são especificidades que caracterizam as casas da arquitetura modernista, e que adotamos não por motivos estéticos, mas sim, também por razões econômicas, ecológicas e de preservação ambiental, princípios coerentes com alguns daqueles preconizados pelo modernismo.

Nós repensamos a *Casa Farnsworth*, de Mies van der Rohe e a recriamos com base em nossa inquietação e para o nosso mundo. Tratou-se de uma tradução poética, de uma recriação dos arranjos estéticos (composição de sensações) equivalentes aos agenciamentos sensíveis da primeira – traduzimos as expressões originais de uma, em singularidades correspondentes na outra. A *Casa Farnsworth* foi traduzida para a "língua" da mata atlântica litorânea paulista (São Paulo, Brasil) em 2013, e de tal forma que pudéssemos construí-la com nossas próprias mãos. Não contratamos empreiteiro

com equipe terceirizada de mão de obra, não usamos rigorosamente os mesmos materiais... E só para enfatizar, mais uma vez, nós eliminamos o concreto do restante da construção. O modernismo é adepto do concreto. O Van der Rohe usava também o aço, mas o Le Corbusier preferia o concreto.

Aqui, vale uma digressão:

No ato criativo artístico, a incorporação da memória aponta para processos operacionais que procuram reciclá-la em novos produtos culturais – citar, traduzir e comentar são três modos próprios da criação por reciclagem cultural cooperada, diz Laurentiz em “A Holarquia do Pensamento Artístico”. A tradução poética é a operação que pretende recriar o singular arranjo sensível de um original em outro sistema semiótico, isto é, mantendo as suas qualidades sensoriais características, seja material ou extramaterial, entre códigos, línguas, meios etc. A citação, por seu lado, é a operação que incorpora em uma obra, parcial ou integralmente, outra, desencadeando novos sentidos em razão do desvio do contexto original em direção às novas referências desenvolvidas pelo trabalho co-operador. Já o comentário é a operação da citação ou tradução, mas com a introdução de elementos ausentes no original; dito de outra forma, é a interação entre a materialidade do original incorporada à novidade da informação introduzida pelo co-autor.

A *Casa Fortaleza*, a nossa casa é tudo isso em devir.

Agora abro um parêntese – o coletivo artístico Anarcoarquitetura, nomeado e criado por Gordon Matta-Clark na cidade de Nova Iorque, por volta das décadas de 1960 e 1970, nos ajudou a repensar os fundamentos desse nosso trabalho. Eu sei que o Matta-Clark faz uma forte e radical crítica à arquitetura modernista, mas o que nele nos interessou foi sua intuição sobre as questões construtivas urbanas e o seu investimento na reflexão sobre o conceito de comum. Todo o processo de construção da *Casa Fortaleza* teve inspiração no ativismo estético e nas práticas artísticas autonomistas concebidas e desenvolvidas pelo coletivo Anarcoarquitetura.

Além de mim e o Renzo, outros colaboradores trabalharam na execução de nosso projeto. Tivemos que contratá-los devido ao extenso conjunto de tarefas e atividades simultâneas que a obra da *Casa Fortaleza* requeria. Mas conseguimos criar relações horizontais de trabalho. O sistema de trabalho não seguia o modelo hierárquico, não havia patrões ou assistentes. Nós aprendíamos a construir com eles; então, acolhíamos agradecidamente os seus conhecimentos. A competência variada de cada um que prestava serviço em nossa obra enriquecia a experiência. Assim, inventamos novas formas de cooperação.

Pensamos também no ecossistema, nas interações entre os seres vivos e nos fatores físicos, químicos e geológicos do ambiente, como água, luz, solo, umidade, temperatura, nutrientes – a multiplicidade constituída de inter-relações entre componentes bióticos e abióticos. Ao contrário da maioria das pessoas que constroem nessa região, que se desobrigam de preservar o meio ambiente, mesmo, e sobretudo, as que se consideram “esclarecidas”, nós valorizamos o equilíbrio entre a cultura humana e a natureza. Buscamos agir eticamente procurando resguardar a biodiversidade. Nós não cortamos árvores, não quebramos pedras, não interferimos na paisagem. Não cortamos ou aplainamos o terreno; ao contrário, usamos a tecnologia da palafita para nossa edificação de modo a causar a menor interferência possível naquele ambiente, escolhemos as cores e segundo princípios estéticos que pudessem criar uma harmonia entre a casa e a mata. Pensamos na economia de energia potencializando a iluminação natural (fizemos muitas clarabóias), e quando criamos estratégias contra umidade, desenhamos o sistema de ventilação e nos prevenimos ao elaborarmos formas de nos abrigar contra intempéries...

Mariana Fernandes: Entendi, uma adaptação da casa ao lugar.

Laila Terra: E mudando a relação de trabalho.

Mariana Fernandes: Sobre essa relação de trabalho, fazendo uma recapitulação histórica do status do artista de acordo com Giorgio Vasari no livro “**Vidas de Artistas**”,⁴ vemos que ele passou a ser visto como um trabalhador diferenciado a partir do renascimento, mas, ao mesmo tempo, percebemos pelo provérbio francês «*betê comme un peintre*»⁵ que, ainda em 1800, era popular a ideia de que o trabalho manual estava abaixo do intelectual, em escala de prestígio cultural. No Brasil, essa discriminação é mais profunda por causa nosso passado escravocrata e perdura até os nossos dias. Como você entende essa busca por uma relação

(4). Publicado pela primeira vez em Florença em 1550, este livro é considerado a obra inaugural da história da arte. Vasari, pintor e arquiteto, nos oferece o relato das biografias dos mais célebres artistas do Renascimento italiano.

(5). Tradução Nossa - “Bobo como um pintor” ou “Burro como uma mula”

horizontal de trabalho entre vocês e as pessoas contratadas durante a execução do projeto *Casa Fortaleza*?

Laila Terra: É... esta é uma questão bem importante e, de certo modo, define a gênese processual da nossa obra. Apesar de conhecer alguns poucos exemplos de equipes que usam esse modelo cooperativo de trabalho, vejo como um problema não resolvido. Aliás, mostrar e defender a eficácia das relações horizontais, mesmo e principalmente, no processo das operações materiais envolvidas no trabalho artístico foi um dos fortes impulsos que me levaram ao programa de mestrado - desenvolver um estudo sistematizado nesse campo. Isso foi um dos fundamentos que justificaram meu projeto de pesquisa. Eu sinto na carne o problema da desvalorização do trabalho manual no Brasil. Trata-se de ignorância, além de ser uma irracionalidade. Fazer uma casa nos moldes que inventamos refletia para nós um problema conceitual incontornável, um problema de vida, de vida como obra de arte - aqui novamente encontramos Foucault em sua última fase.⁶ As pessoas nos perguntavam: "Vocês estão trabalhando com o quê?". E aí respondíamos: "Estamos construindo a nossa casa". Espantados diziam: "Bom, mas isso não é trabalho. Você não está recebendo por isso. E a casa é de vocês, não está exposta ao público, ou, sei lá, à venda em alguma instituição de cultura...". A *Casa Fortaleza* é como já disse antes, uma obra em devir e nesse ponto, além de Foucault, ressoa também Benjamin, quando ele escreve a respeito dos fragmentos: "(...) as obras acabadas têm peso mais leve que aqueles fragmentos nos quais o trabalho se estira através de sua vida".⁷ Até hoje, nossa vida tem sido praticamente essa, construir a *Casa Fortaleza*. Continuamos trabalhando na casa e a casa em nós, nem nós ou ela recebeu pagamento algum por isso.

Com relação ao desenvolvimento da qualidade de vida dos habitantes, percebe-se, em Ubatuba, uma disparidade entre o crescimento econômico e os avanços nos setores básicos como os da educação, da saúde e da renda. Lendo sobre estudos que analisam os impactos socioeconômicos, culturais e ambientais resultantes da intensificação do turismo em Ubatuba, observa-se que o setor de serviços foi o que mais se expandiu.

A economia "local", que surgia do trabalho com a terra, a plantação, a pesca, foi a partir da década de 1970, gradativamente perdendo força e espaço, para o poderoso processo de

especulação imobiliária, que determinou o alargamento da parte rica da cidade em direção à orla marítima. A região sul do município, desde a divisa com Caraguatatuba até a área central, foi ocupada quase que totalmente por loteamentos de "segundas residências", entremeados por pequenos núcleos de população fixa, comércio e serviços. Não desejávamos ser parte desse sistema de exclusão.

A nossa ideia era a de um transcurso sustentável. A condição sine qua non para prosseguir com o nosso projeto foi: "vamos ter que construir a casa com nossas próprias mãos!" Não sabíamos nada a esse respeito, dessa matéria - construção civil. Então, precisávamos estudar, mas, principalmente, tivemos que desenvolver, nós e os colaboradores, uma confiança mútua. Aprendemos a valorizar a experiência alheia. Isso, no entanto, não evitou que durante o andamento da obra surgissem momentos de conflitos, de comunicação. O desentendimento causado, por exemplo, pela disputa de gêneros foi um desafio mais frequente que o esperado, e precisei entender e superar. A divergência entre as diferentes perspectivas culturais, foi outro aspecto que gerou embates, demandando um esforço de aprendizado pelas partes envolvidas.

Mariana Fernandes: Como vocês foram surpreendidos pelos colaboradores na construção? Eles trouxeram ideias novas? Propostas que foram incorporadas?

Laila Terra: Eles nos ensinaram tudo. Não tínhamos as competências necessárias à construção da casa, nem informações ou referências suficientes que nos dessem o embasamento indispensável nesse campo. A nossa formação nos deu o repertório de conhecimentos necessário para que pudéssemos pesquisar e explorar esse território "estrangeiro" nos forneceu os instrumentos essenciais: sabíamos ouvir e perguntar. Avisávamos aos parceiros contratados "... queremos te contratar para subir as paredes, só que nós seremos os seus ajudantes. Então você vai ter que nos ensinar a te auxiliar." O fracasso da empreitada era uma ameaça constante que pairava sobre nossas cabeças, e os momentos de desespero não eram raros, muitas vezes eu quis chorar calculando que não iria conseguir: "... tem 50 sacos de cimento aqui... como que vai ser fazer essa sapata?" Então, eu corria atrás de achar alguém que me socorresse ensinando...

(6). A última fase da obra de Michel Foucault é frequentemente chamada de "Fase Ética" ou "Fase Estética" presente no livro «**A história da sexualidade III**». Nessa fase, que abrange principalmente os anos finais de sua vida, Foucault se concentrou em questões relacionadas à ética, estética e cuidado de si mesmo - Estética da Existência: Foucault se interessou cada vez mais pela ideia de uma "estética da existência". Ele argumentou que nossas vidas podem ser vistas como obras de arte que podemos moldar e transformar por meio de nossas escolhas e práticas. Isso implicava que a vida cotidiana, as escolhas morais e a maneira como nos relacionamos com nós mesmos podem ser consideradas formas de expressão estética.

(7). BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**.

Mariana Fernandes: Na época você era mãe?

Laila Terra: Não, entre 2013/2014 demos conta de concluir apenas o essencial da casa que nos permitisse habitá-la. O Kilian nasceu em abril de 2015. Mesmo em condições precárias, nos mudamos para a casa no último dia de 2014. Ela não tinha portas, não tinha janelas, não tinha nada... só plásticos para proteger do vento e da chuva. A parte mais difícil foi continuar a obra tendo um filho recém-nascido.

Mariana Fernandes: Hoje você considera a *Casa Fortaleza* finalizada?

Laila Terra: Quem chega aqui, acha que sim, que é uma casa finalizada. Olha e acha que está pronta, mas eu sei que não! Tem que fazer isso, fazer aquilo, aquilo outro... Moramos aqui, mas como eu já falei, a casa é um moto-contínuo... é "devir casa" ou, ao contrário, "casa em devir". O Van der Rohe fez da *Casa Farnsworth* um objeto de exposição, ela já estava pronta quando ele concluiu o projeto. Não era para ser habitada, era um modelo, pertencia ao mundo das ideias. O nosso caso é o inverso, a *Casa Fortaleza* nunca acaba de acabar.

Mariana Fernandes: Nessa relação da Edith com o Mies van der Rohe, o que você enxerga de semelhante consigo própria? Você citou o incômodo, em relação ao projeto, como um sentimento dela no uso da casa...

Laila Terra: Tem muitas coisas que senti de modo semelhante à Edith. Mas não mudaria nada no projeto do Mies van der Rohe, gosto da sua casa. É muito bonita na minha avaliação. E não acho que as ardilosas narrativas sobre a casa, intencionalmente criadas para induzir o leitor a uma interpretação incorreta da sua história, possam invalidar as suas qualidades estéticas. Eu gostei ainda mais da *Casa Farnsworth* quando eu vi as fotos da Edith morando nela. Ao olhar esse projeto, que é uma casa-obra de arte autoral, uma casa-ideia assinada, com uma pessoa, que não é o próprio autor, vivendo dentro dela, você percebe o quanto a casa se modificou ao incorporar a si mesma a sua habitante imprevista – tornaram-se as duas uma só casa-corpo, um composto inalienável. Você pode ver que nesse encontro as duas converteram-se, em sujeito/objeto, uma da outra, simultaneamente. A operação poética distendeu-se envolvendo a Edith no processo, como era seu desejo desde o princípio, finalmente uma coautoria, mesmo a contragosto de Van der Rohe. Se me perguntassem, eu responderia de imediato, moraria na *Casa Farnsworth*, mesmo com toda narrativa machista que a fama da casa carrega.

Discutimos também esse assunto no contexto com outra mulheres e em grupos de estudos, para tentar desenredar as causas dessas narrativas, buscando iluminar as reais condições de sua origem, sem que seus aspectos característicos fossem obstruídos por uma nova camada interpretativa. Entender essa história do Van der Rohe e da Edith sob uma nova perspectiva significa aqui compreender um inter-ser, o entre as coisas que não designa encontrar a verdade absoluta da história, mas traçar, em uma direção perpendicular, um movimento transversal que carregue as múltiplas camadas de sentido para que elas possam se conectar umas às outras. Assim, procuro, antes de tudo, renovar a contínua juventude do projeto, pensando-a como da casa-multiplicidade que faz proliferar seus estratos constitutivos.

Os princípios característicos dessa casa-multiplicidade concernem a seus elementos formantes, que são singularidades; referem-se também as suas relações que são virtualidades; diz respeito a seus acontecimentos, que são agenciamentos; ainda mais, são relativos a seus espaços-tempos, que são passagens; correspondem a um modelo de realização anárquico rizomático. Seu plano de composição constitui zonas de intensidade, cujos vetores tanto traçam seus territórios quanto seus graus de desterritorialização. Seguindo na lógica desse encadeamento, posso dizer que a associação Casa/Edith produziu experimentações poéticas de variadas naturezas: séries fotográficas, poemas, ensaios literários...

Eu comecei a entender, nesse contexto, a composição Casa/Edith, e também a me enxergar nela. Antes disso, eu vivia a contínua frustração das invasões constantes das formigas, do ataque da ferrugem... E quando eu li os relatos da experiência vivida pela Edith, que põe em discussão, o ideário modernista de casa, eu comecei ver o "cocô de lagartixa" de outra forma...hahaha

Mariana Fernandes: A epistemologia que fundamenta a *Casa Fortaleza*, não é, ao que parece, científica, pois, por princípio, escapa à veracidade lógica, seja ela do tipo indutiva ou dedutiva, resiste às sistematizações e idealizações racionais. Não se trata, portanto, de uma proposição que se demonstra verdadeira a partir de fatos ou dados verificáveis. A rigor, nem mesmo uma tese comprovável ela pode constituir... O que acha?

Laila Terra: É sabido que minha pesquisa não deriva de moldes "teorematizados", com argumentos que podem ser demonstrados e comprovados, partindo-se de hipóteses justificáveis. E o seu fundamento conceitual extravasa os limites convencionais que circundam a tradicional problemática da linha de pesquisa acadêmica, porque traça uma transversal que convoca conhecimentos como os da arquitetura, da sociologia, da antropologia, da geografia, da filosofia..., mas é no domínio das

poéticas visuais que essa experiência investigativa encontra seu excepcional campo de expressão. Que processos cognitivos acompanham a minha sensibilidade enquanto eu crio? "*O que em mim sente está pensando*",⁸ afirmou Fernando Pessoa. O que se pensa em mim enquanto eu sinto ao criar é fruto de operações complexas e auto estruturantes: o espírito sonhador, sob o poder das forças imaginativas me faz ver aquilo que ainda não está diante dos meus olhos; o espírito fabricante, sob efeito da fisicalidade do mundo, me faz materializar coisas que ainda não existem; o espírito crítico, sob a luz das avaliações conscientes, me fazem refletir, questionar, analisar, corrigir, transformar e avançar.

Portanto, trata-se, em primeiro lugar, de uma pesquisa da sensação, que está longe de defender uma verdade universal ou de descobrir uma. O que rege o pensamento inscrito no projeto *Casa Fortaleza* é o sentido e o valor ético deste. As condições de verdade de uma proposição e a validade de um raciocínio, não garantem absolutamente que tenham sentido ou interesse relativo à vida, isto é, que respondam a um problema verdadeiro. Bergson, em «*A Evolução Criadora*»,⁹ denuncia o falso problema. Isso significa que o ponto de vista da lógica não nos protege da tolice, da indiferença das afirmações válidas que nos solicitam diariamente o espírito. Benjamin, em seus escritos, especialmente nos fragmentos de *Infância em Berlim*, também destaca uma crítica ao sistema de pensamento puramente lógico ou de uma lógica apenas racionalista – dedutiva, que tanto influenciou a sociedade moderna, além de alertar contra um determinado modelo de razão e de racionalidade que concebe a história como palco de progresso e sustenta a noção de causalidade histórica. As categorias do pensamento implicadas no projeto *Casa Fortaleza* não são as do verdadeiro e do falso, pois existem verdades da baixeza, são as do elevado e do baixo, respectivamente: a primeira – diz respeito àquilo que corresponde à invenção de novas possibilidades de vida; a segunda – remete às relações hierarquizadas de poder. A ideia que a *Casa Fortaleza* busca colocar em perspectiva responde ao problema do valor (alto ou baixo, nobre ou vil) do modo de ser/estar e agir no mundo – **a produção da existência como acontecimento estético/ da vida como obra de arte.**

Além da natureza transversal desta pesquisa, que é aplicada à invenção problemática de seres de sensação, caracterizada pela multiplicidade simultânea de processos cognitivos diversos, que acompanham o "pensamento artista", seu desenvolvimento acontece de maneira acentrada e rizomática. Aqui, vale lembrar novamente Benjamin e sua "contra-história", quando este a propõe como uma escrita "à contrapelo", que seja capaz de botar a nu a cadeia de acontecimentos expondo as falhas e lacunas do processo, recuperando desse modo a experiência, nesse caso, da criação, em sua singularidade e abrangência e de maneira não apaziguada, para que os sentidos possam se multiplicar mais do que, serem reduzidos a uma unidade, que os separaria de seus potenciais. Restaurar a experiência *Casa Fortaleza* exige repor em algum meio expressivo o caráter de devir do seu ser, aquilo por que o seu ser devém enquanto é, como ser. Portanto, na escrita dessa "contra-história", nada deve ser deixado de lado, "... nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história" (Tese III – Benjamin). A invenção desta escrita deverá corresponder à aparição de fases na *Casa Fortaleza* – a experiência fabulada por escrito deverá equivaler esteticamente às fases da experiência visionária que vivi e ainda vivo. Ela deverá ser a própria operação de atualização das potências virtuais da experiência vivida enquanto se efetua.

Em outras palavras, dar a visão do que era invisível se tornou para mim visionariamente visível. Essa operação remete à criação de seres de sensação que possam restituir a experiência a outrem. Então, desejo realizar outra *Casa Fortaleza*, em livro ou livro de artista, como uma operação de tradução poética intersemiótica da experiência *Casa Fortaleza*, a existente. Na forma de uma cartografia das passagens intensivas e territórios afetivos vividos nessa experiência, pretendo registrar o processo criativo desse agenciamento estético que não para de acontecer.

Nesse sentido, tomo por base o conceito deleuziano de livro rizomático, nos moldes de um "coleccionador" ou "trapeiro", conforme pensaram Benjamin e Baudelaire, combinando de forma paratática fragmentos de textos e imagens de muitas fontes. Esse tipo de sintaxe faz proliferar as zonas de vizinhança capazes de ressignificar o passado recriando-o

(8). Trecho do poema "*Ela canta, pobre ceifeira*" de Fernando Pessoa.

(9). Nessa obra de 1907, Henri Bergson desenvolve a ideia de uma «criação permanente de novidade» pela natureza. Bergson vê a vida como uma força da natureza essencialmente psíquica, e portanto, tão livre quanto imprevisível.

sob apelo do presente. Como as coisas aconteceram na realidade?" é uma pergunta que Benjamin não cessa de combater, porque elas nunca pararam de acontecer. Por esse motivo coloco as reflexões conceituais e críticas como interlocuções polifônicas e ressonâncias, porque elas poderão fazer vibrar e multiplicar os sentidos.

Nesse ponto, volto a uma reflexão: essa qualidade de composição paratática e coordenativa da escrita, caracteristicamente desierarquizadas e anárquica, causa estranheza e tem pouco apoio acadêmico, no entanto é a mais adequada a natureza polissêmica da pesquisa em artes visuais. Por sua especificidade, ela afirma seus enunciados e a independência entre eles, abolindo a subordinação ou organização baseada numa escala de valor ou de importância de ideias. O conhecimento que as teses ou dissertações apresentam no campo das artes, organizados sob numa lógica coordenativa de conceitos, tem, indiscutivelmente, seus sentidos expandidos.

Na duração da experiência original *Casa Fortaleza*, que envolveu a abordagem de metodologias e procedimentos de ordem poética, desde as etapas de concepção até as de realização, percebi que se tratava da composição de "obra de arte" em múltiplos sentidos, porque era da produção concreta de um acontecimento estético, que se tratava, surgida no seio da exploração de potencialidades da imagem, quanto a sua tradutibilidade e reproduzibilidade, em processos de composição e hibridação semiótica. E, a partir daí, intuí também que eu poderia desenvolver os recursos de metalinguagem e sistematização que seriam adequados às formas de apresentação e documentação da pesquisa em arte.

A *Casa Fortaleza* surgiu de um olhar intuitivo no âmago das coisas, em contraposição à sua compreensão intelectual ou lógica. Desabrochou de um mundo novo até então despercebido, em face da confusão do habitual pensamento cartesiano maníaco por dividir e classificar. As coisas e os motivos esperam maturação. Quando a mente está pronta, por uma razão ou outra – um pássaro voa, uma campainha toca, você retorna a sua casa primitiva. Isto é, reencontras o teu ser real. E por mais conteúdo que tenha, não há insight que possa ser apresentado ou demonstrado a uma apreciação que seja só intelectual. É uma espécie de percepção interna – não percepção da verdade de algum indivíduo, mas a percepção da própria realidade em si mesma. A ideia aparece como um súbito relâmpago na consciência de uma realidade jamais sonhada – uma espécie de catástrofe mental, ocorrendo num instante, após o empilhamento de

materiais intelectuais e demonstrativos, mas que atingiu o limite da instabilidade, então, todo o edifício desaba até o solo e um novo céu se abre.

Considero extremamente importante mostrar que construir uma casa é mais que "construir" uma casa, é criar algo que responde a um problema de vida, é construir uma vida como obra de arte.

Digo que um trabalho de arte é um acontecimento vital, assim também a *Casa Fortaleza*. E sustento essa afirmação focando em meu próprio processo constitutivo. Porque a casa... a casa é o corpo que nunca se acaba de fazer... é o corpo-devir e devir-corpo, cujo paradigma estético, como disse anteriormente e reafirmo agora, é o processual, mas em um plano transversal da existência. O processual é a própria transversalidade traçada entre a filosofia, a ciência e a arte, (plano de imanência filosófica, plano de referência científico e plano de composição estético). E a transversalidade é a única possibilidade de um arquétipo processual. E, nessa chave, o movimento da existência é o dos "devires intensivos".

Sobre o conceito de casa – preciso reproduzir aqui alguns fragmentos de textos que encontrei em «**O Que É Filosofia**» de Deleuze e Guattari que exprimem exatamente o que penso sobre essa relação íntima entre a casa, sua construção (o processual) e a arte:

A arte começa talvez com o animal, ao menos com o animal que recorta um território e faz uma casa (os dois são correlativos ou até mesmo se confundem por vezes no que se chama de habitat). Com o sistema território – casa, muitas funções orgânicas se transformam, sexualidade, procriação, agressividade, alimentação, mas não é esta transformação que explica a aparição do território e da casa; seria antes o inverso: o território implica na emergência de qualidades sensíveis puras, sensibilia (sensibilidades) que deixam de ser unicamente funcionais e se tornam traços de expressão, tornando possível uma transformação das funções. Sem dúvida esta expressividade já está difundida na vida, e pode-se dizer que o simples lírio dos campos celebra a glória dos céus. Mas é com o território e a casa que ela se torna construtiva, e ergue os monumentos rituais (...) que celebra as qualidades antes de tirar delas novas causalidades e finalidades. Esta emergência já é arte, não somente no tratamento dos materiais exteriores, mas nas posturas e cores do corpo, nos cantos e nos gritos que marcam o território. É um jorro de traços, de cores e de sons, inseparáveis na medida em que se tornam expressivos.

O corpo desabrocha na casa (ou num equivalente, numa fonte, num bosque). Ora, o que define a casa são as extensões, isto é, os pedaços de planos diversamente orientados que dão à carne sua armadura: primeiro-plano e plano-de-fundo, paredes horizontais, verticais,

esquerda, direita, retos e oblíquos, retilíneos ou curvos...¹⁰ Essas extensões são muros, mas também solos, portas, janelas, portas-janelas, espelhos, que dão precisamente à sensação o poder de manter-se sozinha em molduras autônomas. São as faces do bloco de sensação.

*

A casa participa de todo um devir. Ela é vida, "vida não orgânica das coisas". De todos os modos possíveis, é a junção dos planos de mil orientações que define a casa-sensação. A casa mesma (ou seu equivalente) é a junção finita dos planos ...

A casa também nos modificou. No sentido cotidiano mesmo. Levantamo-nos às 5 horas da manhã, porque o sol nasce, e a casa deixa que ele entre e venha nos acordar... Então chega noite levando embora a luz e nos dispensando, cansados, do trabalho... A casa, desde o seu nascimento, é grávida de nós, ela nos gesta. Em sua duração, ela nos produz como existências estéticas, nos revela sempre novas relações de vida e enquanto isso nós também nos encontramos grávidos dela. E isso é extremamente importante.

O Umberto Eco já disse que a forma da casa determina a sua rotina. No horizonte, desse pensamento está a nossa terra, casa de nossa casa, o meio ambiente como a exterioridade que abriga e faz a nossa casa que abriga e faz a nossa rotina, que abriga e faz o nosso corpo, que abriga e faz a nossa vida.

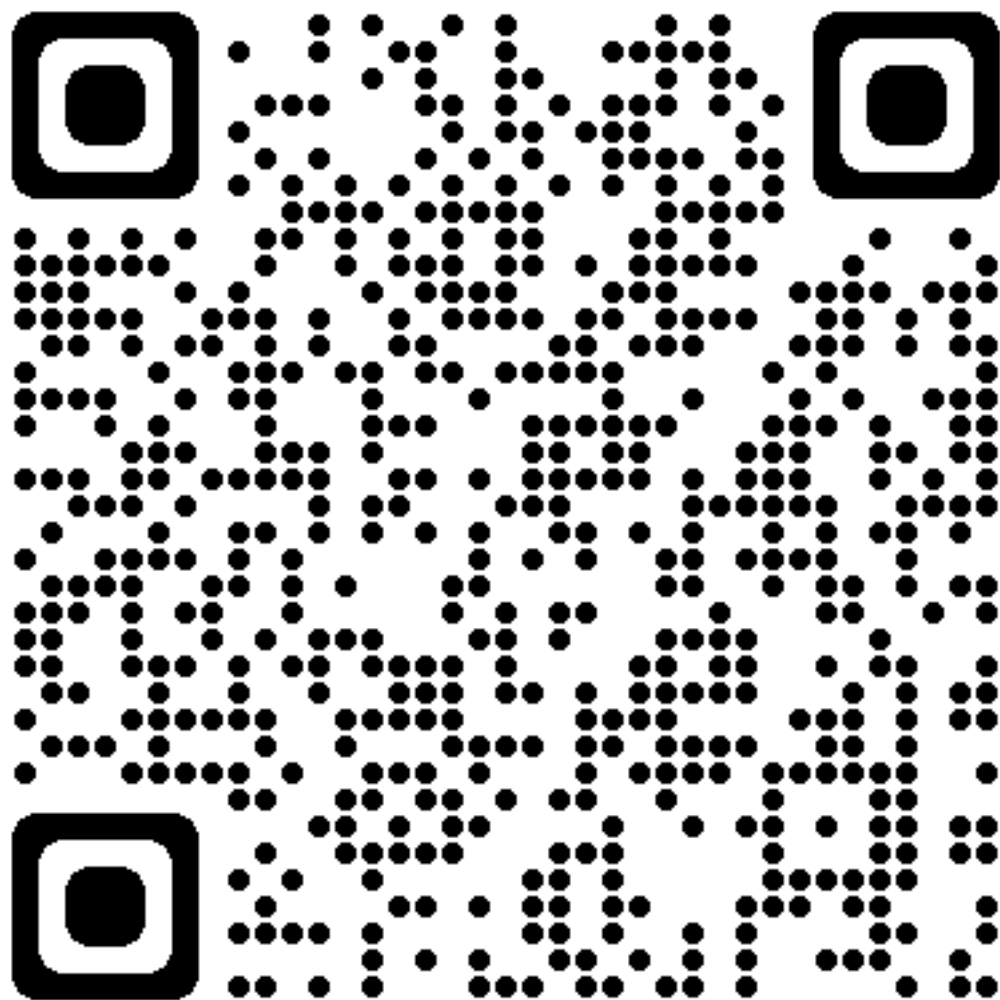
Mariana Fernandes: Você enxerga que a casa também influencia o processo de produção de outros objetos artísticos?

Laila Terra: Primeiro preciso dizer que a epifania que promove as novas ideias é fruto das manifestações do mundo, dos encontros e que estes podem ser de origem natural ou culturalmente produzidos. Assim, o insight pode vir do conhecimento adquirido no aprendizado de uma técnica operacional, por exemplo. Em tal caso, o mundo, ao se manifestar através de um fato cultural, pode traduzir-se num insight que provocará uma ideia, a qual poderá a ser produzida em um corpo material resultando na concretização da obra.

Então, sim, tanto a *Casa Fortaleza* influencia o meu processo criativo agora, quanto o fazia, anteriormente, a *Casa*

Farnsworth, em seu estatuto de projeto. Antes eu tinha uma grande dificuldade para enxergar isso, mas por conta da evolução dos estudos e exercícios feitos no transcurso do mestrado, não consigo ver diferente, não consigo nem ver como não via! Tenho observado com clareza essa influência que, inclusive, projetou-se para o passado: "o passado tornou-se imprevisível!". As camadas do meu trabalho, antes invisíveis para mim, hoje me parecem explícitas. E, agora, literalmente multiplicaram-se. E pensando no meu campo de visão cotidiano que se tornou ampliado, percebo muito mais nuances entre uma variedade maior de camadas. Entre a transparência da vista desimpedida e a opacidade das paredes, há a translucidez do policarbonato que circunda a casa, que desfoca a singularidade das coisas, retira-lhes os contornos, consome a nitidez que lhes confere hecceidade, suaviza as fronteiras que as individualiza, mistura-lhes as suas zonas de entorno e essas entre si. Multiplicam-se nesse cenário as condições qualitativas, os níveis de Luminância, assim como os gradientes de crominância e a profundidade de campo. A lógica dialética do ver e não ver deu lugar a uma lógica da diferenciação. Moramos em um lugar alto no meio da mata atlântica que nos oferece uma contemplação privilegiada da enorme variedade de formações, volumes, texturas, densidades, englobada em um diversificado conjunto de ecossistemas florestais com estruturas e composições florísticas bastante diferenciadas, acompanhando as características sazonais climáticas da região onde ocorre. A fauna é tão rica quanto a biodiversidade vegetal, de insetos, fungos, mamíferos, além de pássaros, répteis, anfíbios e peixes. E a nossa visão foi vertiginosamente ampliada e complexificada pela experiência dessa paisagem. Não sinto meu corpo hoje separado disso tudo...

[10]. Como mostra Georges Didi-Huberman, a carne engendra uma "dúvida": ela é próxima demais do caos; donde a necessidade de uma complementariedade entre o "encarnado" e a "extensão", tema essencial de *La peinture incarnée*, retomada e desenvolvida em *Devant L'image*, Ed. de Minuit.



**ESSA HISTÓRIA É VERDADEIRA E EU
A CONTO COMO ELA É - 2020**

MANIFESTO PARA A ARTE DA MANUTENÇÃO 1969!

Proposta para uma exposição "CUIDADO" de MIERLE LADERMAN UKELES (1)

I. IDEIAS

A. O Instinto de Morte e o Instinto de Vida

O Instinto de Morte: separação; individualidade; Vanguarda por excelência; seguir o próprio caminho em direção à morte faça o que quiser; mudança dinâmica.

O Instinto de Vida: unificação; o eterno retorno; a perpetuação e MANUTENÇÃO da espécie; sistemas e operações de sobrevivência; equilíbrio.

B. Dois sistemas básicos: Desenvolvimento e Manutenção. O lado amargo de toda revolução: depois da revolução, quem vai recolher o lixo na segunda-feira de manhã?

Desenvolvimento: criação individual pura; o novo; mudança; progresso; avanço; emoção; fuga ou fuga.

Manutenção: manter a poeira longe da criação individual pura; preservar o novo; sustentar a mudança; proteger o progresso; defender e prolongar o avanço; renovar a emoção; repetir a fuga.

mostre o seu trabalho -- mostre-o novamente; mantenha o museu de arte contemporânea descolado; mantenha as chamas domésticas acesas.

Os sistemas de Desenvolvimento são sistemas de retorno parcial com amplo espaço para mudanças.

Os sistemas de Manutenção são sistemas de retorno direto com pouco espaço para alterações.

C. A Manutenção é um incômodo; leva todo o tempo do mundo (literalmente).

A mente fica perplexa e irritada com o tédio. A cultura confere um status terrível aos trabalhos de manutenção = salário mínimo, donas de casa = sem pagamento.

limpe sua mesa, lave a louça, limpe o chão, lave suas roupas, lave seus pés, troque a fralda do bebê, termine o relatório, corrija os erros de digitação, conserte a cerca, mantenha o cliente satisfeito, jogue fora o lixo fedorento, cuidado para não colocar coisas no nariz, o que devo vestir, estou sem meias, pague suas contas, não jogue lixo, guarde barbante, lave seu cabelo, troque as roupas de cama, vá à loja, estou sem perfume, repita novamente - ele não entende, lacre novamente - está vazando, vá trabalhar, essa arte está empoeirada, limpe a mesa, ligue para ele novamente, dê descarga no vaso, mantenha-se jovem.

D. Arte:

Tudo o que eu digo que é Arte é Arte. Tudo o que faço é Arte é Arte. "Não temos Arte, tentamos fazer tudo bem." (Ditado balinês).

A arte da vanguarda, que busca o completo desenvolvimento, está infectada com traços de ideias de manutenção, atividades de manutenção e materiais de manutenção.

--A arte conceitual e processual, em especial, busca o desenvolvimento puro e a mudança, mas emprega processos quase inteiramente de manutenção.

1. UKELES, Mierle Laderman. «MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART 1969! Proposal for an exhibition "CARE"», 1969.

E. A exposição de Arte da Manutenção, "CUIDADO", focaria na manutenção pura, exibindo-a como arte contemporânea e, através de oposição absoluta, clareza das questões.

II. A EXPOSIÇÃO DE ARTE DA MANUTENÇÃO: «CUIDADO»

Três partes: Pessoal, Geral e Manutenção da Terra.

A. Parte Pessoal:

Sou uma artista. Sou mulher. Sou esposa. Sou mãe.
(Ordem aleatória).

Faço um monte de lavagem, limpeza, cozinha, renovação, apoio, preservação, etc. Além disso, até agora separadamente eu "faço" Arte.

Agora, simplesmente farei essas coisas de manutenção diária, e as elevarei à consciência, exibindo-as como Arte. Viverei no museu como costumo fazer em casa com meu marido e meu bebê, durante toda a exposição. (Certo? Ou, se você não quiser que eu fique à noite, eu viria todos os dias) e faria todas essas coisas como atividades de Arte pública: varreria e enceraria os pisos, tiraria o pó de tudo, lava as paredes (ou seja, "pinturas no chão, obras de poeira, esculturas de sabão, pinturas nas paredes"), cozinhar, convidar pessoas para comer, fazer aglomerações e disposições de todos os resíduos funcionais. A área da exposição pode parecer "vazia" de arte, mas será mantida completamente visível ao público.

O MEU TRABALHO SERÁ O TRABALHO

B. Parte Geral: Todos fazem um monte de trabalho de manutenção insignificante. A parte geral da exposição consistiria em entrevistas de dois tipos.

1. Entrevistas individuais anteriores, digitadas e

exibidas. Os entrevistados viriam de, digamos, 50 classes e tipos diferentes de ocupações que variam desde "homem" de manutenção, empregada doméstica, "homem" de saneamento, "homem" dos correios, "homem" de sindicato, trabalhador da construção civil, bibliotecário, "homem" de mercearia, enfermeiro(a), médico(a), professor(a), diretor de museu, jogador de beisebol, "homem" de vendas, criança, criminoso, presidente de banco, prefeito, estrela de cinema, artista, etc., sobre o que você pensa sobre manutenção; como se sente ao gastar parte de sua vida em atividades de manutenção; qual é a relação entre manutenção e liberdade; qual é a relação entre manutenção e os sonhos da vida.

As entrevistas serão transcritas e expostas.

2. Sala de Entrevistas -- para os espectadores da Exposição: Uma sala com mesas e cadeiras onde entrevistadores profissionais (?) entrevistarão os espectadores da exposição sobre as mesmas perguntas das entrevistas digitadas. As respostas devem ser pessoais.

Essas entrevistas são gravadas e reproduzidas em toda a área da exposição.

C. Parte Manutenção da Terra:

Todos os dias, recipientes dos seguintes tipos de resíduos serão entregues ao Museu: o conteúdo de um caminhão de saneamento; um recipiente de ar poluído; um recipiente do rio Hudson poluído; um recipiente de terra devastada. Uma vez na exposição, cada recipiente será atendido: purificado, despoluído, reabilitado, reciclado e conservado por meio de vários procedimentos técnicos (e/ou pseudo-técnicos), seja por mim mesma ou por cientistas.

Esses procedimentos de atendimento são repetidos ao longo da duração da exposição.

(Tradução Nossa)

MANIFESTO!

MAINTENANCE ART -- Proposal for an Exhibition

"CARE" ©1969
Mirra Laderman Ukeles

I. IDEAS:

1. The Death Instinct and the Life Instinct:

The Death Instinct: separation, individuality, *Jeant-chaire* par excellence; to follow one's own path to death--de *your* one thing, *your* change.

The Life Instinct: unification, the eternal return, the perpetuation and MAINTENANCE of the species, survival systems and operations, equilibrium.

2. Two basic systems: Development and Maintenance. The courtball

of every revolution: after the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning?

Development: pure individual creation; the new; change; progress, advance, excitement, flight or fleeing.
Maintenance: keep the dust off the pure individual creation; preserve the new; maintain the change; protect progress; defend and prolong the advance; renew the excitement; repeat the flight.

show your work--show it again
keep the contemporary museum greasy
keep the home fires burning

Development systems are partial feedback systems with major room for change.
Maintenance systems are direct feedback systems with little room for alteration.

MAINTENANCE ART

-4-

Mirra Laderman Ukeles

2. Interview Room--for spectators at the Exhibition: a room of desks and chairs where professional (7) interviewers will interview the spectators at the exhibition along same questions as typed interviews (in 1. above). The responses should be personal.

These interviews are taped and replayed throughout the exhibition area.

C. Earth Maintenance:

Everyday, a container of the following kinds of refuse will be delivered to the Museum: 1) the contents of one sanitation truck; 2) a container of polluted air; 3) a container of polluted Hudson River; 4) a container of ravaged land. Once at the exhibition, each container will be serviced: purified, depolluted, rehabilitated, recycled, and removed by various technical (and/or pseudo-technical) procedures either by specialist or scientists.

These servicing procedures are repeated for the duration of the exhibition.

MAINTENANCE ART

-5-

Mirra Laderman Ukeles

C. Maintenance is a drag; it takes all the fucking time (lit.)

The mind boggles and chafes at the boredom. The culture confers lousy status on maintenance jobs-- minimum wages, housewife-as pay.

clean your desk, wash the dishes, clean the floor, wash your clothes, wash your toes, change the baby's diaper, finish the report, correct the types, mend the fence, keep the customer happy, throw out the stinking garbage, watch out don't put things in your nose, what shall I wear, I have no cash, pay your bills, don't litter, save string, wash your hair, change the sheets, go to the store, I'm out of perfume, say it again--he doesn't understand, seal it again--it leaks, go to work, this art is dusty, clean the table, call him again, flash the telly, stay young.

D. Art:

Everything I say is Art is Art. Everything I do is Art is Art. "We have no Art, we try to do everything well." (Belmonte saying).

Exact-grade art, which claims utter development, is infected by viruses of maintenance ideas, maintenance activities, and maintenance materials.

--Process art especially claims pure development and change, yet employs almost purely maintenance processes.

E. The exhibition of Maintenance Art, "CARE", would zero in on pure maintenance, exhibit it as contemporary art, and yield, by other opposition, clarity of issues.

MAINTENANCE ART

-3-

Mirra Laderman Ukeles

III. THE MAINTENANCE ART EXHIBITION: Three parts: personal, general, and Earth Maintenance.

A. Personal Part:

I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother (random order).

I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, mending, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately) I "do" Art.

Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art. I will live in the museum as I customarily do at home with my husband and my baby (right, or if you don't want me around at night I would come in every day) for the duration of the exhibition, and do all these things as public Art activities: I will sweep and wax the floors, dust everything, wash the walls (i.e. "floor paintings, dust works, sculpture, wall-paintings"), cook, invite people to eat, clean up, put away, change light bulbs. I might save and note suggestions and dispositions of all functional refuse. The exhibition area might look "empty" of art, but it will be maintained in full public view.

My working will be the work.

B. General Part: Everyone does a hell of a lot of soodling maintenance work. The general part of the exhibition would consist of interviews of two kinds.

1. Previous interviews of, say, 50 different classes and kinds of occupations that run a gamut from "maintenance man", maid, sanitation man, mailman, union man, construction worker, librarian, grocery-store man, nurse, doctor, teacher, museum director, salesman, baseball player, child, criminal, bank president, mayor, movie star, artist, etc., about what they think maintenance is; how they feel about spending whatever parts of their lives on maintenance activities; what is the relationship between maintenance and freedom; what is the relationship between maintenance and life's dreams.

These interviews will be typed and exhibited.

DESEN

VOLVI

MENTO

S O N H O

1

«Em 2014, testemunhei meus amigos Laila e Renzo se lançarem em uma ousada empreitada: a construção de sua casa, uma criação própria, baseada pelos princípios de uma arquitetura modernista. Uma estrutura de aço, com espaços amplos e poucas paredes. Já grávida há cinco meses naquela época, Laila aguardava ansiosamente o nascimento de seu filho, previsto para abril de 2015. Na imensidão desse desafio, eles me pediram auxílio na construção, e prontamente aceitei. Juntos, partimos rumo a Ubatuba, determinados a colaborar no seu projeto.

No segundo dia dessa jornada compartilhada, um sonho veio me visitar e, na manhã seguinte, não pude deixar de relatar-lhes a experiência. Vi-me subindo uma estrada de terra que conduzia ao terreno deles, e ao adentrar a propriedade, deparei-me com a casa, com sua janela lateral de proporções descomunais escancarada. Nesse vão, como uma figura sobrenatural, emergiu um menino, de cerca de sete anos de idade, que proclamou aos quatro ventos: "Eu sou Karlheinz Stockhausen!". A perplexidade invadiu Laila, incitando uma série de perguntas sobre a aparência do menino, suas vestes, um ímpeto de mãe curiosa convencida de que aquele sonho encerrava uma premonição. Porém, o que mais me assombrou foi a percepção de que o menino conhecia o primeiro nome de Stockhausen.

Ao longo dos anos, Laila sempre me convidava a visitá-los na praia, mas, invariavelmente, circunstâncias cotidianas tramavam contra minha presença lá. Foi somente em 2022, quando me vi compelido a descer às pressas para auxiliar um amigo recém-chegado a Ubatuba, que tomei a decisão de rumar em direção a eles. Liguei para Laila, informando-lhe que estaria nas proximidades de sua casa em questão de minutos. Com entusiasmo, ela prontamente me convidou para partilhar um almoço, transbordando de animação.

Havia se passado tanto tempo... Segui as instruções para chegar ao local desejado e, ao chegar, vi-me obrigado a enfrentar a pé uma estrada de terra íngreme que conduzia ao terreno de sua casa. E lá estava ela: a casa, com sua janela de proporções grandiosas escancarada. Com os braços abertos, um menino de sete anos se destacava. "Eu sou Karlheinz Stockhausen!" - gritou a criança, deixando-me imerso em uma profunda contemplação.»

DE VIDRO. POR QUE NÃO RECUA OU MORRE?⁽¹⁾

Nota: É assim que gostaria de começar esta nota – Teoria dos nós: Podemos definir os nós de nosso cotidiano; cadarços, fios de cabelos, cordas de marinheiro etc.; como uma amarração contínua de um fio ou mais fios a si mesmos e, ainda, com dobraduras internas. Já na teoria dos nós pertencente ao estudo da matemática, os nós têm suas pontas unidas e não podem ser desfeitos, sendo que qualquer nó dado pode ser desenhado de muitas maneiras diferentes usando um diagrama de nós.

Esse texto foi escrito em julho de 2020; em novembro de 2021, a instituição *Casa Farnsworth* mudou seu nome e o nome da obra arquitetônica para o nome de *Casa Edith Farnsworth*; segundo o site da instituição, trata-se de uma reparação histórica, um reconhecimento da importância de Edith Farnsworth na criação da casa, que fora projetada pelo arquiteto Mies van der Rohe, por ela contratado para essa tarefa. No artigo **Memória, esquecimento, silêncio**, de Michael Pollak, escrito em 1989, o autor se debruça sobre as memórias subterrâneas, de grupos minoritários, marginalizados e excluídos – memórias que irrompem em oposição a uma “história oficial”. Segundo o autor, as memórias escondidas são fundantes das culturas dominadas, mas sobrevivem silenciosamente, emergindo nas crises e em contextos políticos favoráveis entrando em disputa com a memória ficcionada como verdadeira.

Como a história “oficial” da *Casa Edith Farnsworth* era contada até novembro de 2021? Como ela está sendo contada hoje? Na perspectiva da Edith, conforme comentado por ela diversas vezes em seus diários, a *Casa Farnsworth* é um mito construído por homens para os homens.

Os poemas que Edith Farnsworth escreveu durante sua ocupação da casa contribuem para uma percepção singular de beleza. A casa de vidro surge em suas obras como o “sujeito” que proporciona experiências e contemplações, que ativam em Edith os acontecimentos estéticos que ela cria na forma de poemas escritos. A casa não é, portanto, um cenário ou um campo neutro. Os poemas nos fazem sentir os eventos transitórios que Edith, a autora deles, experimenta na casa. As memórias subterrâneas de Edith, que sobreviveram silenciosamente até nossos dias ao emergir, abriram uma fenda na história “oficial”, escancarando o “não-dito” interdito, expondo à contestação a versão falaciosa dos fatos, reivindicando assim outra perspectiva crítica.

1. Tradução nossa do original «*Of glass. Why does it not recoil, or die?*» FARNSWORTH, Edith. “**Artefact**” in: *Memoirs*. Chicago: Newberry Library Archives.

Umberto Eco não vê a Semiótica apenas como a ciência dos sistemas de signos reconhecidos como tais; na sua perspectiva, trata-se antes da ciência que estuda todos os fenômenos, da cultura ou da natureza, como sistemas sígnicos. Sendo assim, considerando a hipótese de que todos os fenômenos, naturais ou culturais, se manifestam, para a nossa percepção, como signos, podemos examinar, semioticamente ou semiologicamente, um ou outro modo dependendo da metodologia empregada, qualquer expressão, da cultura ou da natureza – tomemos por exemplo, o mito.

Mais do que relatos simbólicos sobre as forças da natureza e os aspectos gerais da condição humana, os mitos vêm explicar o inexplicável, ordenar o desordenado e tornar atraente o desagradável. Eles têm origem tanto em fontes narrativas como não narrativas; são contos coletivos que organizam nossos mundos. Alguns são resultado de longas e intrincadas histórias, tão complexamente implicadas em nossa cultura que analisá-los pede as ferramentas de um pensamento já instalado na multiplicidade constitutiva desse contexto, livre de toda teleologia. Outros emergem tão rapidamente quanto uma heroína ou herói da atualidade. Para apreender o sentido de um real composto de mutações em curso seria preciso, primeiro, transpor os bloqueantes modelos de utopias idealizadas e, segundo, pôr em circulação as forças que potencializam a máquina da criação. Um pensamento que, estando à altura dos acontecimentos que se oferecem à vida, abre-se à vitalidade das subjetividades emergentes.

Barthes definiu os mitos como uma metalinguagem que se entrelaça, entre posições ideológicas, aos objetos culturais, enquanto evita a observação imediata. Entendendo o mito a partir das perspectivas de uma ciência dos sistemas sígnicos, Barthes fornece os meios para compreendê-lo como parte da categoria dos símbolos, identificando nele a mesma estrutura flexível encontrada nas narrativas culturais e objetos inertes que nos rodeiam, como a arquitetura, que é aqui o objeto de nossas investigações.

Em um período de aproximadamente dois anos (1954 –

1956), mês após mês, Roland Barthes se dedicou a desconstruir, por escritos, as mitologias da cultura popular, da vida cotidiana francesa. Esses textos refletiam análises cujo teor variava entre diversos campos de expressão da cultura, abrangendo críticas dedicadas tanto a matérias jornalísticas, quanto a capas de revistas, de propagandas de sabão em pó e programas esportivos (Tour de France) até o metódico esquadramento de torneios de lutas. Segundo Barthes, sua motivação respondia à certa impaciência em relação à cultura contemporânea de seu entorno e em relação ao quanto a arte, o jornal, as propagandas etc., de forma “natural”, mascaravam continuamente a realidade como se o real terminasse sendo continuamente confundido com os relatos de sua atualidade.

Segundo o autor, o mito é uma expressão cultural de natureza linguística; sendo assim, no campo da linguagem possui uma função específica. Esta, em sua concepção, está vinculada à fala ou à mensagem. Em uma perspectiva sumária dos fatores constitutivos de todo processo linguístico, de todo ato de comunicação verbal, diremos que há um remetente e um destinatário; o primeiro envia sua mensagem ao segundo. A mensagem requer um contexto a que se refere (ou “referente”), que é compreensível pelo destinatário; um código comum ao remetente e ao destinatário (ao codificador e ao decodificador da mensagem), e, ainda, um contacto, o canal físico que os conecta, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação.

O contexto é determinado pelo tempo e espaço históricos que envolvem tanto o comunicador (emissor), quanto o interlocutor (receptor). Usando os princípios comuns a toda teoria da comunicação, em suas reflexões, Barthes decompõe as falas ou mensagens, procurando identificar nelas os significados, os significantes e o signos. Com seu método desconstrutivo, demonstra a falsa inocência e neutralidade dos mitos, põe a descoberto a transformação do real em ideológico. No adendo teórico do livro **Mitologias, O mito hoje**, Barthes mostra o mal-estar provocado pelo uso ideológico excessivo da linguagem por parte dos detentores ou dominadores dos meios de

comunicação. de um lado e, de outro, pela passividade social que caracterizava o senso comum.

Instigada pelo método "barthiano", que resultou nas análises das "lutas livres" ou dos "Tours de France", por exemplo, nos aventuramos aqui a explorar a hipótese de que a arquitetura, além de ser um domínio de expressão cultural que guarda e conserva mitos, é também campo de produção e reprodução deles.

Ao investigar o entorno do processo que resultou na criação da já consagrada obra arquitetônica *Farnsworth House*, de Mies van der Rohe, 1951, encontramos pontos de vistas ético-poéticos contrastantes. O primeiro, que tomamos como clássico, por dominar o senso comum quanto a sua indiscutível originalidade e perfeição, se impondo, nesse sentido, como o verdadeiro, o único legítimo e, por isso, superior é aquele do site oficial da obra, que abriga desde o projeto, os relatos, que chamaremos "oficiais", sobre seu desenvolvimento e subsequente memorial descritivo das etapas, que vão desde a concepção, passando pela construção até a finalização da casa, citado e comentado tanto nas revistas relevantes do setor, quanto em textos críticos especializados em arquitetura moderna e/ou contemporânea. Contrastando com essa perspectiva, existe um acervo extenso respectivo à vida de Edith Farnsworth, com documentos, diários, cadernos, fotos com anotações, impressões e depoimentos singulares a respeito da *Farnsworth House*. Esse material está mantido e preservado na Biblioteca de Chicago e, segundo as referências obtidas, é pouco divulgado. Sua consulta é limitada e restrita aos estadunidenses. Para o restante do mundo, temos acesso apenas a uma parte digitalizada do material e disponibilizada no site da instituição. A perspectiva do mundo de Edith, é desprezada pelos representantes "oficiais" da obra *Casa Farnsworth*, é, ostensivamente, desvalorizada. Para eles, trata-se de uma visão minoritária, que ao contrário da ótica hegemônica, se afirma na singularidade daquilo que escapa aos holofotes discursivos da cultura predominante, na luminescência dos contrapoderes e corresponde a um olhar multifocal, que busca potencializar inflexões, como golpes

contra a casca dura da lógica funcionalista, e racionalista, incrustada no exercício do poder. Esse olhar é o de uma mulher, solteira, intelectual, autônoma, categorias que são, nitidamente, negligenciadas ou menosprezadas pela cultura que vem ao longo de séculos, recusando a igualdade de direitos e deveres entre os gêneros e que é dominada por projetos culturais arbitrários, dogmáticos e idealistas. Essa visão que é firmemente rejeitada, responde aos problemas vitais no plano do real e se contrapõe a outra que atende ao plano das ideias. O que está em jogo na oposição entre dois pontos de vista antagônicos é o movimento que arrasta consigo as verdades das proposições indiscutíveis e quebra suas estruturas dogmáticas. Entrevemos, neste momento, o paradigma das obras arquitetônicas modernistas.

Daí decorrem algumas questões: devem as casas/obras artísticas serem habitadas e, por consequência, serem transformadas por aqueles que nelas residem? Ou, ao contrário, devem permanecer como maquetes, em escala "um para um" e serem experimentadas apenas como obras poéticas instalativas? Cumpririam seu desígnio de lar/residência sem serem vivenciadas? Ou, de outra forma, seriam as experiências vividas no encontro entre os corpos habitantes e o corpo próprio dessas casas que astornariam verdadeiras obras poéticas?

O mito da *Casa Farnsworth* começou a ser criado antes mesmo de ela existir. Desde sua primeira aparição, ainda em formato de maquete, no ano de 1947, numa exposição em Nova Iorque, ocorrida no MoMA, o mundo da arquitetura já a considerou como uma autêntica criação artística racional. Phillip Johnson, curador da exposição, escreve:

A Casa Farnsworth, com suas paredes de vidro contínuas, é uma interpretação ainda mais simples de uma ideia. Aqui, a pureza da gaiola é imperturbável. Nem as colunas de aço nas quais ela está suspensa, nem o terraço flutuante independente quebram a superfície de vidro. (2)

Edith Farnsworth, que também estava presente na abertura da exposição, em um breve relato, demonstra o orgulho que sentia pelo projeto – relativamente isso se deve ao seu papel no cenário cultural da época.

Fiquei feliz quando embarquei no trem de volta para Chicago, refletindo que nosso projeto poderia muito bem se tornar o protótipo de novos e importantes elementos da arquitetura americana. (3)

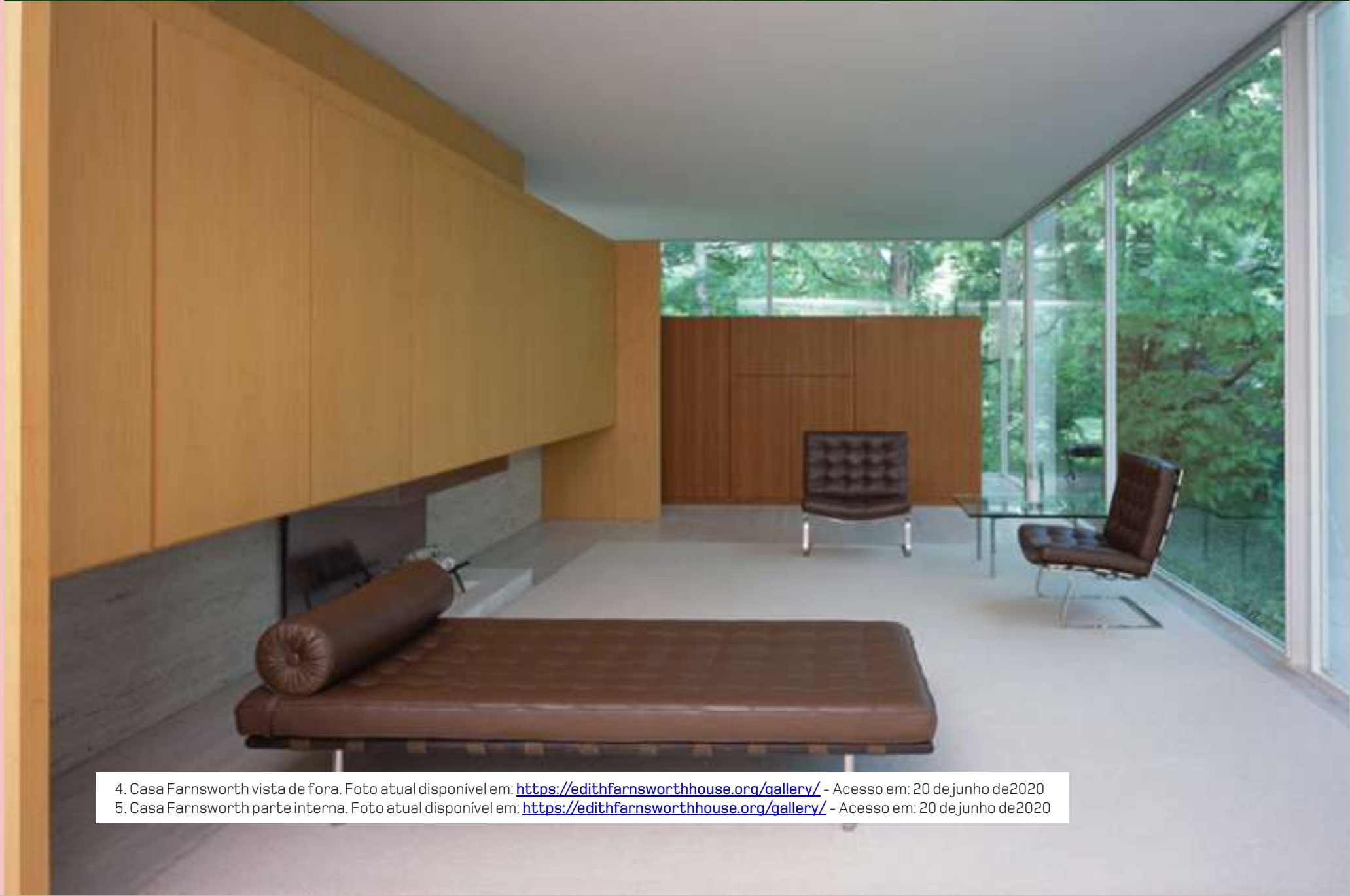
Um detalhe importante chama atenção na fala de Farnsworth. Ela se refere à criação do projeto como “nosso projeto”. Isso nos leva ao entendimento de que, para ela, sua participação na concepção do projeto era inequívoca e, portanto, a autoria seria partilhada, nascida do vínculo estabelecido entre as ideias de Mies, como arquiteto, e dela, como contratante, dona e moradora da casa.

Nos dois relatos percebemos o seu entusiasmo com o projeto da casa, acima de tudo, pelo seu caráter efetivamente inovador no que diz respeito ao conceito de doméstico dentro do âmbito da arquitetura. Seria a primeira casa a utilizar materiais e técnicas, como o aço e grandes vidros, até então somente empregados nas grandes construções de tipo industrial e/ou empresarial. Essa decisão, fundamentada em uma logística de base econômica, seria usada também para o plano no setor doméstico privado da construção civil.



2. Tradução nossa do original «*The Farnsworth house with its continuous glass walls is an even simpler interpretation of an idea. Here the purity of the cage is undisturbed. Neither the steel columns from which it is suspended nor the independent floating terrace break the taut skin.*» Disponível em: <https://farnsworthhouse.org/> - Acesso em: 18 abril de 2023

3. Tradução nossa do original «*I was happy as I boarded the train back to Chicago, reflecting that our project might well become the prototype of new and important elements of American architecture.*» FRIEDMAN (1998, p. 134).



4. Casa Farnsworth vista de fora. Foto atual disponível em: <https://edithfarnsworthhouse.org/gallery/> - Acesso em: 20 de junho de 2020
5. Casa Farnsworth parte interna. Foto atual disponível em: <https://edithfarnsworthhouse.org/gallery/> - Acesso em: 20 de junho de 2020

Do confronto dos dois pontos de vistas discursivos apresentados surgem diferenças que denotam uma clara distinção entre o plano ideológico e o plano do real. É uma divergência que aponta à natureza de cada perspectiva: primeiro do projeto modernista, tal como é defendido racional e conceitualmente e segundo da experiência sensível, tal como transparece nos registros da ocupação da casa por sua moradora durante 20 anos. Analisando semioticamente todo o processo criativo, construtivo e de apropriação da *Farnsworth House* passamos a entender mais do que as narrativas que sobre ela descrevem, tanto como signo estético, quanto como objeto funcional, culturalmente produzido. Entrando no contexto histórico das linguagens as quais pertence esse signo específico – porque toda linguagem está consignada a um determinado tempo e espaço –, é possível identificar as falas aplicadas ao seu referente, à casa, e os personagens que dela se ocuparam nas distintas conjunturas. Quem era Mies van der Rohe, quando foi contratado por Edith? Quais eram as declarações relativas a ele? Quem era Edith Farnsworth, a contratante? Como ela foi representada no transcurso da história (de 1940 a 2020)? Em que época a casa foi projetada e onde? Quais os elementos discursivos das proposições de Mies? Qual foi a experiência de Edith depois da casa pronta e o que isso acarretou? E, por fim, o que ocorreu com a casa ao longo tempo (de 1951 até 2020)? Finalmente, com esses dados, podemos confrontar os discursos e os seus sentidos.

Mies nasceu na Alemanha em 1886. Herdou de seu pai, um profissional da cantaria⁽⁶⁾, o conhecimento sobre o trabalho com rochas, que o auxiliou na elaboração de seus projetos de característica modernista. Em 1930, ele foi convidado a dirigir a Bauhaus, época em que projetou o pavilhão alemão exposto na Feira Universal em Barcelona (1932). Por conta da situação política na Alemanha, em

1933, Mies foi para os Estados Unidos e lá chegou com a reputação de grande arquiteto da nova modernidade. Os americanos o receberam com entusiasmo. A América pós-primeira guerra estava crescendo industrialmente e buscava reconhecimento na produção cultural do mundo.

É dentro deste contexto que ele recebe a encomenda da *Farnsworth House*. A obra foi executada entre os anos de 1950 e 51 com importantes modificações no projeto inicial, datado de 1947. A casa foi construída a 30 metros da margem do Fox River, na cidade de Plano, no estado de Illinois. Fiel a seus princípios, Mies projetou um paralelepípedo de 9 por 23 metros, construído como uma palafita, a 1,5 m acima do chão, para resistir às cheias do rio. A casa, de um pavimento, é estruturada externamente por oito pilares – perfis “I” de aço. Essa estrutura é ao mesmo tempo funcional, econômica e, esteticamente, leve. Entre os pilares, ligando o piso ao teto e rodeando toda a casa, foram instalados grandes painéis de vidro, os quais conectavam os ambientes internos à paisagem circundante.

A geometria maquinada pelo arquiteto para a casa respondia ao desejo de gerar uma relação centrípeta com a natureza. Sua proposta tinha como objetivo construir um abrigo em seu estado mais simples. Como afirmou Mies:

Quando alguém olha para a Natureza através das paredes de vidro da Casa Farnsworth, ela adquire um significado mais profundo do que quando alguém está do lado de fora. Mais da Natureza é, portanto, expressa - ela se torna parte de um todo maior. (7)

As únicas paredes da casa são as de um pequeno módulo central que divide os banheiros, a cozinha e a lareira, nelas embutidas partes da hidráulica, esgoto e instalações elétricas. No site oficial da casa, encontramos o seguinte texto de abertura:

6. Cantaria é o ofício ou arte de talhar blocos de rocha bruta de forma a constituir sólidos geométricos, normalmente paralelepípedos, de variável complexidade, para utilização na construção de edifícios ou de muros. O profissional desse ofício chama-se canteiro.

7. Do original «When one looks at Nature through the glass walls of the Farnsworth House, it takes on a deeper significance than when one stands outside. More of Nature is thus expressed - it becomes part of a greater whole.» Mies van der Rohe in FRACALLOSSI, 2012.

A *Casa Edith Farnsworth* é uma das obras mais significativas de Mies van der Rohe, de importância igual a de monumentos canônicos como o Pavilhão de Barcelona, construído para a Exposição Internacional de 1929, e o Edifício Seagram de 1954–58 em Nova York. Sua importância é dupla. Primeiro, como uma das muitas casas em uma longa série de projetos, a *Casa Edith Farnsworth* incorpora um certo ápice estético na experimentação de Mies van der Rohe com esse tipo de construção.

Segundo; a casa é talvez a expressão mais completa dos ideais modernistas que tiveram início na Europa, mas que foram concretizados em Plano, Illinois. Como o historiador Maritz Vandenburg escreveu em sua monografia sobre a *Casa Edith Farnsworth*:

"Cada elemento físico foi extraído até sua essência irreduzível. O interior é sem precedentes transparente para o local ao redor, organizado de maneira organizada. Toda a parafernália das salas de estar tradicionais – salas, paredes, portas, acabamentos internos, móveis soltos, quadros nas paredes e até objetos pessoais – foi abolida em uma visão puritana da existência simplificada e transcendental. Mies finalmente alcançou a meta para a qual ele vinha trabalhando há três décadas." (8)

Como podemos ler, o texto inicia colocando a casa dentro do patamar de obra icônica, antes de descrever o formato, o material, a época e o tamanho. E a coloca como uma das três principais obras do arquiteto. Apresenta dois sentidos relacionados à obra: primeiro – a casa reúne todos os princípios formais arquitetônicos presentes na pesquisa espacial de Mies e, segundo, ela é a expressão mais completa dos ideais modernistas, que tem origem na Europa e se conclui nos Estados Unidos, ressaltando o fato da transferência do centro cultural para o novo continente.

O texto inclui, ainda, uma descrição de Maritz Vandenburg, historiador e fundador da **Architecture and Technology Press**, de 2005, para justificar teoricamente a casa como símbolo da arquitetura modernista. Na descrição, percebemos o tom que eleva a obra para algo além da funcionalidade natural de uma residência doméstica. Todos os pertences de uma família, ou pessoas que provavelmente iriam ocupar o ambiente foram chamados de “parafernália” e, segundo ele, foram abolidos, atribuindo à casa o estatuto de obra de arte icônica, que encarna exemplarmente as tradições e ideais puritanos norte-americanos. Para Maritz, Mies conquistou sua meta perseguida por 30 trinta anos. O mito modelar metafísico, da casa modernista, é autenticado na monografia **The Farnsworth House**, escrita por Maritz.

Assim era a casa. Toda aberta, transparente, para que a vida nela fosse indissociável à da natureza. Percebe-se logo que Mies começa a aproveitar-se do encargo da projeção da casa para dar forma a sua própria concepção de modernidade. Ao ignorar as demandas específicas de sua cliente, o projeto torna-se, para ele, um experimento do seu conceito de modernidade. Apesar das controvérsias envolvendo a execução do projeto, o mundo arquitetônico receberia com muito entusiasmo a *Farnsworth House*. Ela expressaria o mais novo princípio de planta aberta, proposto inicialmente por Le Corbusier.

Em contraste a essa visão, temos a da contratante. Edith Farnsworth era uma médica muito bem sucedida, pesquisadora em nefrologia. Seus esforços experimentais na Northwestern University produziram avanços inovadores contra a nefrite renal. Ela também se formou

8. Do original «*The Edith Farnsworth House is one of the most significant of Mies van der Rohe's works, equal in importance to such canonical monuments as the Barcelona Pavilion, built for the 1929 International Exposition and the 1954–58 Seagram Building in New York. Its significance is two-fold. First, as one of a long series of house projects, the Edith Farnsworth House embodies a certain aesthetic culmination in Mies van der Rohe's experiment with this building type. Second, the house is perhaps the fullest expression of modernist ideals that had begun in Europe, but which were consummated in Plano, Illinois. As historian Maritz Vandenburg has written in his monograph on the Edith Farnsworth House: "Every physical element has been distilled to its irreducible essence. The interior is unprecedentedly transparent to the surrounding site, and also unprecedentedly uncluttered in itself. All of the paraphernalia of traditional living – rooms, walls, doors, interior trim, loose furniture, pictures on walls, even personal possessions – have been virtually abolished in a puritanical vision of simplified, transcendental existence. Mies had finally achieved a goal towards which he had been feeling his way for three decades."*» Disponível em: <https://farnsworthhouse.org/history-farnsworth-house/>. Acesso em: 18 abr. 2023

em Literatura e Composição em Inglês pela Universidade de Chicago. Podemos ver os resultados de seus estudos em três caixas cheias de cadernos com anotações de suas percepções e relatos poéticos em forma de diário na biblioteca de Chicago. Edith era uma mulher independente, uma intelectual que frequentava os ambientes culturais da, assim chamada, nova modernidade. Em 1945, durante um jantar, ela conhece Mies e o convida a projetar-lhe uma casa de campo em um terreno que ela tinha à beira do rio Fox River. Edith estava longe de imaginar que essa construção lhe traria frustrações, como a do processo judicial que, por fim, ela perderia.

Quando Edith se mudou para a casa, em dezembro de 1950, o telhado vazou e o aquecimento produziu uma película de vapor que se condensou no interior das paredes de vidro. Segundo Farnsworth, a casa era inabitável, aberta aos mosquitos, sem privacidade, com problemas de ventilação, inclusive em relação à lareira e sem o conforto que ela desejava para uma casa de campo, onde poderia convidar amigos sem ter que colocar um colchão no chão. Em suas memórias, Edith descreve, intensivamente, sua sensações e sentimentos na casa. No relato abaixo, a Dra. Farnsworth pondera sobre suas primeiras experiências nela, quando havia acabado de ser construída. Vemos uma contradição entre o discurso declarado como verdadeiro, que idealiza a obra, e os afetos e perceptos da moradora que a vivencia.

No final de 1950, parecia possível passar uma noite na casa, e na véspera de Ano Novo, eu trouxe alguns colchões de espuma e diversos outros artigos indispensáveis e me preparei para habitar a casa de vidro pela primeira vez. Com a luz de uma lâmpada nua de

sessenta watts em um cabo de extensão, arrumei o colchão de espuma no chão, liguei os aquecedores de ar e preparei algo para comer. Manchas e traços de tinta ainda permaneciam aqui e ali nas extensões das paredes de vidro, e as soleiras estavam cobertas de gelo. Os campos silenciosos do lado de fora, brancos com neve velha e endurecida, refletiam a lâmpada sombria de dentro, como se a própria casa de vidro fosse uma lâmpada desprotegida de watts não calculados iluminando as planícies de inverno. O telefone tocou, quebrando a cena solitária.

Foi uma noite inquietada, em parte devido à exposição nova proporcionada pelas paredes de vidro sem cortinas e em parte devido ao temor das intenções implacáveis de Mies. As despesas relacionadas à casa haviam aumentado muito além do que eu esperava ou poderia realmente arcar, e a frieza glacial daquela noite de inverno mostrou claramente o quanto mais teria que ser gasto antes que o lugar pudesse ser tornar remotamente habitável. (9)

Edith se incomodou tanto com a casa que, além de iniciar judicialmente uma briga, que perdeu e pela qual foi obrigada a arcar processualmente, ela se dedicou a denunciar a obra em uma das revistas mais lidas pelo público não especializado daquela época.

No artigo **The Treath of next America** (A Ameaça à Próxima América), a editora Elisabeth Gordon toma partido de Edith e acaba acusando o arquiteto e seu projeto: *“decidi romper o silêncio”* (Tradução Nossa, TN - GORDON, 1953, p. 126). Para ela havia uma “cultura ditatorial” que valorizava e posicionava a nova estética do aço e do vidro acima da privacidade pessoal e intimidade do lar. Em seu entendimento, a linha entre o modernismo aceitável e o inaceitável, segundo Gordon, dependia da *“eliminação de paredes divisórias de modo que uma casa tenda a ser um*

9. Tradução nossa (TN) do original « *By the end of 1950, it seemed possible to spend a night in the house, and on New Year's Eve I brought out a couple of foam mattresses and a number of other indispensable articles and prepared to inhabit the glass house for the first time. With the light of a bare, sixty-watt bulb on an extension cord I made up the foam rubber mattress on the floor, turned up the air furnaces and got something to eat. Spots and strokes of paint remained here and there on the expanses of the glass walls and the sills were covered with ice. The silent meadows outside, white with old and hardened snow, reflected the bleak bulb within, as if the glass house itself were an unshaded bulb of uncalculated watts lighting the winter plains. The telephone rang, shattering the solitary scene.*

It was an uneasy night, partly from the novel exposure provided by the uncurtained glass walls and partly from the dread of Mies' implacable intentions. Expenses in connection with the house had risen far beyond what I had expected or could well afford and the glacial bleakness of that winter night showed very clearly how much more would have to be spent before the place could be made even remotely inhabitable.» FARNSWORTH, Edith. **Memoirs**, cap. 13, sem página.

único cômodo coletivo com áreas abertas para dormir, comer, brincar, etc." até o "uso máximo de vidro sem dispositivos corretivos para sombra ou privacidade"⁽¹⁰⁾. A arquitetura modernista implica, como sugere Gordon, "mecanismos corretivos" para tornar-se, antes de tudo, social.

No artigo publicado em 1953, na revista **House Beautiful**, Gordon estava empenhada em destruir a imagem de Mies e da arquitetura moderna denominada também de International Style (nome dado em 1932), abrindo um debate público sobre o direito do modernismo europeu de conquistar a casa de campo americano. Considerava o projeto *Farnsworth House* uma "má arquitetura moderna" e, com palavras agressivas e xenofóbicas, descreveu Mies van der Rohe como um totalitarista de origem alemã que tentava impor suas ideias fascistas em uma América liberal.

Gordon dedicou duas edições da revista para denunciar o *International Style*. Na primeira edição, a editora poupa Mies e Edith, fazendo uma crítica mais generalizada em torno desta nova arquitetura. Na edição seguinte, a revista apresenta uma entrevista com Edith Farnsworth, na qual a entrevistada relata o processo de construção da casa e sua relação atual com a obra:

Há muitas coisas práticas que eles (discípulos de Mies) se recusam a considerar. Por exemplo, Mies queria que o armário de divisórias tivesse um metro e meio de altura por razões de 'arte e proporção'. Bem, eu tenho um metro e oitenta de altura. Como minha casa é toda 'espaço aberto', eu precisava de algo para me proteger quando tinha convidados. ⁽¹¹⁾

Eu queria ser capaz de trocar de roupa sem que minha cabeça parecesse estar vagando por cima da divisória sem corpo. Isso seria grotesco. ⁽¹²⁾

O conflito foi desencadeado de tal modo que as críticas passaram a ser dirigidas à Edith. E, nesse contexto, mesmo sendo ela médica e acadêmica – uma escolha que a colocou em desacordo com as expectativas sociais das mulheres nas décadas de 1940 e 1950 – as recriminações incidiram sobre a sua imagem. Apesar de uma carreira desafiadora e prodigiosa que a envolveu profundamente, Farnsworth sempre expressou desconforto em relação aos olhares de reprovação que recaíam sobre ela e sabia muito bem que não se encaixava nos padrões da sociedade, mesmo assim nunca deixou de questionar minuciosamente os costumes a que se esperava que se conformasse. Seu relacionamento com Mies também poderia ser interpretado dessa maneira: ela buscava um intelectual igual, ao invés de um parceiro romântico, e ficou desiludida:

É possível que, como homem, ele não seja o visionário intuitivo que eu pensava que era, mas simplesmente mais frio e cruel do que qualquer pessoa que já conheci. Talvez ele nunca tenha desejado uma amiga e colaboradora, por assim dizer, mas sim uma tola e uma vítima. ⁽¹³⁾

Essa decepção de Edith se contrapõe a imagem que ela trazia em seu retorno da exposição de Nova Iorque. O princípio de colaboração parece ter sido apenas uma ilusão.

Essas referências são importantes, segundo Kathleen La Moine Corbett. Em sua tese de doutorado, **Tilting at Modern: Elizabeth Gordon's "The Threat to the Next America"**, ela levanta problemas relacionados ao gênero que

10. Tradução nossa do original «*elimination of partition walls so that a house tends to be one public room with open areas for sleeping, eating, playing, etc.*» to the "maximum use of glass without any corrective devices for shade or privacy». GORDON, 1953, p. 129. In PRECIADO (ano 2019).

11. Tradução nossa do original «*There are too many practical things they (Mies disciples) refuse to consider. For instance, Mies wanted the partition closet five feet high for reasons of 'art and proportion.' Well, I'm six feet tall. Since my house is all 'open space,' I needed something to shield me when I had guests.*». Entrevista de Edith Farnsworth a Barry (1953, p. 266). In PRECIADO (ano 2019).

12. Do original «*I wanted to be able to change my clothes without my head looking like it was wandering over the top of the partition without a body. It would be grotesque.*» BARRY, 1953, p. 266. In PRECIADO (ano 2019).

13. Tradução nossa do original «*Perhaps as a man he is not the clairvoyant primitive that I thought he was, but simply colder and more cruel than anybody I have ever known. Perhaps it was never a friend and collaborator, so to speak, that he wanted, but a dupe and a victim.*» FARNSWORTH, Edith. **Memoirs**, cap. 13.

impregnam os discursos acerca da *Farnsworth House*, principalmente os presentes na primeira biografia de Mies van der Rohe, escrita por Franz Schulze, e aqueles declarados nas repercussões dos dois artigos publicados na revista **House Beautiful** de 1953. É importante identificar a agressividade misógina da escrita de Franz Schulze ao descrever Edith, por conta de sua contestação em relação ao homem arquiteto e sua obra.

Edith não era uma beleza. Um metro e oitenta de altura, postura desajeitada e, como as testemunhas concordavam, traços faciais um tanto equinos, ela era sensível em relação à sua aparência física e pode muito bem ter compensado isso cultivando suas consideráveis habilidades mentais. (14)

Nesse trecho, escrito pelo historiador Schulze, podemos identificar a clara intencionalidade de seu discurso – Barthes já nos afirmava que os mitos têm natureza ideológica. Edith, que era uma mulher extremamente inteligente, importante no campo da medicina da época, foi descrita por Schulze não por suas qualidades extraordinárias ou capacidade intelectual, mas representou-a como uma vilã ou a megera dos contos infantis. Foi julgada segundo um critério androcêntrico, inadequado e maldoso, unicamente baseado no efeito de sua aparência física. Em seu texto, retratava-a como uma aberração, uma mistura de mulher e animal, sugerindo de maneira falaciosa, que Edith, desprovida de beleza e ressentida dessa falta, a compensara com ameaças e chantagens intelectuais. Ele utilizou os atributos físicos de Edith para distorcer a causa de sua frustração com a casa, insinuando que o motivo fosse uma desilusão amorosa sofrida com o arquiteto. Ele tenta inferiorizá-la com seu ardiloso argumento que só visava desqualificá-la,

suscitando e difundindo a ideia de que ela teria se apaixonado por Mies e não teria sido correspondida. A lógica invocada por Schulze baseia-se no uso dos adjetivos feia/ inteligente/ solteira/ bem-sucedida profissionalmente, como recurso para construir uma narrativa em que a casa seria o complemento necessário que recompensaria a falta de casamento, de família e de satisfação sexual. A casa seria, na vida de solteira de Edith Farnsworth, a última esperança de felicidade e de fertilidade, justificando, assim, a sua vida culpada e solitária.

A verificação comparativa das duas perspectivas demonstrou a dicotomia e a divergência das narrativas construídas em relação ao mesmo acontecimento, à criação da *Farnsworth House*.

Apesar da riqueza de informações do arquivo do Dra. Farnsworth, ele foi utilizado seletivamente pelos historiadores Franz Schulze, Maritz Vandenberg e até por Alice T. Friedman, feminista declarada. Por exemplo, para justificar a teoria de que Edith havia se decepcionado com a *Farnsworth House* por conta de um amor não correspondido, descartando a hipótese que concerne ao conjunto dos problemas apresentados pela casa, todos destacam, das memórias de Edith, uma linha específica do capítulo onze de seu diário: "*O efeito foi tremendo, como uma tempestade, uma inundação ou outro ato de Deus*" – declaração em que descreve seu encontro com Mies pela primeira vez. No entanto, essa frase foi intencionalmente descontextualizada para que se pudesse atribuir a ela outro significado. Edith esclarece que a citação vem na sequência da expressão de Mies "*Adoraria construir qualquer tipo de casa para você*", ou seja, antes, Mies já teria oferecido construir a casa para ela, e Edith reforça sua explicação dizendo: "*A resposta foi a mais dramática por ter sido precedida por duas horas de silêncio ininterrupto de*

14. Tradução Nossa do original «*Edith was no beauty. Six feet tall, ungainly of carriage, and, as witnesses agreed, rather equine in features, she was sensitive about her physical person and may very well have compensated for it by cultivating her considerable mental powers.*» SCHULZE (1985, p. 258) In PRECIADO (ano 2019).

15. Tradução nossa do original «*The effect was tremendous, like a storm, a flood, or other act of God.*» FARNSWORTH, Edith. *Memoirs*, cap. 11.

silêncio ininterrupto de [Mies].⁽¹⁶⁾ O efeito a que se referiu dizia respeito à possibilidade de ter a casa, e não seria de modo algum uma declaração de amor ao arquiteto.

Mies aparece na história como um homem “*de grande charme e carisma*”, enquanto Edith “*era dolorosamente solitária, entediada e sobrecarregada*”⁽¹⁷⁾ (FRIEDMAN, 1998, p. 131). Na maior parte das referências, Edith Farnsworth é lembrada não só por sua aparência animalésca, mas também por sua paixão amorosa direcionada a Mies. “*Embora tenha sido amplamente aceito que os dois (Mies e Farnsworth) estavam envolvidos romanticamente, não há nada nas memórias de Farnsworth para apoiar essa afirmação*”⁽¹⁸⁾ (FRIEDMAN, 1998, p. 133-134). Segundo biógrafos e ensaístas daquele tempo, a denúncia de Edith nada tinha a ver com a qualidade do projeto; tratava-se de uma reação motivada pelo ressentimento procedente de sua frustração amorosa. Como mencionado anteriormente, essa versão tornou-se popular com a publicação e divulgação de **Mies Van Der Rohe – A Critical Biography** de Franz Schulze. Ele cita o próprio Van der Rohe, apesar de nunca ter investigado as circunstâncias ou a precisão do relato: “*a senhora esperava que o arquiteto fosse junto com a casa.*”⁽¹⁹⁾ (SCHULZE, 1985, p. 253).

A *Farnsworth House* integra o acervo histórico nacional dos Estados Unidos como uma obra-prima da arquitetura moderna. Ela transpõe a imaterialidade, feita para moradores imateriais. Seus móveis são bem ordenados e projetados – assim é o texto que lemos ao abrirmos o site oficial da casa, uma expressão da genialidade de um homem que tem a capacidade de materializar uma estrutura espectral, para habitantes imateriais.

Pensar a casa como signo estético deriva do mesmo

ponto de vista que vê nossa existência, o nosso corpo, em devir. A natureza do espaço vital que produzimos e de todos os seres, de acordo com todas as contradições da vida; é a do lugar em que o cotidiano se metamorfoseia e ao mesmo tempo protege e nos apazigua; é a do universo mais intimamente conhecido e, simultaneamente, desconhecido; é a do nosso centro no mundo e do nosso mundo sem centro; é a do nosso primeiro universo, e como universo, entendemos a substância de um verdadeiro cosmos. Na sequência desses múltiplos sentidos que se reúnem inalienavelmente na unidade de uma multiplicidade singular, pensamos que casa significa um corpo que abriga corpos, seja do frio, do calor, da chuva, ou sol, do vento, das intempéries; das múltiplas relações possíveis, insólitas, entre eles; que acolhe, protege e que, ainda assim proporciona sociabilidade. Edith Farnsworth diagnosticou a falta dessas potencialidades na essência da *Farnsworth House*.



16. Tradução nossa do original «*The response was the most dramatic for having been preceded by two hours of [Mies'] unbroken silence. 'I would love to build any kind of house for you.*» FARNSWORTH, Edith. **Memoirs**, cap. 11.

17. Tradução nossa do original «*The way the house foregrounded Farnsworth's single life and her middle-aged woman's body struck at the heart of American anxiety.*»

18. Tradução nossa do original «*Although it was widely assumed that the two (Mies and Farnsworth) were romantically involved, there is nothing in Farnsworth's memoirs to support that contention*»

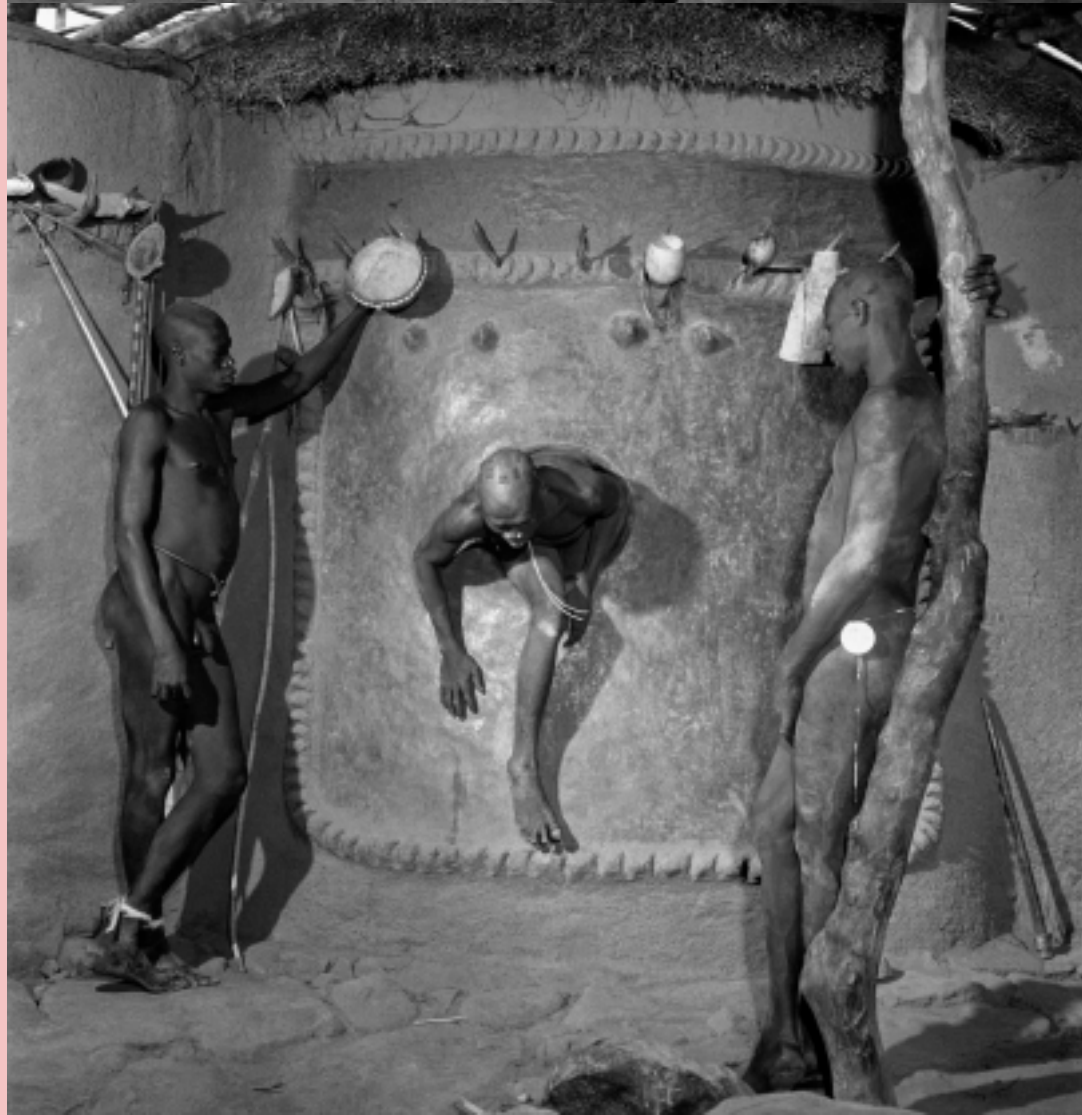
19. Tradução nossa do original «*the lady expected the architect to go along with the house*»

Umberto Eco, em seu livro **A Estrutura Ausente**, reflete sobre a impossibilidade de se entender a arquitetura ou os objetos de design a partir, apenas, de sua funcionalidade. E se pretendermos realizar uma análise mais completa e complexa destas produções, como a que empreende a Semiótica, devemos olhar para elas não apenas como signos funcionais, mas como manifestações fenomenológicas e culturais mais complexas.

O povo Nuba, por exemplo, vivendo nas montanhas do Sudão, constrói suas casas com uma porta de entrada que é apenas um pequeno buraco no meio da parede de pilão de taipa. O processo de entrada e saída da casa poderia ser lido como um parto, “verso e reverso”. Um corpo que sai ou entra primeiro com a cabeça, (talvez também com um dos os pés junto). Existem elementos técnicos e ambientais que poderiam explicar a invenção desse tipo de construção, por exemplo, esse tipo de porta evita a entrada de animais caçadores. Uma casa com uma entrada grande, colada ao chão, em que a porta fosse apenas uma cortina para bloquear a luz do sol ou a água da chuva, como são algumas, seria suscetível demais a ataques frequentes de animais ferozes, principalmente quando houvesse bebês e crianças presentes. Um buraco pequeno elevado do chão, no meio da parede, na função de porta, limita de forma mais abrangente os perigos. As estruturas carregam sua funcionalidade, assim também os materiais e as técnicas, mas os resultados formais carregam junto um sentido que, ao mesmo tempo, comunica e se propaga.

A partir do formato da casa do povo Nuba, poderíamos propor aqui uma análise fenomenológica de outro tipo, como: a casa pode ser a imagem de um útero.

Este órgão está clara e fisicamente expresso, sobretudo, no ato de entrada e no de saída. E da mesma forma que o útero da mãe é aquele lugar que acolhe a vida, que a assegura, sendo o nosso primeiro mundo, no interior do qual estamos conservados, mantidos e protegidos; a casa dos Nuba lhes abrigará, agasalhará e amparará. Isto tudo é o que esse simples buraco no meio da parede poderia expressar. A função de proteger vai além de sua funcionalidade e se torna um signo estético de proteção. Todavez que alguém sai da casa e atravessa esse pequeno buraco, é como se ele estivesse sendo parido, indo para o mundo enfrentar seus desafios, mas todavez que ele retorna e entra pelo pequeno buraco, ele adentra seu espaço de proteção – a casa se torna simultaneamente corpo e espírito.



20. Fotos de George Rodger, 1949. População Nuba, Sudão.
<http://www.georgerodgerphotographs.com/africa>

Retomando o texto da página oficial da Farnsworth House:

Philip Johnson observou que a Casa Farnsworth foi ainda mais longe do que a Casa Resor em sua expressão do volume flutuante: 'A Casa

Farnsworth, com suas paredes de vidro contínuas, é uma interpretação ainda mais simples de uma ideia. Aqui, a pureza da gaiola é inalterada. Nem as colunas de aço das quais ela é suspensa, nem o terraço flutuante independente rompem a pele tensa.' Na construção real, a ideia estética foi progressivamente refinada e desenvolvida através das escolhas de materiais, cores e detalhes.

Embora debates e processos judiciais subsequentes às vezes tenham questionado a praticidade e habitabilidade de seu design, a Casa Edith Farnsworth passaria a ser cada vez mais considerada, tanto por arquitetos quanto por estudiosos, como um dos momentos cruciais e de cristalização da longa carreira artística de Mies van der Rohe.

(...) A predominância de uma única forma geométrica em um ambiente campestre, com a exclusão completa de elementos estranhos normalmente associados à habitação, reforça a afirmação do arquiteto sobre o potencial de um edifício em expressar 'moradia' em sua essência mais simples. Enquanto o retângulo alongado da casa fica paralelo ao curso do rio Fox, o eixo cruzado perpendicular, representado pelas escadas suspensas, encara o rio diretamente. Com seus pisos planos enfatizados e o telhado suspenso em colunas de aço espaçadas, a casa de um único pavimento parece flutuar acima do solo, estendendo infinitamente o espaço figurativo das superfícies suspensas para o terreno circundante." (21)

Se entendermos que a arquitetura da *Farnsworth House* é tanto uma obra concreta feita de materiais como o aço, vidro e cimento, quanto mitológica em razão das

narrativas fabuladas que a impulsionaram à fama, podemos dizer que ela é a primeira “caixa de vidro doméstica” da história, com tudo que isso possa significar em termos de modelo racionalista da existência. Seus materiais e projeto carregam toda uma carga semiótica que tem origem nas ideologias problemáticas que fundaram a modernidade.

Por exemplo, o sistema construtivo da casa é o de uma palafita, cuja edificação, erguida a um metro e meio do chão, responde ao problema das enchentes, isto é, tem como objetivo protegê-la das cheias do rio. Este hexaedro retangular, de nove por vinte e três metros, como obra de arte da persona do artista instalado no arquiteto Mies Van Der Rohe, é um signo estético icônico, mas é também um signo simbólico, pois, arbitrariamente, o tomaram como um autêntico representante do movimento modernista.

A casa flutua sobre finos pilares. No elevar-se do chão, ela parece transcender a matéria de que é feita. A obra não encosta mais na terra, paira sobre ela. Seu habitante, nela suspenso, observa do ar, através dos vidros transparentes, a paisagem. Está acima dela. A elevação da casa também o eleva a condição de modelo – humano idealizado, engaiolado num protótipo geométrico que o separa da natureza selvagem e o protege da violência incontrolável do meio.

Já Edith, que não compartilhava desse ideal modernista, sentia o oposto:

Sinto uma calma implacável?... A verdade é que nesta casa com suas quatro paredes de vidro, sinto-me como um animal à espreita, sempre alerta. Estou sempre inquieta. Mesmo à noite. Sinto-me como uma sentinela em guarda dia e noite. Raramente consigo

21. Tradução nossa do original : “Philip Johnson noted that it went further than the Resor house in its expression of the floating volume: “The Farnsworth house with its continuous glass walls is an even simpler interpretation of an idea. Here the purity of the cage is undisturbed. Neither the steel columns from which it is suspended nor the independent floating terrace break the taut skin.” In the actual construction, the aesthetic idea was progressively refined and developed through the choices of materials, colors and details. While subsequent debates and lawsuits sometimes questioned the practicality and livability of its design, the Edith Farnsworth House would increasingly be considered, by architects and scholars alike, to constitute one of the crystallizing and pivotal moments of Mies van der Rohe's long artistic career. (...) The dominance of a single, geometric form in a pastoral setting, with a complete exclusion of extraneous elements normally associated with habitation, reinforces the architect's statement about the potential of a building to express “dwelling” in its simplest essence. While the elongated rectangle of the house lies parallel to the course of the Fox River, the perpendicular cross axis, represented by the suspended stairways, faces the river directly. With its emphatically planar floors and roof suspended on the widely-spaced, steel columns, the one-story house appears to float above the ground, infinitely extending the figurative space of the hovering planes into the surrounding site.” Disponível em: <https://edithfarnsworthhouse.org/history-farnsworth-house/> - Acesso em: 15 abril de 2023



23. Fotografia sem data (acervo). FARNSWORTH, Edith. Memórias. Chicago: Newberry Library Archives.

24. Fotografia sem data (acervo). FARNSWORTH, Edith. Memórias. Chicago: Newberry Library Archives.



25. Fotografia sem data (acervo). FARNSWORTH, Edith. Memórias. Chicago: Newberry Library Archives.
26. Fotografia sem data (acervo). FARNSWORTH, Edith. Memórias. Chicago: Newberry Library Archives.

esticar-me e relaxar... O que mais? Não mantenho um lixo sob a pia.

Sabe por quê? Porque é possível ver toda a "cozinha" a partir da estrada ao entrar aqui, e a lata de lixo estragaria a aparência de toda a casa. Então, eu a escondo no armário mais distante da pia. Mies fala sobre seu "espaço livre", mas seu espaço é muito fixo. Nem mesmo posso colocar um cabide em minha casa sem considerar como afeta tudo do lado de fora. Qualquer arranjo de móveis se torna um grande problema, porque a casa é transparente, como um raio-X. (22)

A palafita para Edith acaba expressando sentidos que contradiziam o que ela esperava de uma casa: de jaula, quando está dentro e de vitrine quando está fora. No entanto, apesar da raiva dirigida a Mies, por sua arrogância e pelo custo do projeto, a casa finalmente se tornou seu lugar de descanso, nos finais de semana, seu desejo original. Edith a usou com esse propósito durante vinte anos e, ao longo deste período, ela escreveu algumas cartas revelando sua relação com a casa. Se nos primeiros anos o discurso caminhou pelo desconforto, ao longo do tempo, em seu diário, ela revela os pequenos prazeres e bons encontros com sua morada. Em seu diário, ela conta dos primeiros dias na casa, e dos muitos inadvertidos invasores, cujo objetivo era observá-la mais de perto. Em um trecho de seu diário, Farnsworth nos fala sobre ter compartilhado o jantar com um estranho – um eminente professor de arte escocês que veio ver a casa – ocasião em

que discutiram literatura e os horrores da guerra. Ela se conscientiza da habilidade surpreendente que a casa tem, não apenas de trazer beleza natural e imaterial para dentro de suas paredes, mas de proporcionar momentos de agradável conexão como este:

O Sr. Michael Jaffe chegou no fim de uma tarde, e eu gostei o suficiente dele para compartilhar um frango no jantar. Naquela época, eu tinha uma pilha de madeira para lenha, e a luz da fogueira destacava as sombras dos botões inchados do bordo-preto no final do terraço. Conversamos sobre [o autor britânico] Cyril Connolly e seu livro "Unquiet Grave" e o colapso da revista Horizon. "Você se lembra da terrível história da mancha de óleo - no Báltico, não foi, que prendeu as gaivotas de tal forma que elas não podiam sair da superfície, e os meninos que as apedrejaram da costa? Acho que isso estava na última edição da Horizon."

"Aquilo se tornou a história mais famosa da escrita pós-guerra. A mancha de óleo era de tal dimensão que só poderia ter vindo de um navio petroleiro afundado por um torpedo, então a anedota estava cheia de conotações trágicas. Ninguém da minha geração jamais esquecerá isso."

A partir daquela noite, passada na companhia de um estranho que compartilhou não apenas o frango, mas Connolly em sua angústia pervasiva e sua fascinante anedota, os botões inchados e as gaivotas apedrejadas e moribundas - a casa de vidro ganhou vida e se tornou minha própria casa. (23)

22. Tradução nossa do original: *"Do I feel implacable calm?...The truth is that in this house with its four walls of glass I feel like a prowling animal, always on the alert. I am always restless. Even in the evening. I feel like a sentinel on guard day and night. I can rarely stretch out and relax... What else? I don't keep a garbage can under my sink. Do you know why? Because you can see the whole 'kitchen' from the road on the way in here and the can would spoil the appearance of the whole house. So I hide it in the closet farther down from the sink. Mies talks about his 'free space': but his space is very fixed. I can't even put a clothes hanger in my house without considering how it affects everything from the outside. Any arrangement of furniture becomes a major problem, because the house is transparent, like an X-ray."* FARNSWORTH, Edith. *Memoirs*. Chicago: Newberry Library Archives. FARNSWORTH, Edith. *Memoirs*, capítulos 12-13. In Chicago: Newberry Library Archives.

23. Tradução nossa do original: *"Mr. Michael Jaffe came late one afternoon and I liked him well enough to share a chicken with him for supper. By that time I had a proper woodpile and the firelight brought out the shadows of swelling buds on the black maple at this end of the terrace. We talked about [British author] Cyril Connolly and his "Unquiet Grave" and the collapse of the review Horizon. "Do you remember the terrible story of the oil slick—in the Baltic, wasn't it, that trapped the seagulls so that they couldn't get off the surface, and the boys who stoned them from shore? I think that was in the last issue of Horizon."*

"That became the most famous story of post-war writing. The oil slick was of such dimensions that it could only have come from a torpedoed sunken tanker, so the anecdote was full of tragic overtones. No one of my generation will ever forget it."

As of that evening, passed in the company of a stranger who shared not only the chicken, but Connolly in his pervading angst and his fascinating anecdote and the swelling buds and the stoned and dying birds—the glass house took on life and became my own home." FARNSWORTH, Edith. *Memoirs*. Chicago: Newberry Library Archives.

E o que aprendemos com as memórias de Edith sobre a casa...

Muitas vezes pensei na estranha solidão em que continuei aquela rotina de dirigir rumo oeste até a casa de vidro à beira do rio. Certamente, todos os outros na multidão tinham razões igualmente inabaláveis para ir para o oeste: esposas, crianças, gramados para serem cortados, ervas daninhas para serem arrancadas... Mãos ainda agarradas ao volante, olhos fixos no horizonte sul, eles ainda estavam avançando em suas longas filas? (24)

Farnsworth manteve sua potência ao longo da vida de produzir arte. Isso ocorreu de forma intensiva como moradora da casa de 1951 a 1971. Durante este período, ela escreveu poemas e tirou fotografias, tudo traduzindo seu relacionamento com o aquele território afetivo.

Suas fotografias contrastam com as fotos reconhecidas como do site oficial. Nas de Edith, da casa emergem plantas selvagens, e do entorno, uma floresta densa. A sua transparência está muito diminuída com as telas de alumínio que Edith instalou na varanda para se proteger da quantidade enorme de mosquitos que chegavam do rio, apenas a 30 metros de distância – já não a intimidava. As folhagens e trepadeiras selvagens se enroscavam nas vigas de aço, e as teias de aranha se emaranhavam nas estruturas aparentes. As janelas de vidro nas suas fotos apresentam sensações alternadas de transparência, reflexos luminosos, espelhamentos, dispersão e refração de luzes, jogos de sombras, tudo resultado de diferentes momentos em que a luz do sol que

transpassava entre as folhas e galhos da vegetação era capturada pelas lentes da moradora e de seus convidados. Essas fotografias ilustram as percepções de Edith sobre a domesticação violenta da natureza: "...*algo aconteceu com a natureza... ela se tornou secularizada, até mesmo domesticada. Hoje, ela esfrega seu focinho no vidro da janela.*"(25) Essa casa registrada por Farnsworth, não é a máxima de Mies van der Rohe "*Menos é mais*". A sua ocupação pela vida, tanto de Edith quanto da própria natureza, anulou a sua qualidade de modelo e torná-la um ser em devir. "*Quando você compreende tudo sobre o sol, sobre a atmosfera e sobre a rotação da Terra, ainda pode perder o esplendor do pôr do sol.*" (26) Os poemas de Farnsworth contribuem para outra percepção de beleza. A casa de vidro surge nas suas obras não como cenário ou objeto neutro, ela é o "sujeito" que proporciona experiências e contemplações, que ativam os acontecimentos estéticos. Os poemas avaliam os eventos transitórios que a casa proporciona.

24. Tradução nossa do original: "*I have often thought of the eerie solitude in which I continued that routine drive westward to the glass house on the river. Surely all the rest of the throng had equally uncompromising reasons for going west: wives, kiddies, lawns to be mowed, weeds to be pulled... Hands still clutching the wheel, eyes intent upon the south horizon, were they still advancing in their long lines?*" FARNSWORTH, Edith. **Memoirs**. Chicago: Newberry Library Archives.

25. Tradução Nossa do original: "... *something has happened to nature... she has become secularized, even domesticated. Today, she rubs her muzzle on the windowpane.*" FARNSWORTH, Edith. "**The Poets and the Leopard**" in: **Northwestern TriQuartely** (Outono, 1960), 6 – 12, citação página 6.

26. Tradução nossa do original: "*When you understand all about the sun and all about the atmosphere and all about the rotation of the earth, you may still miss the radiance of the sunset.*" FARNSWORTH, Edith. "**The Poets and the Leopard**" in: **Northwestern TriQuartely** (Outono, 1960), 6 – 12, citação página 8.

Edith S. Farnsworth

Artifact

The dawn was close this morning when I woke
To hear some flying creature strike the pane
Of glass beside my bed--strike and flutter
For a moment, strike and beat
Bewildered wings upon the glass.

There was no light.
It was not day, or night.
I could not see the wounded flying thing
But I could hear the fluttering, breaking wing
Beating its moment out upon my pane
Of glass. Why does it not recoil, or die?
Why does it try
The cold smooth artifact to pass,
Why does it beat upon the glass?

The unseen wings are slipping down the pane;
The splintered feathers agonize in vain.
The moments pass
And in the grass
Below, there lies
My hope, and dies.

116

27

117
NEWBERRY LIBRARY
BOARD
USA

Dear little insect
Known to everyone as "fly", I don't know why,
This evening almost at dark,
As I was reading Deuteroisaiah
You reappeared beside me,
But you didn't have your glasses,
You couldn't see me
Nor could I, without that little glint,
Recognize you in the gloom.

145

28

27. Artefact

The dawn was close this morning when I woke / To hear some flying creatures strike the pane / Of glass beside my bed – strike and flutter / For a moment, strike and beat / Bewildered wings upon the glass. / There was no light. / It was not day, or night. / I could not see the wounded flying thing / But I could hear the fluttering, breaking wing Beating its moment out upon my pane / Of glass. Why does it not recoil, or die? / Why does it try / The cold smooth artifact to pass, / Why does it beat upon the glass? / The unseen wings are slipping down the pane; / The splintered feathers agonize in vain. / The moments pass / And in the grass / Below, there lies / My hope, and dies. FARNSWORTH, Edith. **Memoirs**. Chicago: Newberry Library Archives. – caixa 2, folder 34.

28. Xenia

1.

Dear little insect / Known to everyone as "fly", I don't know why, / This evening almost at dark, / As I was reading Deuteroisaiah / You reappeared beside me, / But you didn't have your glasses, / You couldn't see me / Nor could I, without that little glint, / Recognize you in the gloom. FARNSWORTH, Edith. **Memoirs**. Chicago: Newberry Library Archives. – caixa 2, folder 34.

Claramente, vemos ao que se refere o poema **Artefact**, um pássaro bateu em sua janela. A casa aparece como personagem que provoca experiências inesperadas. Um pássaro caído na grama, com suas asas quebradas e morto. O impacto que a cena da interação da casa com a natureza causa dá ao poema uma conotação trágica. Chegamos aqui a um ponto que seria preciso analisar: a incoerência que a essência da casa modernista encarna – uma obra a ser contemplada versus uma casa a ser experienciada.

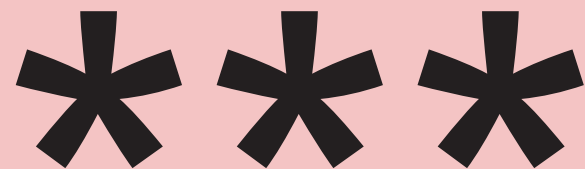
"paredes" com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção ou, inversamente, tremer atrás de um grande muro, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos Sonhos. [29]

A casa passou por uma grande restauração, após a sua venda, em 1972, para Peter Palumbo. O novo proprietário contratou a empresa do neto de Mies van der Rohe, Dirk Lohan, para cuidar do restauro, que deveria obedecer ao projeto original concebido por seu avô. Foram colocados os móveis propostos por Mies, e, toda a “parafernália” da vida de Edith foi eliminada. A obra, então, retornou a sua condição abstrata de modelo de casa. Na realidade, o projeto nunca fora pensado como habitação, pois a vida nela a degradaria, sua transcendência estaria anulada. Sua “imaterialidade” conflitava com sua existência empírica, tratava-se de uma ideia para ser contemplada, uma obra de arte ideológica, um objeto a ser observado. A *Farnsworth House* converteu-se numa maquete em escala de “um pra um” que representa a difundida arquitetura de estilo internacional. Ao retornar a sua condição de paradigma estético ideal, fez-se mito. A história vivida nela por Edith precisou ser ocultada para que subsistisse apenas um discurso, aquele que ficou assumido como sendo

o verdadeiro. O passado foi sequestrado, mascarado. O mito ocupou o lugar da realidade.

No exercício de problematizar o teor dos discursos, temos duas questões que se contrapõem: a que diz respeito a quem possui o poder de falar e a resistência própria de uma função poética da linguagem.

É nesse sentido que podemos pensar a *Farnsworth House*, tanto como um mito que, segundo Edith, foi construído por “homens” para os “homens”, quanto como uma autêntica obra de arte contemporânea quando Edith a habitou. As novas noções que o “regime estético das artes” concebeu desmontam a pretensão da arquitetura moderna de ser a única capaz de produzir um verdadeiro sentido de humanidade que toma como base indiscutível a superioridade racionalista.



Intercessores conceituais

Por que me dediquei nesse texto a pensar a *Farnsworth House* e os discursos construídos a partir de uma única narrativa?

Preliminarmente, seria preciso ponderar sobre o ponto de partida para a tese que venho desenvolvendo a qual diz respeito à natureza da obra *Casa Fortaleza*, que foi, por sua vez, resultado de inspiração desencadeada pelo encontro com a obra de Ludwig Mies van der Rohe, a *Farnsworth House*. A hipótese a ser examinada é a de que *Casa Fortaleza* é uma obra poética em todas as perspectivas que possam ser consideradas.

A operação poética primeira realizada foi a da apropriação – neste caso específico, do projeto *Farnsworth House* de Mies van der Rohe. Este fato se deveu ao agenciamento estético que o projeto desencadeou em meu imaginário, provocando insights que foram continuamente renovados durante o processo de execução material da obra que dura ainda hoje. Apaixonei-me quando me deparei com a *Farnsworth House*, me encantei desde o primeiro momento em que a vi. Elegante, transparente, imaculada. De imediato ocorreu-me copiá-la e construí-la idêntica – criar uma réplica no litoral brasileiro.

A construção concreta da casa, antes apenas visionariamente imaginada, levou a problematizações inesperadas, que foram sendo resolvidas num processo criativo que também atualizava novas epifanias, transformando a obra num composto sensível em constante devir, como o são todas as obras de arte.

Feita por um coletivo de mãos, que incluía as minhas próprias, com habilidades técnicas compartilhadas, mentes e ações integravam-se, retroalimentavam-se constantemente e tornavam tanto o exercício construtivo quanto a experimentação poética, uma atividade dinâmica, crítica e original. A *Casa Fortaleza* fez-se um ponto de inflexão conceitual no projeto *Farnsworth House* – tornou-se, no sentido benjaminiano (BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor in: A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**, 2008) e também de Julio Plaza

(PLAZA. **Tradução Intersemiótica**, 2003), uma tradução poética da obra original de Mies van der Rohe.

Por outro lado a pergunta que se tornava cada vez mais inquietante era: como é possível, sobre linhas completamente diferentes, com ritmos e movimentos de produção inteiramente diversos, que um conceito, um agregado sensível e uma função se encontrem? São vizinhanças ligadas de uma infinidade de maneiras, vizinhanças visuais e sonoras ligadas de maneira tátil – são ressonâncias que produzem ecos entre expressividades distintas. A cada texto lido de Edith, a primeira proprietária da *Farnsworth House*, tornava-se mais claro meu próprio projeto de "casa-corpo-território". Ao chegar à biblioteca de Chicago onde estão os manuscritos da Dra. Edith Farnsworth, encontrei, finalmente, a conversão do projeto modernista, idealizado por Mies, em casa. A Dra. Farnsworth, com toda sua habilidade poética, descrevia em seus textos suas impressões cotidianas e como transformou um ideal racionalmente construído (o projeto da casa) em real acontecimento estético (a casa experienciada). Comparando as fotografias da casa tiradas por Edith e seus amigos nas décadas de 50 e 60, período em que ela foi habitada, com as do site, percebo essa transformação – um conceito geral e universal em uma experiência sensível singular. Uma ideia de casa não pode ser uma casa existente – nosso universo interior é fruto de nosso processo constante de individuação conectado ao exterior da vida, o pré-individual de onde saímos e que não esgotamos ao nos individualizarmos, nosso cosmo.

A *Casa Fortaleza*, como a concebo, desfruta da mesma metaestabilidade que caracteriza o domínio do vivo ou da obra de arte, ela é resultante "(...) de uma individuação perpétua que é a própria vida, conforme o modelo fundamental do devir: o vivo conserva em si uma atividade permanente; ele não só é resultado de individuação, (...) mas também teatro de individuação". (SIMONDON, 2003)

A atividade do vivo, por consequência, não está toda concentrada em seu limite, como a do indivíduo físico; existe nele um regime mais completo de ressonância interna, que exige comunicação permanente e mantém uma metaestabilidade que é condição de vida. (...) o vivo é

também o ser que resulta de uma individuação inicial e amplifica esta individuação, o que não faz o objeto técnico (...). O indivíduo vivo é sistema de individuação, sistema individuante e sistema individuando-se”(30)

Em suma, é possível fazer uma hipótese para a arte análoga à dos seres vivos, e também à da relatividade dos níveis de energia potencial: é possível supor que a individuação que uma obra de arte encarna não esgota toda a realidade virtual a partir da qual ela se individuou, e que um regime de metaestabilidade não só é mantido pelo indivíduo que ela é, mas também carregado por ele, de maneira que o indivíduo constituído transporta consigo certa carga associada de realidade pré-individual (a virtualidade), animada por todos os potenciais que a constituem e singularizam; em uma individuação do tipo obra de arte certo nível de potenciais se mantém e novas individuações a partir daí ainda são possíveis. Essa natureza pré-individual, que permanece associada à experimentação de natureza poética é uma fonte de estados metaestáveis futuros de onde poderão sair novas individuações.

Aqui há um encontro de Simondon com Valéry, mas também com Deleuze. Para Simondon o processo de individuação acontece na coextensão do pré-individual e individual, que seria para Deleuze “uma arte das superfícies”, a qual equivale a fórmula de Paul Valéry “o mais profundo é a pele”. Para Deleuze “*o interior e o exterior, o profundo e o alto, não têm valor (...) a não ser por esta superfície topológica de contacto*”, a pele. Deleuze, em **Lógica do Sentido**, escreve:

(...) é preciso compreender que “o mais profundo é a pele”. A pele dispõe de uma energia potencial vital propriamente superficial. E, da mesma forma como os acontecimentos não ocupam a superfície, mas a frequentam, a energia superficial não está localizada na superfície, mas ligada à sua formação e reformação [grifo meu]. Gilbert Simondon diz muito bem: “O vivo vive no limite de si mesmo, sobre seu limite... A polaridade característica da vida está ao nível da membrana; é neste

terreno que a vida existe de maneira essencial, como um aspecto de uma tipologia dinâmica que mantém ela própria a metaestabilidade pela qual ela existe... Todo o conteúdo do espaço interior está topologicamente em contacto com o conteúdo do espaço exterior sobre os limites do vivo; não há, com efeito, distância em topologia; toda massa de matéria viva que está no espaço interior está ativamente presente ao mundo exterior sobre o limite do vivo... Fazer parte do meio de interioridade não significa somente estar dentro, mas estar do lado interno do limite... Ao nível da membrana polarizada se enfrentam o passado interior e o futuro exterior...” (31)

A *Casa Fortaleza* se constitui como uma superfície dobrada que põe em relação interior e exterior, individual e pré-individual. Casa-pele, cujas paredes transparentes separam e unem, ao mesmo tempo, o dentro e o fora. Limite em que a interioridade se atualiza na troca com o fora. Superfície que é simultaneamente processo e condição de individuação e que não se opõe à profundidade, mas à incomunicabilidade.

Para Simondon:

(...) seria possível considerar toda verdadeira relação como tendo posição de ser e como se desenvolvendo no interior de uma nova individuação – a relação não surge entre dois termos que já seriam indivíduos; ela é um aspecto da ressonância interna de um sistema de individuação; faz parte de um estado de sistema. Esse vivo, que, simultaneamente, é mais e menos que a unidade, comporta uma problemática interior e pode entrar como elemento em uma problemática mais vasta que indivíduo, é seu próprio ser. A participação, para o indivíduo, é o fato de ele ser elemento em uma individuação mais vasta, por intermédio da carga de realidade pré-individual que o indivíduo contém, isto é, graças aos potenciais que detém. (...) Os problemas vitais não são fechados em si mesmos; sua axiomática aberta só pode ser saturada por uma seqüência indefinida de individuações sucessivas que sempre introduzem mais realidade pré-individual e incorporam-na na relação com o meio;

30. SIMONDON, Gilbert. **A Gênese do Indivíduo** In: **O Reencantamento do Concreto**. Cadernos da PUC, n11. São Paulo: Editora Hucitec/Educ, 2003

31. DELEUZE, Gilles. **A Lógica do sentido**. Trans/Form/Ação, São Paulo, 29(2): 219-239, 2006

afetividade e percepção se integram em emoção e ciência que supõem um apelo a novas dimensões. (32)

Nesse sentido, é possível pensar a relação interior e exterior ao indivíduo como participação. O coletivo é constituído de individualizações derivadas já de outra individualização, a vital.

Conceber a *Casa Fortaleza* como uma obra de arte viva e, como tal, problemática, é considerar o devir como sua dimensão. Segundo Simondon, em seu texto, **A Gênese do Indivíduo**, “[...] o vivo é conforme o devir, que opera uma mediação. O vivo é agente e teatro de individualização; seu devir é uma individualização permanente.” A *Casa Fortaleza* é antes transindividual, porque devém – a sua relação com o mundo e com o coletivo que a produziu é uma dimensão do processo de individualização do qual, como indivíduo, ela participa, mas a partir da realidade pré-individual que a faz se individualizar etapa por etapa. Ela não possui unidade de identidade, que é a do estado estável em que nenhuma transformação é possível, como no caso da *Farnsworth House*, trata-se de uma unidade transdutora, isto é, ela pode defasar-se em relação a si própria, ultrapassar a si mesma de um lado e de outro transcender seu centro. Visto que se trata de uma criação poética como acontecimento estético, a *Casa Fortaleza*, é uma individualização que deve ser apreendida como devir do ser, e não como modelo do ser.

O que se pode depreender disso tudo, junto com Simondon, Deleuze e Valéry é uma noção de arte como superação da morte, do fim, do último, da última palavra, do definitivo imutável.

Os conceitos de “individualização” em Simondon, devir em Deleuze e pele em Valéry fazem ecoar, o de “subjetivação” em Foucault. Há um estado de espírito comum em seus pensamentos que não é apenas uma questão de compreensão ou acordo intelectual, mas de intensidade e ressonância entre harmônicos, trata-se, sobretudo, de um

desgosto pelas abstrações, pela Razão, pelo Uno, pelo sujeito, pelas categorias genéricas e universais – eles analisam os estados mistos e agenciamentos, as relações de forças, contexto que circunscreve a criação da *Casa Fortaleza*.

Os referidos conceitos e o acontecimento estético que é a *Casa Fortaleza* formam uma espécie de grupo multivocal, que faz reverberar suas relações transversais, exteriores. As ideias desses filósofos percutem na experiência poética da casa, reveberaram intercessores, assim como transversalidades, que precisarão ser imaginadas, fabricadas e produzidas coletivamente. E é desse modo que posso expressar com palavras o que vem sendo criado com sensações na obra *Casa Fortaleza*. E pela segunda vez, notadamente, a operação de apropriação apresenta-se, mas agora, ao invés de poética, é na forma reflexiva que ela comparece.

Qualquer obra de arte fala em nome próprio - mesmo que tenha havido intercessores que nomearam as suas potências impessoais, físicas e mentais, enfrentadas no difícil e instável processo criativo. Estes traçam uma transversal até a obra poética e dizem alguma coisa dos seus objetivos e dos seus combates vividos como resistência e criação. Foucault chama de “subjetivação” o processo que “[...] consiste essencialmente na invenção de novas possibilidades de vida, como diz Nietzsche, na constituição de verdadeiros estilos de vida: dessa vez, um vitalismo sobre fundo estético.” (DELEUZE. **Conversações**, 2017, p.114.)

O processo de materialização da *Casa Fortaleza* como invenção de nova possibilidade de vida (em sintonia com Nietzsche e Foucault), na sua natureza de ato de resistência, precisará de muito tempo, já que, de fato, trata-se de um ato em devir. Foucault emprega os termos “subjetivação”, no sentido de processo, e “Si”, no sentido de relação (relação a si). Refere-se à constituição de modos de existência, ou à invenção permanente de possibilidades de vida. Ele pensa a própria existência como obra de arte. Isto, em Foucault

significa inventar modos de existência, segundo regras facultativas, capazes de resistir ao poder. E os modos de existência ou possibilidades de vida não cessam de se recriar, e ressurgirem novos. Qual seria o querer-artista irredutível ao saber e ao poder, pergunta Deleuze sobre esse problema? A resposta concerne antes a uma individuação operando por intensidades, assim como em Simondon.

Fazer a *Casa Fortaleza* é empreender uma força-artística que inventa com a arquitetura, a história e a filosofia, todavia numa relação completamente diferente que a dos arquitetos historiadores e filósofos. Dessa forma, a Casa Fortaleza é um *in actu*, obra de arte como ato do pensamento (o intempestivo de Nietzsche). Na esteira dos pensamentos de Simondon, Foucault, Deleuze e Nietzsche, eis a vida como obra de arte, o pensamento-artista e a *Casa Fortaleza*.

Observações Finais

Finalizo minhas reflexões com um texto que escrevi em março de 2020, antes de descobrir os manuscritos de Edith e com uma foto da minha própria casa, feita durante sua interminável construção – a vida foi acontecendo, como tudo que está no tempo, alienada da eternidade do projeto original modernista, que, como tudo que é ideal, está fora do tempo.

A divisão do espaço do ateliê também foi pensada simetricamente. Trata-se de um retângulo dividido em três partes, sendo as duas laterais idênticas, e a central simetricamente dividida entre frente, meio e fundo. É um ateliê circular: sua circularidade é perceptível – nosso filho dá um novo significado ao espaço, correndo de triciclo pela casa. Não foi projetado. O que o passado era para ser nunca foi: moradores sem corpos, dores, fadigas, hobbies... Nós sonhamos com todas as possibilidades e desprezamos a realidade. A experiência foi agenciando teoria e prática. Desta mescla nasce uma terceira: ambas a um só tempo. Compositiva, molecular - Casa Fortaleza. (33)

33. Laila Terra – texto escrito em março de 2020, antes dos estudos sobre as memórias de Edith Farnsworth.



34. Foto tirada por meu pai em julho de 2017 – ateliê que virou casa com o nascimento de meu filho Kiliam em abril de 2015.



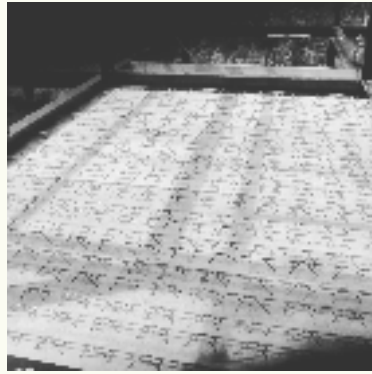
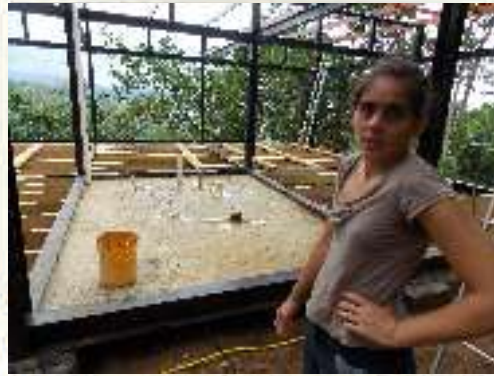




















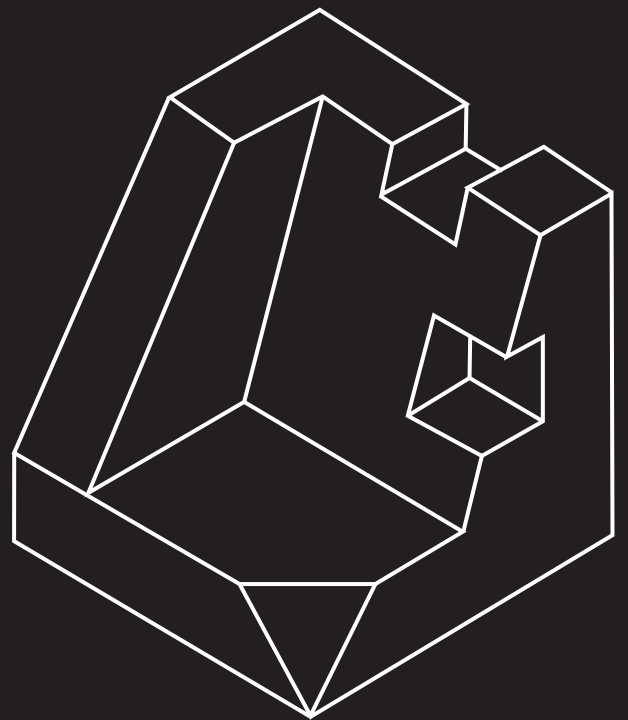
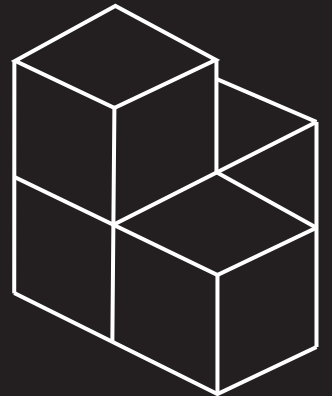
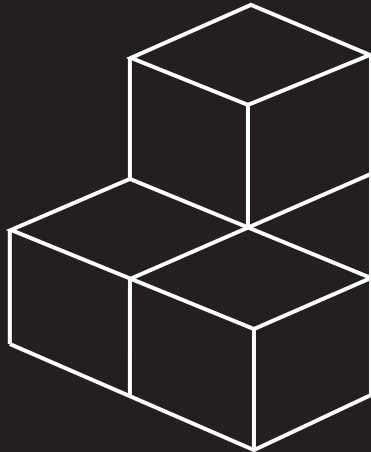
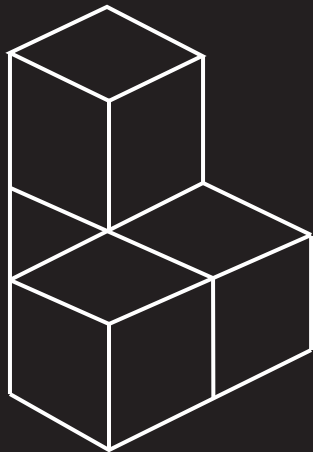
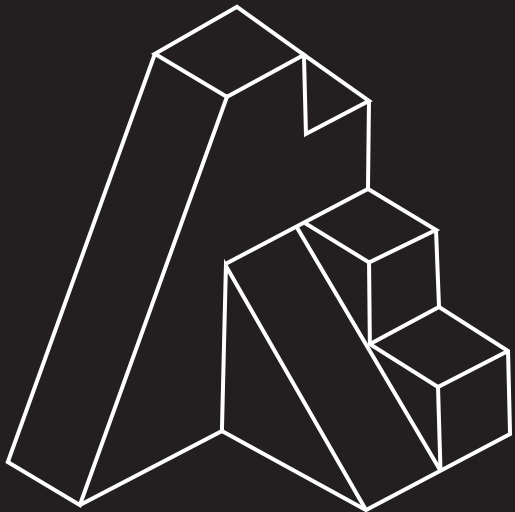
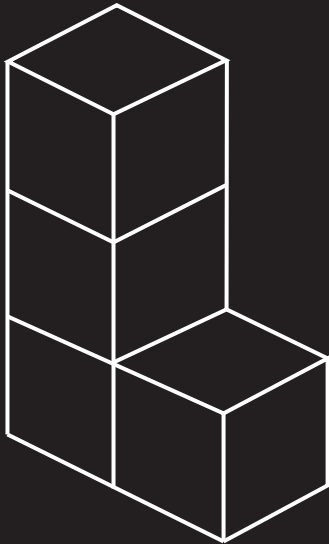
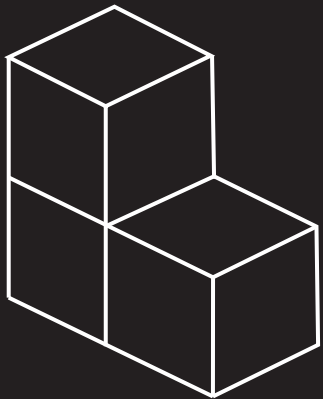


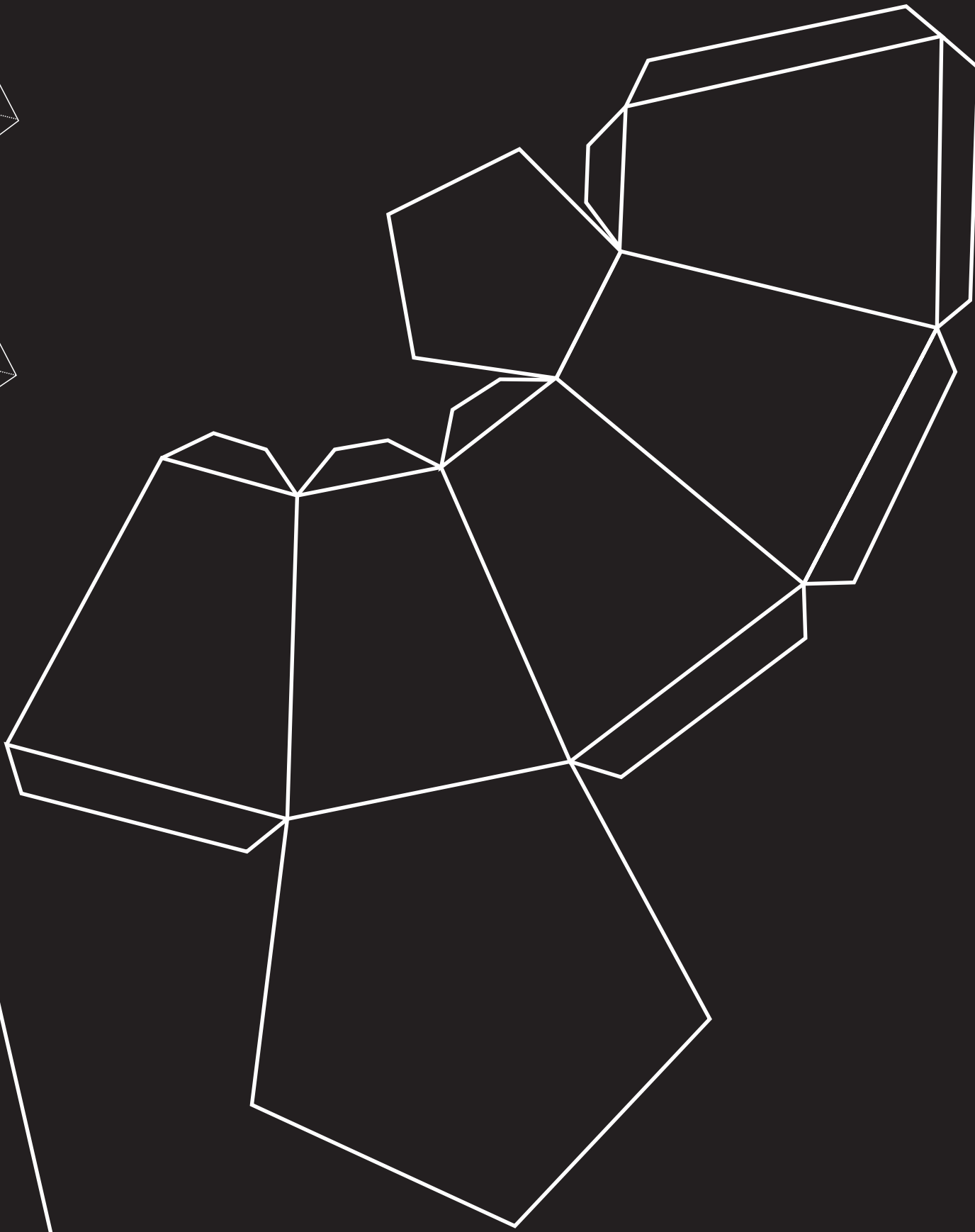
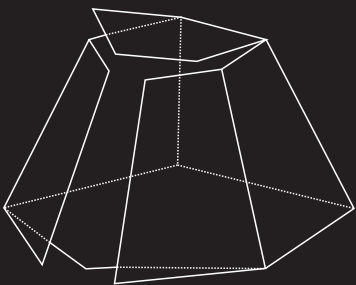
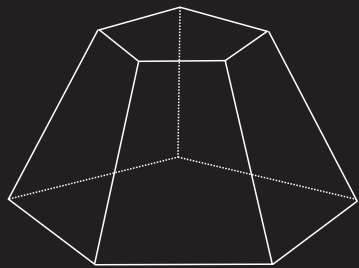


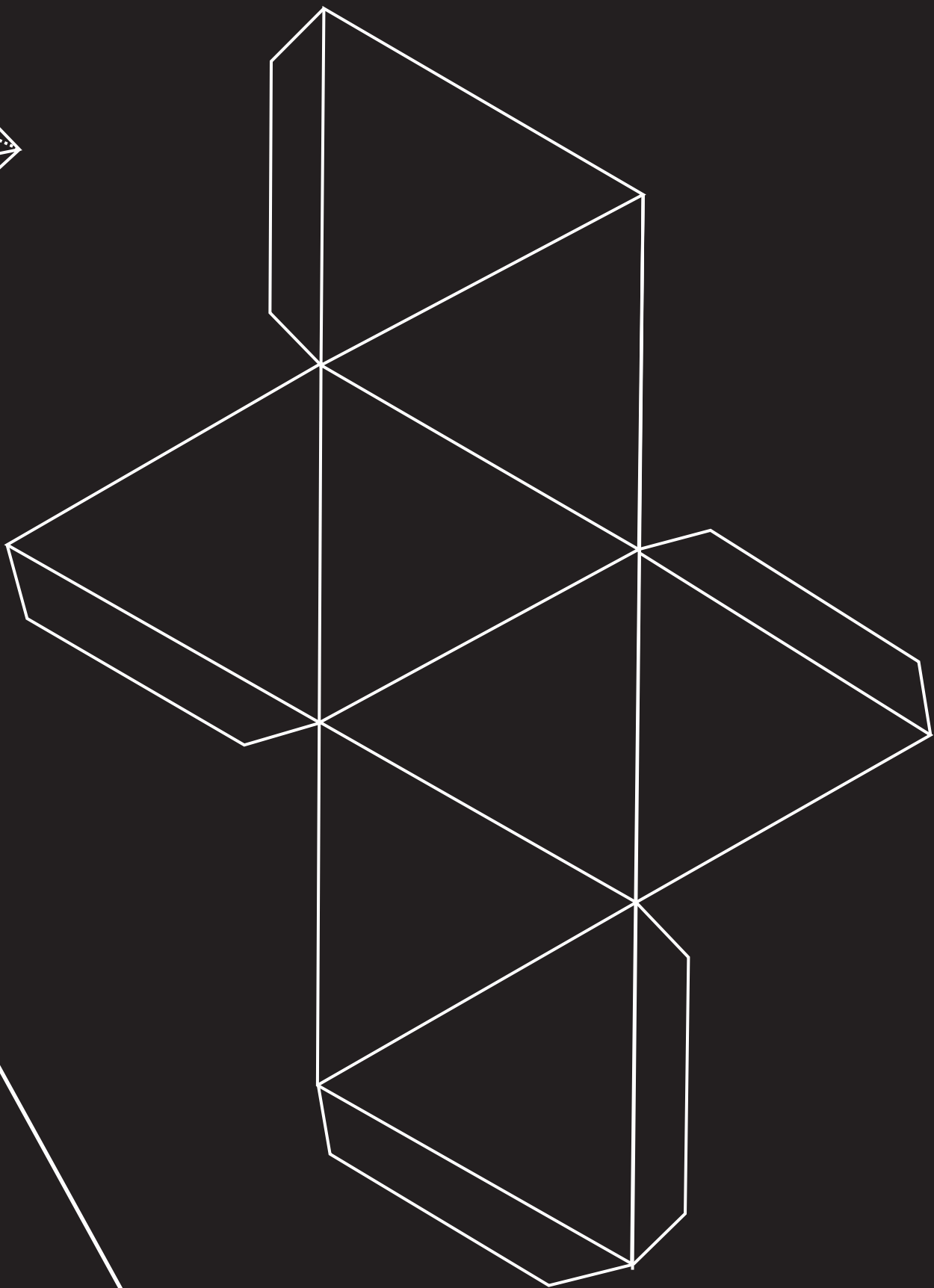
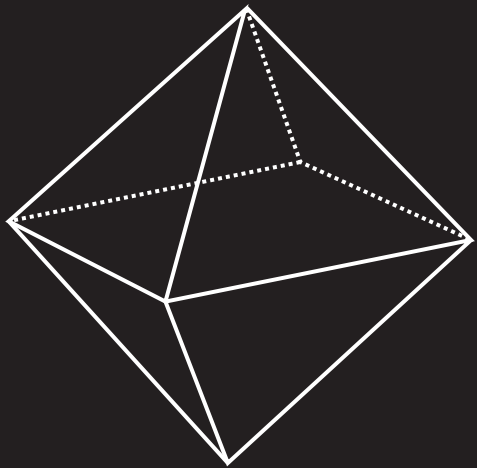


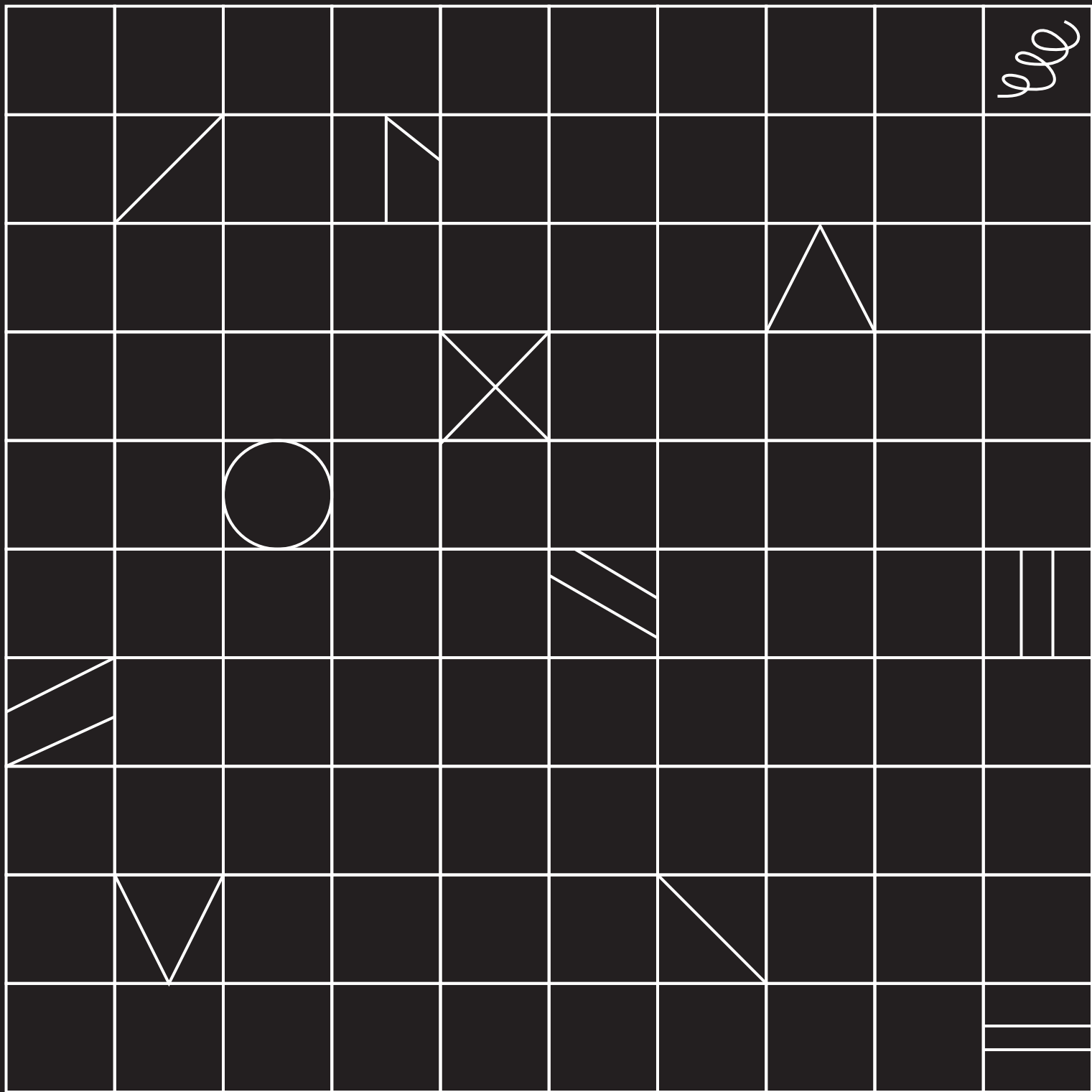
GEOLOGIA ABSTRATA



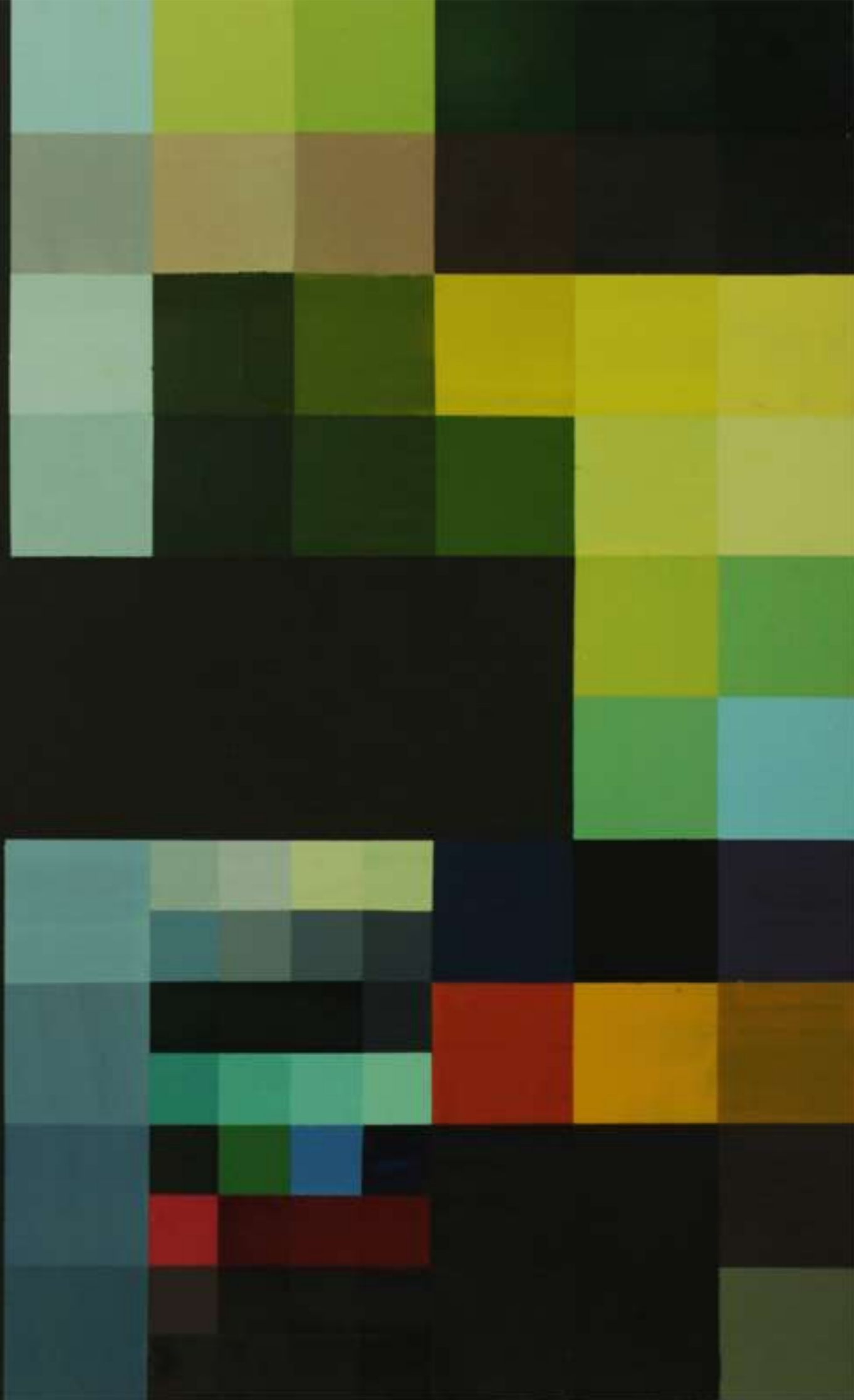






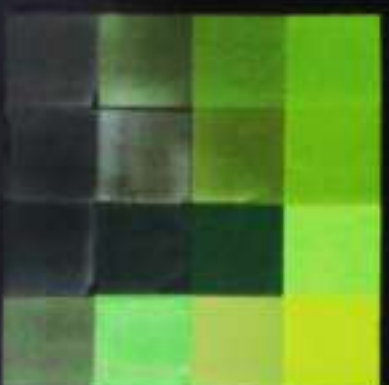




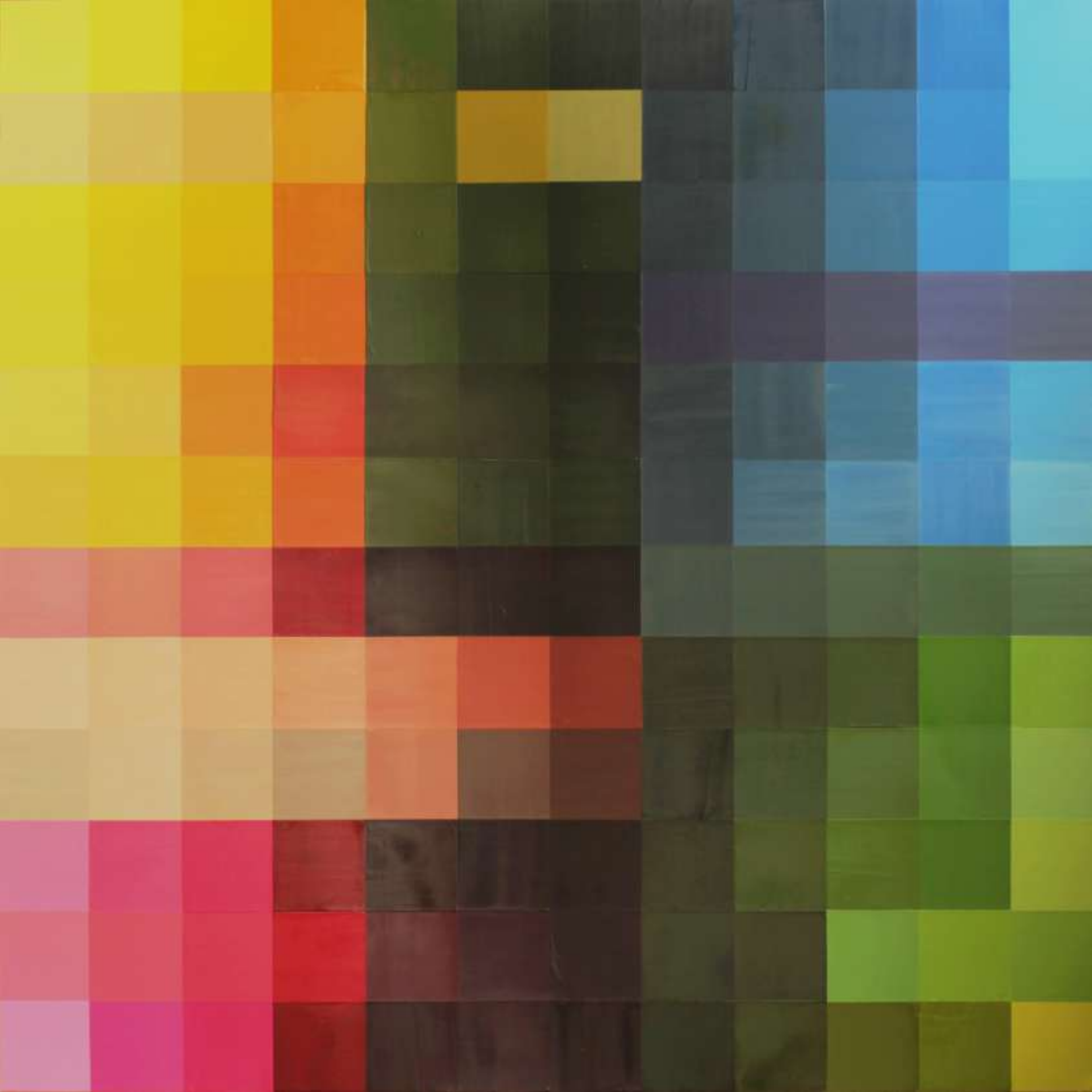














































UMA EXPERIÊNCIA: DA ALEGRIA DA CONSTRUÇÃO DE UMA CASA À FRUSTRAÇÃO DA FERRUGEM?

PARTE 2

Entrevista com Laila Terra, por meio da plataforma Google Meet, realizada no dia 15 de abril de 2021 por Mariana Fernandes e posteriormente revisada para complementação de informações sobre os temas abordados.

Mariana: Você falou do seu incômodo com as imperfeições da casa, por exemplo: ferrugem, formigas, insetos, mato etc. Como você está lidando com essas questões hoje?

Laila: Essas questões sempre serão muito desafiadoras para qualquer pessoa que possui uma casa. Eu confesso que, após ter estudado alguns textos que exploram a relação entre a casa e o corpo, objeto e coisas, adquiri um repertório diferente que transformou profundamente minha conexão com o lar. Eu costumava ter uma visão muito idealizada do que uma casa deveria ser, principalmente considerando nossa referência principal na obra arquitetônica *Casa Edith Farnsworth* ⁽¹⁾, uma construção modernista em que o lema de Mies Van der Rohe "menos é mais" é claro e inequívoco.

Hoje, percebo que a *Casa Edith Farnsworth* nunca fora concebida para ser também funcional, além de ser uma obra de artística que reflete o modelo racionalista da arte moderna.

A *Casa Edith Farnsworth* serviu como moradia apenas durante o tempo em que Edith residiu nela. Nesse

período, os pássaros colidindo com suas paredes de vidro morriam; o ambiente era frio, a lareira não funcionava adequadamente e a fumaça se espalhava pela casa. O ambiente interno era quente no verão e gelado no inverno. Havia muitos insetos; a estrutura de aço enferrujava; as plantas cresciam pelas vigas estruturais; a privacidade era inexistente, já que todos que passavam pela vizinhança conseguiam ver dentro da casa, como em um "raio-X". A luz solar incidia diretamente sem anteparos, tornando o interior excessivamente quente e sem sombras, com ventilação insuficiente para dissipar o calor.

Descobri todas essas questões da obra de Mies Van der Rohe pesquisando os textos de Edith Farnsworth e vendo os registros fotográficos da época em que ela habitou a residência. Não era uma casa confortável, não era a perfeição projetada. É, contudo, um acontecimento estético e, como tal, imune ao tempo.

A perspectiva sobre minha própria casa mudou consideravelmente após o estudo do texto **Trazendo as Coisas de Volta à Vida** do antropólogo Tim Ingold. Nesse texto, ele se baseia na filosofia de Deleuze e Guattari e no conceito de "coisas" de Heidegger. Ingold propõe que não existem "objetos" no mundo, definidos como entidades estagnadas que não reagem a forças externas. Em vez disso, ele propõe o conceito de "coisas" que estão em constante interação com elementos externos a elas e com os quais estabelecem relações bilaterais de forças com qualidades essenciais diferentes.

(1). A partir de agora e em todo o restante do texto usarei essa nova nomenclatura quando citar a casa construída por Mies van der Rhoe que está de acordo com a fundação *Edith Farnsworth House*.

A apreensão desse novo conceito de Ingold "coisas" transformou em mim o que produzia em afeto triste, as situações frustrantes, em potências de vida.

Certo dia, eu estava trabalhando no computador e minha mesa ficava de frente para uma janela que tinha ao lado uma parede em que estava encostado um pedaço de chapa de policarbonato alveolar branco opaco (esse material é composto por pequenos tubos semelhantes a canudos). Esses restos de material da construção, parados, sem uso, ocupando espaços que poderiam ser melhor aproveitados, me causavam um extremo desgosto e insatisfação - há seis anos esse material estava ali sem função alguma obstruindo a visão da parede que fizemos de forma caprichosa, bonita, em cimento queimado trabalhado com gestos cuidadosamente estudados. Bom..., neste dia, percebi que nesta chapa de policarbonato aí parada, havia uma quantidade enorme de formigas saindo de dentro dos tubos - a chapa tinha virado um formigueiro! Elas, as formigas, estavam realizando alguma espécie de transição com seus ovos. Olhei para a janela da frente, também feita de policarbonato, mas transparente e notei, ali mesmo, outro formigueiro com formigas movendo seus ovos em um complexo ou caótico, não saberia ainda hoje definir, balé. Naquele momento eu, que estava trabalhando, não conseguia tirar os olhos do tal formigueiro que estava dentro da minha janela! As formigas morando na minha janela carregavam seus bebês (larvas) de um lado para o outro.

A partir do entendimento do conceito de "coisas" enunciado por Ingold, passei a registrar videograficamente essas formigas em ação. Comecei a enxergar na cartografia de seus movimentos uma qualidade poética, assim como aconteceu com as marcas de ferrugem nas estruturas de aço e igualmente com a invasão dos animais que, na verdade, são nativos do território. Eles tem direito a esse espaço vital tanto quanto a casa e seus outros moradores. Essa compreensão descortinou uma visão existencial - vi a casa como corpo poético, uma coisa constituída de forças singulares em relação.

Mariana: Você já visitou a *Casa Edith Farnsworth*?

Laila: Não, não tenho recursos para uma viagem dessa dimensão.

Mariana: Tem um dado que é "o erro" do projeto de Mies Van der Rohe. No caso, a sua ideia de estética eliminava a multiplicidade que singulariza o corpo de uma casa viva. O que você me traz são dificuldades diferentes disso, que estariam relacionadas a localização espacial da casa.

Laila: A Mata Atlântica é, de fato, um ecossistema incrivelmente especial, com a maior biodiversidade do planeta. No entanto, é interessante notar como nossas percepções podem ser desafiadas quando comparamos diferentes ambientes. Antes, eu também acreditava que aqui, na Mata Atlântica, tudo seria mais complexo relativamente a realização desse projeto arquitetônico, já que na região em que a *Casa Edith Farnsworth* foi construída (Plano, Illinois, EUA) a variedade biológica, é mais homogênea e tem o clima mais seco. No entanto, ao mergulhar na leitura do diário de Edith, percebo que as interferências do ambiente são uma constante, não importa onde estejamos.

Enquanto Mies Van der Rohe talvez tenha desejado dominar a natureza, o que se pode observar, foi a natureza integrando-se gradualmente a casa. Essa dinâmica nos faz refletir sobre a interação contínua entre a arquitetura e o ambiente natural, independentemente da localização geográfica.

Mariana: Pelo que entendi, apesar de sua busca por um agenciamento poético nesse campo de forças ativas, os incômodos persistem. Então, quais outras estratégias você tem empreendido para continuar a realização a sua tradução poética da casa Edith Farnsworth?

Laila: Sim, os incômodos persistentes. A estratégia adotada para lidar com aquilo que se constituía como situação/problema, foi encarar tais problemas dentro do campo expressivo poético, mas com objetivos de caráter

ético. Por exemplo, observei as invasões das formigas, estudei seus movimentos, as suas características sazonais, videografei suas atividades repetitivas e, da coleta dessas imagens, produzi um vídeo, ainda em processo, de caráter ético/poético; as lagartixas, por sua vez, com seus dejetos espalhados pela casa inspiraram a criação de verbetes e desenhos ou verbetes; a ferrugem e a terra principalmente por suas qualidades cromáticas, motivaram a composição de esculturas... A abordagem poética dessa problemática trouxe a luz um novo sentido de existência, e a torna inseparável das interações bioenergéticas que o ambiente proporciona.

No entanto, a questão subsequente enfrentada aqui é a manutenção da casa como um ecossistema autopoiético (automanutenção, quer dizer, não estamos separados dela). Cada um tem relações diferentes com a estrutura organizacional e arranjo composicional de uma casa-lar-cosmo. O que é considerado limpo ou sujo e o que deve permanecer dentro ou fora de casa? Projetamos a *Casa Fortaleza* levando em consideração o ecossistema da Mata Atlântica, tendo em mente o que seria essencial para equipá-la no tocante a móveis, utensílios, ambientes bem iluminados e arejados, segurança, proteção, mas respeitando as diferenças e necessidades biológicas de cada espécie. Tentando preservar desde o ambiente da casa desde o projeto arquitetônico, criamos por exemplo, um telhado sem forro, condição que evita o acercamento de morcegos em busca de abrigo. Também sabemos que no local habitam muitas espécies de cobras, portanto, projetamos a casa como uma palafita térrea, que, além de trazer benefícios como proteção à umidade e qualidade térmica, é ela é ótima para manter distantes os bichos rasteiros que ameaçam a vida. No entanto, mesmo com todo esse planejamento prévio, é impossível escapar aos perigos iminentes a que toda existência está sujeita.

Por exemplo, algumas cobras já entraram e moraram um tempo conosco na casa, outros animais como quatis, bicho preguiça e porco espinho sempre nos espiam desde o lado de fora; alguns são mais atrevidos - morcegos, gambás e camundongos entram, sentam-se, comem nossa banana e até compartilham da moradia; os

mais vorazes são as formigas. Temos que lidar com a sujeira causada pela natureza sejam detritos como cocô de lagartixas, insetos mortos, folhas trazidas pelo vento, areia, casulos e cera de abelha. A brisa do mar traz um pó fino e o corte da grama faz uma névoa verde que se deposita nas janelas, se assemelhando ao mofo ou musgo. Roupas que ficam muito tempo sem uso se transformam em colmeias para abelhas solitárias, sempre encontramos cera e pólen nelas. Insetos como vespas, marimbondos e besouros a todo momento encontram um jeito de criar seus lares dentro do nosso. Estou aprendendo e apreendendo a beleza e poesia dessa coexistência, dessa vida que insiste em dividir conosco o espaço vital.

Mariana: Como é a sua relação com a área externa da casa, como o jardim ou outros espaços que integram o terreno?

Laila: A relação com a área externa da casa tem sido um desafio constante, especialmente quando se trata do jardim. Projetar um jardim tem sido uma tarefa difícil para nós.

Apesar de já termos estudado os projetos e criações de Burle Marx, ainda não conseguimos entender completamente o seu método. O motivo é porque não entendemos ainda nada de plantas, nada mesmo. E tem que ter esse conhecimento botânico para conseguir expressar um pensamento nesse campo de modo poético. Quando projetamos a casa, não pensamos em como seria o jardim, embora soubéssemos que deveríamos tê-lo feito. O ambiente externo de uma casa desse tipo sempre é um grande desafio.

No início quisemos inventar um jardim cuja estética decorrente de um ideal formatado pela nossa cultura e assim o que temos hoje resulta dessa condição.

Tínhamos no terreno originalmente, bananeiras e taiobas, resquícios de plantações feitas anteriormente a nossa chegada. Na área mais ensolarada, havia capim alto com raízes resistentes. A porta de entrada da casa ficou no meio de uma descida do terreno com a terra nua, a vista em decorrência do processo construtivo que acabou eliminando a vegetação existente (capim), deixando apenas as bananeiras. Trabalhei nesse local para criar

uma área um pouco mais plana cortando a terra com minhas próprias mãos, foi muita terra... Na sequência fui plantando grama pelo terreno, fiz canteiros desejando hortas e flores, sempre ansiando inventar alguma coisa interessante, que se assemelhasse aos modos expressivos dos jardins de Burle Marx, mas sem sucesso... A Mata Atlântica me desafiado diariamente, as formigas devoram, em um dia, uma árvore inteira!

Tentamos formar um pomar várias vezes, mas sem êxito. Agora, estou coletando plantas da região, espécies que encontro durante minhas trilhas na mata. Penso, se estão prosperando na natureza, há uma boa chance de sobreviverem em nosso jardim. No entanto, este acabou ficando bastante tradicional. Optamos por manter um grande espaço, mais limpo, ao redor da casa com a intensão de conservar o ambiente e, ao mesmo tempo proteger dos animais perigosos.

Uma grande parte do terreno não foi mexida, permanece com taiobas, bromélias gigantes e bananeiras. Mas pelo fato de termos morado na casa por um longo período sem jardim e sendo ela elevada do chão, ficamos distantes desta relação colaborativa com o mundo vegetal. Estamos começando agora a planejar esses espaços de convívio, mas é um projeto em desenvolvimento.

Mariana: E vocês começaram a construir pequenos ateliês no jardim?

Laila: Sim, começamos a pensar nisso. O espaço interno não estava sendo suficiente. A casa foi originalmente foi planejado para ser um ateliê, mas, por razões da vida, acabou se transformando na nossa residência. Foi um tanto frustrante perceber que tínhamos que adaptar uma estrutura projetada para o trabalho em uma morada. Levou algum tempo para eu aceitar essa mudança de estatuto. Nossa vida inicialmente deveria ser dedicada à pesquisa e produção artística, mas tivemos que integrar nela o cotidiano familiar.

O Renzo construiu uma oficina de marcenaria nos fundos e depois um deck, que para nós, enquanto família, é muito agradável e oportuno. Temos um lugar para colocar

uma piscina dessas infláveis. Agora estamos começando a projetar outros espaços...

Mariana: A morada convidou o ateliê a se retirar?

Laila: Depois que se tem um filho, é preciso reorganizar esses espaços... foi o que aconteceu.

Mariana: E o que se passou com o ateliê? Hoje ele ocupa o quê, uns 50 ou 40% da casa?

Laila: O ateliê está gradativamente se transformando em uma casa-atelier e estamos nos adaptando à ideia, mas não sabemos muito bem como isso vai acontecer... O espaço que compõe a casa internamente é praticamente todo aberto. O ambiente único precisar abrigar um escritório e um quarto de visitas, além de uma sala de jantar e sala de estar, cozinha e banheiro. Estamos um pouco perdidos sobre como dividir e ocupar, simultaneamente o espaço, mantendo a conexão entre as partes que poderão ser separadas e reunidas sempre.

Mariana: Você disse que tinha uma lista considerável de móveis a serem produzidos?

Laila: Essa lista é infinita...

Mariana: Me fala um pouco mais sobre esse assunto, quais móveis vocês já construíram?

Laila: Meu objetivo, nestes anos de pandemia, é terminar essa lista... As pessoas que desconhecem o projeto acham que ele foi inteiramente executado. há ainda tanto por ser feito... O nosso quarto: nossas roupas estão em prateleiras improvisadas que foram instaladas ainda na época da construção. Estamos agora fazendo os móveis para acomodar essas roupas, isso vai liberar a parede para outros fins, como espaço para a fixação de uma estrutura que possa sustentar um mosquiteiro acima de nossa cama. Conjuntamente a demanda dos móveis, está o trabalho de manutenção constante que a natureza dessa obra requer, assim como todas as casas, habitadas e não

habitadas, assim como tudo que existe extensivamente no tempo e por isso envelhece. Precisamos pintar, reparar o telhado, as portas etc. Nem terminamos de construí-la, e já necessitamos, precisamos recondicionar as partes mais antigas.

Mariana: A manutenção de casas é assim mesmo, não dá para impedir a ação do tempo. Mas voltando aos móveis, vocês construíram, por exemplo, a cama?

Laila: Não, a cama ganhamos, ela era usada, mas fizemos 80% dos móveis que fazem parte da casa, talvez até um pouco mais. Ganhamos muito pouca coisa: as cadeiras da mesa de jantar e do escritório, o futon... Todo o restante projetamos e construímos. Todos os móveis relativos as necessidades do Kilian (meu filho), como a sua mesa, cama, guarda-roupas e caixas de brinquedos... Iguamente nossas mesas de jantar e trabalho; balcões da cozinha; suportes para painéis; balcões do banheiro; suportes para toalhas; suporte para o espelho; poltronas, armários em geral; estantes de livros; algumas luminárias; até os interruptores das luzes, fizemos todos eles com chaves interruptoras que eram sobras de outras obras, e os espelhos com chapa de latão...

Mariana: Vocês por acaso se inspiraram em artistas que construíram suas próprias casas? Ou mesmo artistas que criaram projetos de casas? Por exemplo, Gaudí...

Laila: Não sei se dizer se houve influência oriunda do campo das artes visuais. Nossas inspirações vieram principalmente da arquitetura. Pesquisamos, entre tantas casas a dos arquitetos W. R. Healy (1950), Paul Rudolph e Ralph S. Twitchell. Mas artistas... O Gaudí não teve influência alguma em nosso projeto, embora eu o considere maravilhoso.

Mariana: Eu fico pensando no processo de construção da *Casa Fortaleza* e no que ele se diferencia da *Casa Edith Farnsworth*: esta foi criada por uma pessoa e depois habitada por outra, a de vocês mistura essas atribuições,

ou, atenua os limites desses domínios.

Laila: São processos completamente diferentes. Projetar, construir e desfrutar são atividades que podem ser realizadas pela mesma pessoa ou por outras, há muitas variáveis e diferentes combinações a esse respeito no setor da construção civil, ainda mais se outra área, transversalmente, intervém... Essas relações se tornam mais complexas quando uma operação de outro gênero, é convocada a participar no empreendimento, a poética, porque aí os paradigmas de cada universo específico, em contato, podem ser quebrados e surgirem novas metodologias — efetivamente, nesse contexto, novos procedimentos e recursos são inventados. Nos instalamos, para a criação da *Casa Fortaleza*, no “paradigma estético processual”, como o pensou Guattari em seu livro *Caosmose*. Inventamos relações horizontais, desierarquizadas de trabalho; misturamos tecnologias; criamos logísticas específicas para o controle de custos e aquisição de materiais; desenvolvemos formas de equilibrar lazer e trabalho...

Quando alguém está pagando, outra pessoa está trabalhando (muitas vezes sob condições difíceis, se machucando por você) e você está apenas projetando, não há como errar. Não tem como... Talvez os erros venham justamente dessa falta de relação entre a prática e a teoria. A falta de experiência no fazer.

Em nosso caso exclusivo, que envolvia a construção de uma casa como acontecimento estético (artístico), as duas competências, projetar e executar, tinham que comparecer, mesmo e sobretudo, pelo fato do projeto, em foco, existir previamente — a *Casa Edith Farnsworth*, de Mies van der Rohe. Como obra poética icônica, seu projeto para ser executado requer mais que a, simples ou complexa, neste caso tanto faz, adaptação às condições físicas do local a ser implantada, a *Casa Edith Farnsworth* exige ser poeticamente traduzida. Nós, como artistas produtores, re-projetamos o original de Mies, traduzindo-o poeticamente, recriando-o em razão das novas condições expressivas do meio e, além disso, executamos o novo original. Somada as competências do

projetar e executar, resta ainda, as da administração e financiamento da obra. Concentramos essas quatro classes diferentes de atividades sob nossa responsabilidade. Mas eu e o Renzo, como coletivo de dois nos juntamos a outros colaboradores e formamos um coletivo maior para concretizar a *Casa Fortaleza*.

Eu tinha em mente, de saída, algumas reflexões:

1. criar um plano de organização executiva significa saber, com precisão, o momento em que cada etapa de trabalho deve acontecer; designa também relacionar os custos/benefícios respectivos com o objetivo de selecionar materiais mais econômicos, contudo sem perda de qualidade. Essa logística, é bastante complexa, é também fortemente influenciada pela disponibilidade financeira. É preciso administrar onde, quando e como gastar os recursos disponíveis. Essas especificidades compõem o método executivo/construtivo que instruem sobre que atividades, quando e como serão efetuadas, além de indicar os materiais mais adequados em uma lista de viabilidade tangíveis.

2. a re-criação do projeto deve levar em consideração que a construção da casa será realizada pelos seus co-autores e com suas próprias mãos. Isso significa que, no caso, nós, os co-autores, precisamos conhecer as características e condições reais que a especificidade desse trabalho, a ser praticado por nós e colaboradores, implica. Tal conhecimento envolve também o cálculo da potência física, relativamente a todos os operários, nós incluídos, requerida por cada tipo de tarefa a ser desempenhada, para que a distribuição das incumbências e serviços técnicos seja bem sucedida. Quanto a este ponto procurei ponderar sobre o que concerne a mim. Quais técnicas eu domino? O quanto meu corpo aguenta? Posso aprender a fazer isso? Tenho repertório e ferramentas para esse método?

Saber qual é a sua capacidade física é fundamental. Perguntar a si mesmo: "Consigo construir isso?" Essa é uma das coisas mais importantes que aprendi. Durante a

construção, frequentemente parava e pensava: "O que sou capaz de fazer aqui fisicamente? Será que consigo? Sim ou não?"

Muitas vezes me divirto com pessoas que dizem: "... também estou construindo minha casa...". Acho ótimo, me animo e sempre pergunto: "Como está sendo sua experiência de trabalho?" E elas respondem: "Eu contratei um empreiteiro para construir".

Mariana: Durante esses processos, tanto técnicos quanto criativos, aprende-se muito sobre si mesmo. O que você me diz sobre isso no que tange à manutenção da casa?

Laila: O fato de o Renzo e eu sermos artistas nos ajudou bastante nesse âmbito. Ser artista e trabalhar em seu ateliê exige isso, manutenção constante. Lidar com materiais diversos, cada um composto por uma multiplicidade de qualidades extensivas e intensivas próprias, que são agenciados de modos particulares, impõe conhecer distintos métodos de manutenção e conservação. Produzir arte em uma dimensão concreta e atual da realidade nos dá a experiência e o conhecimento necessários para nos encarregarmos dessa tarefa de manter ativos e funcionais o espaço de trabalho; as instalações; os equipamentos; as ferramentas; os materiais e insumos; os substratos etc., assim como nos impulsiona a atualizar e inovar técnicas e compartilhá-las.

Mariana: Isso reflete a multiplicidade e diversidade de seus encargos processuais. São muitas responsabilidades, deveres, incumbências, que se juntam a movimentações criativas, operações poéticas, as quais requerem energias potenciais abundantes: vocês constroem literalmente seus espaços de atuação; seus experimentos artísticos suas maneiras de manutenção da vida, os modos do cuidado si e da família, as formas de lazer...

Laila: Quando nos mudamos para nossa casa, em construção ainda hoje, tudo que já não era muito separado se fundiu de vez. Tem o plano da produção artística; o plano de funcionamento da casa (nessa época não tinha

janelas e a chuva entrava pelas aberturas em que seriam instaladas, e passamos um ano sem luz elétrica); o plano da vida familiar (já que nosso filho nasceu quatro meses depois de nos mudarmos). Tudo se entrelaçou numa história multiperspectivista.

Sempre tive a sensação de que a interioridade da manutenção da vida familiar se conectava com a exterioridade da manutenção do jardim, do território encravado na Mata Atlântica... Eu e o Renzo entramos em um redemoinho de coisas interconectadas.

Mariana: Com toda essa intrincada conexão entre os múltiplos planos e dobras que constituem sua vida e que a *Casa Fortaleza*, encarna, fico pensando no que mais o exercício da pesquisa acadêmica, nova dobra, pode contribuir ainda?

Laila: ... (longa pausa).

O exercício da pesquisa acadêmica promove uma articulação singular entre campos díspares de expressão do conhecimento, como o da arte, da ciência e da filosofia, criando transversalidades inimagináveis...

Analisar o acontecimento estético que a *Casa Fortaleza* encarna, as operações poéticas e sentidos que ele continua agenciando, com o aporte de informações trazidas por intercessores como a ciência, a filosofia e a tecnologia, significa elevar à luz da consciência um conhecimento que foi produzido, e continua sendo, em modo inconsciente. Fazer essa casa e continuar fazendo, foi/é empreender uma força-artista que inventa junto com a arquitetura, a história e a filosofia, mas em uma relação diferente que a dos arquitetos, historiadores e filósofos. Foi a partir da dinâmica de investigação proporcionada pela academia, que pude divisar esse novo estatuto da *Casa Fortaleza*, de obra de arte. É uma obra de arte como ato do pensamento que se atualiza num

composto sensível, eis a vida como obra de arte, o pensamento-artista.

Hoje consigo avaliar como o processo de construir hipóteses e defender uma tese como esta, por exemplo, vem impactando minha percepção das “coisas” e seus fluxos autônomos. Esse entendimento acolhe os acontecimentos como experiência revolucionária que ativa devires antes insondáveis. Uma abordagem poética da vida confere-lhe um caráter afirmativo, mesmo e, particularmente, àquelas situações trágicas ou de descontrole que costumavam causar grandes frustrações. O investimento no exercício da reflexão sobre os processos criativos vem expandindo minha capacidade de sentir e de pensar sentindo. Embora a sensação de “ser humano endividado”⁽²⁾, que Maurizio Lazzarato descreve, relativamente ao modelo que as elites capitalistas gostariam de entender ao conjunto da sociedade, ainda permaneça, outras potências vêm sendo desdobradas.

Mariana: Essa sensação “de ser humano endividado”, não se relacionaria mais a questões da disciplina da Sociologia ou da Filosofia, se inclinando numa direção oposta à da arte? Qual seria a relação desta questão com a obra de arte?

Laila: Sim, essa sensação, de “humano endividado”, diz respeito a muitas disciplinas e campos de pesquisa! Entre todas essas disciplinas há um limite que lhes é comum, que faz com que se comuniquem entre si, uma questão comum está como que entranhada em todas elas. Essa problemática implica na constituição de novos espaços-tempos. Toda criação, seja em que campo for, responde a um problema. É preciso que haja uma necessidade. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade, dizia Deleuze, em sua palestra **O ato de criação**,

(2). Originalmente “homem endividado”. O conceito de Maurizio Lazzarato é uma ideia central em seu trabalho. Ele argumenta que nas sociedades contemporâneas, especialmente nas sociedades capitalistas, os indivíduos não estão apenas endividados financeiramente, mas também social e subjetivamente. Isso significa que a dívida não se limita apenas às obrigações financeiras, como empréstimos e créditos, mas se estende a todas as áreas da vida.

ministrada a estudantes de cinema em 1987. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer, mas sim provocado por aquilo que o inquieta, resistindo ao que lhe é intolerável. E nesse sentido ele define a arte como ato de resistência.

Pois bem, a relação misteriosa que torna a *Casa Fortaleza* uma obra de arte é, irrefutavelmente, a sua criação, o seu nascimento como ato de resistência. E a resposta ao problema, expressos em composto sensível performático como ato de resistência.

Desde que pisei pela primeira vez no chão da Casa Fortaleza como moradora, surgiram listas, muitas listas - fazer supermercado, comprar gancho para o banheiro, lavar roupas do bebê, comprar tinta, limpar o colchão, comprar vassoura, varrer o chão, tirar o material de construção, guardar o material de construção, vender a mamadeira, comprar um babador de silicone, comprar talheres, organizar lixos, cortar bananeiras, aplainar o terreno, mexer na terra, comprar grama, plantar a grama, regar a grama, organizar as calcinhas, guardar as meias, encontrar o pé da meia rosa, comprar fraldas, comprar pomada para assadura, marcar um pediatra, ir ao posto de saúde, lembrar de levar a carteira de vacinação do Kilian, dar paracetamol a cada 8 horas, comprar fraldas à prova de água, comprar toalha de criança, fazer exercício, ir ao médico, não estou me sentindo muito bem, comprar quinoa, fazer almoço, fazer jantar, comprar granola, fazer iogurte, fazer bolo de aniversário do Renzo, fazer bolo de aniversário do Kilian, fazer o meu bolo de aniversário, projetar mesa infantil, comprar cabides infantis, passar a roupa, vender o ferro de passar roupa, limpar a geladeira, comprar mexerica, encontrar espaço na geladeira para o bolo, fazer pão, encontrar dinheiro perdido na bolsa para comprar picolé, pentear o cabelo, comprar uma escova nova, estou com cabelos brancos, comprar protetor solar infantil, comprar mosquiteiro, costurar o mosquiteiro, acho que deveríamos ter um cachorro, permanecer jovem.

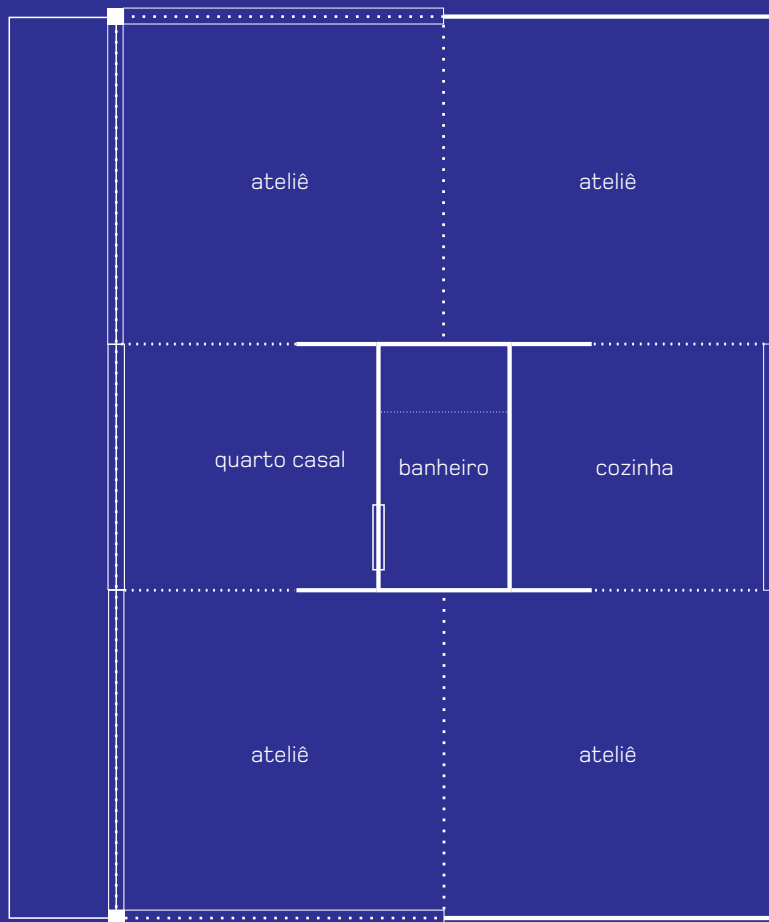




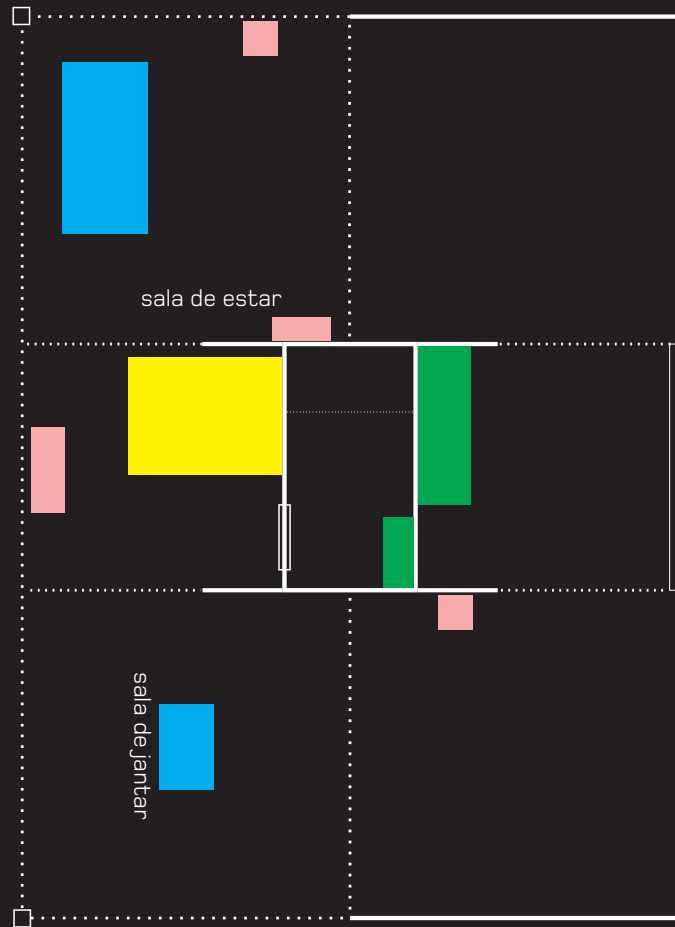




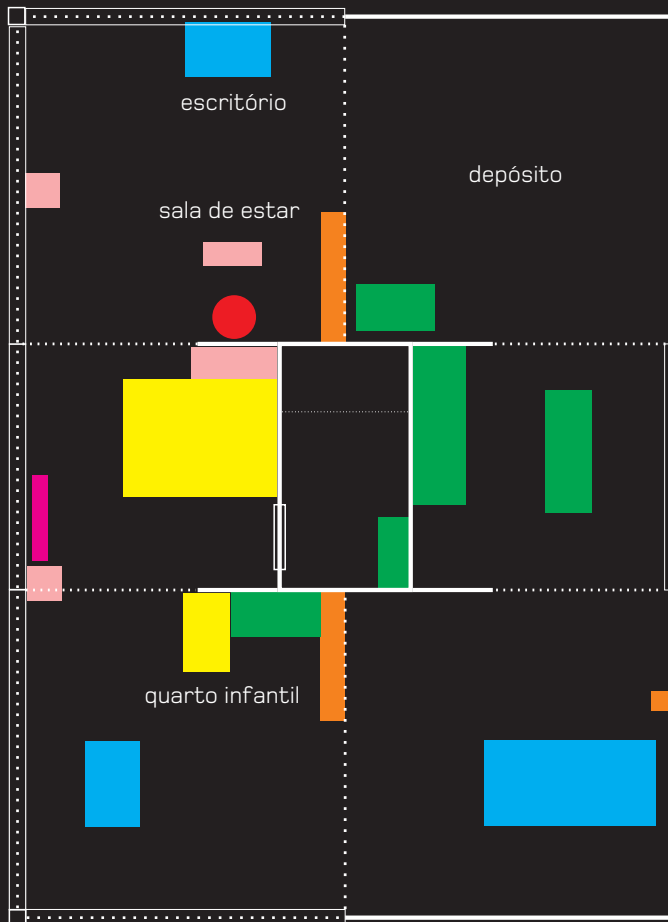


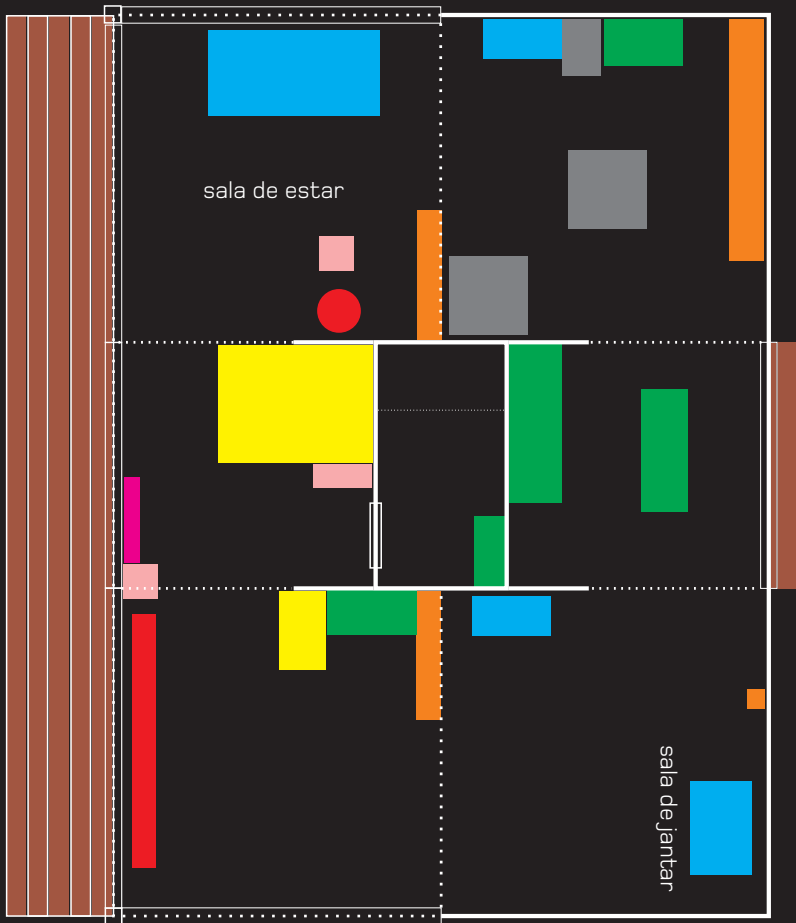


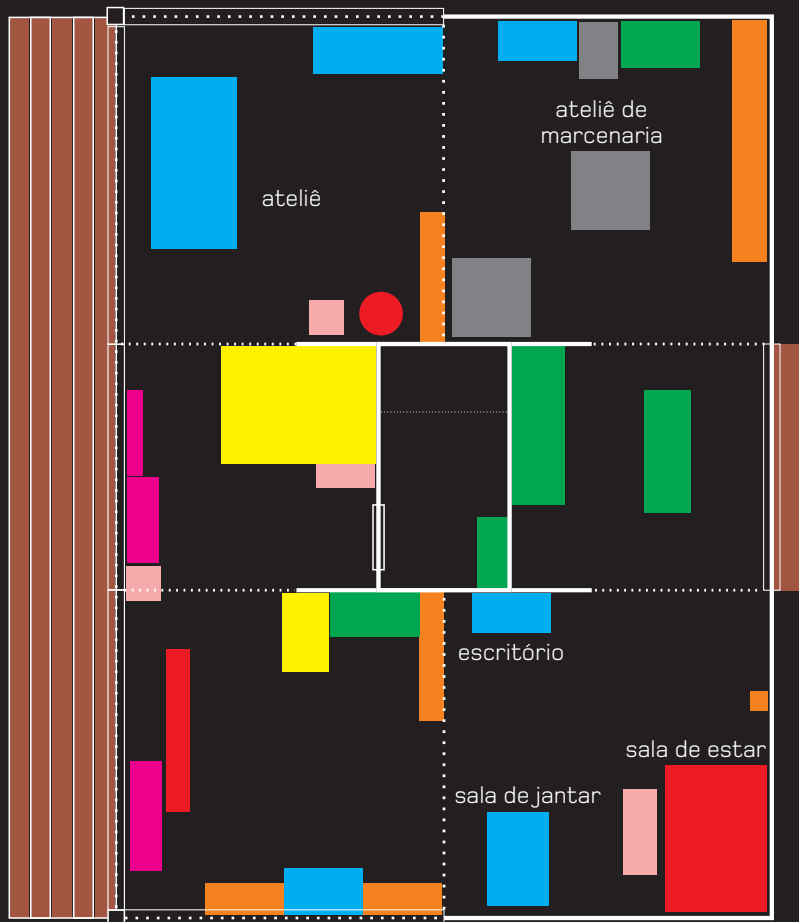
ESSE ERA O PROJETO

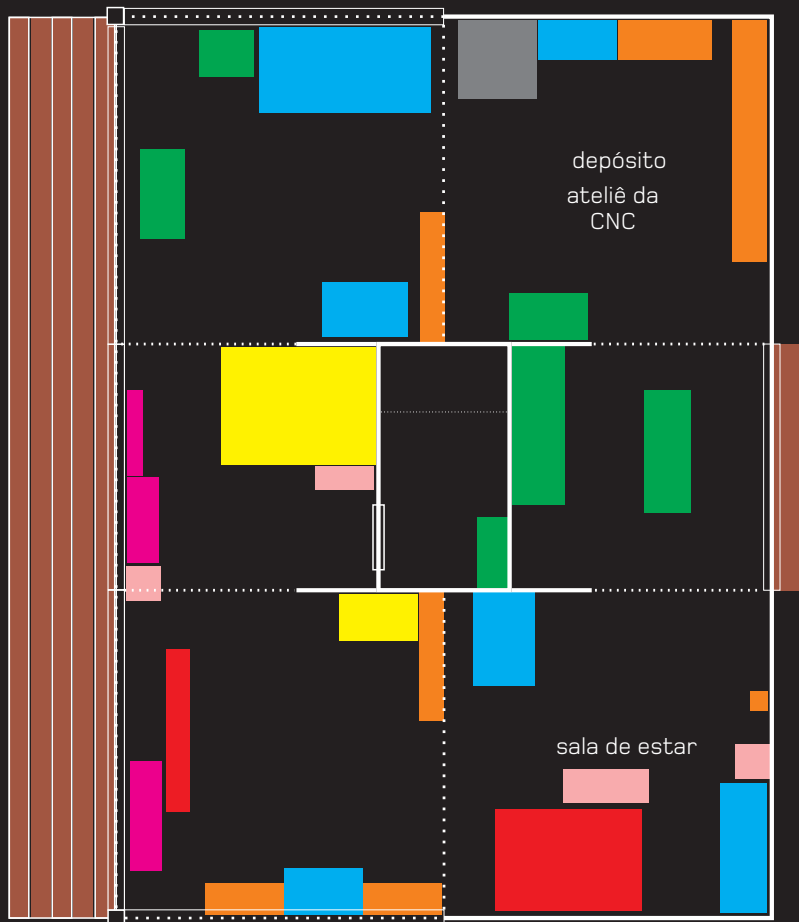


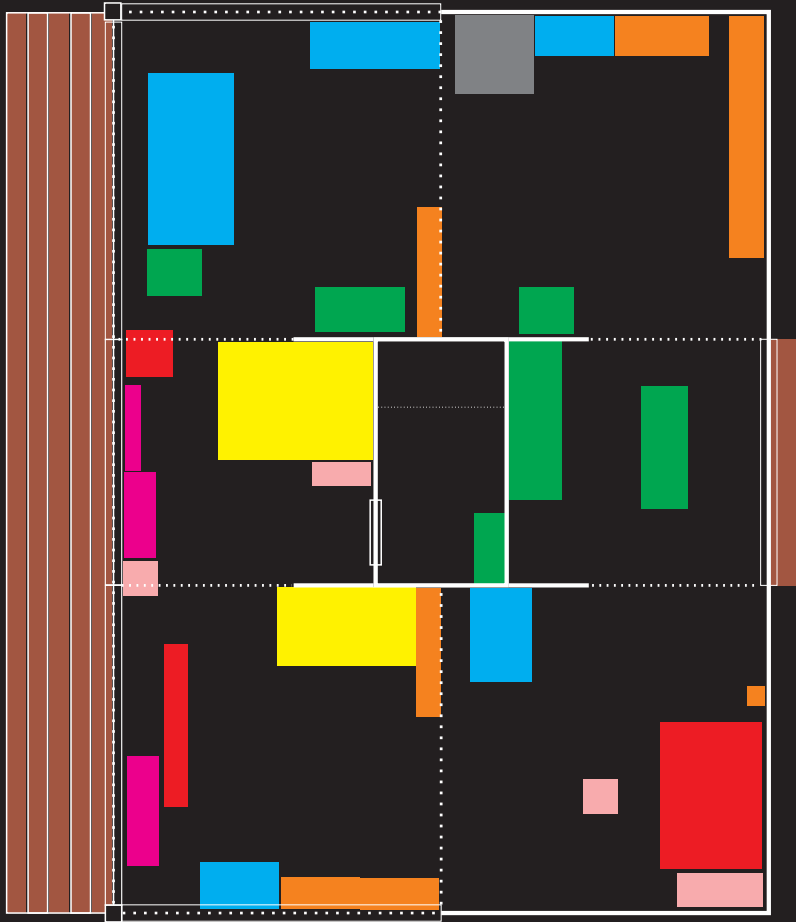
31 de Dezembro de 2014

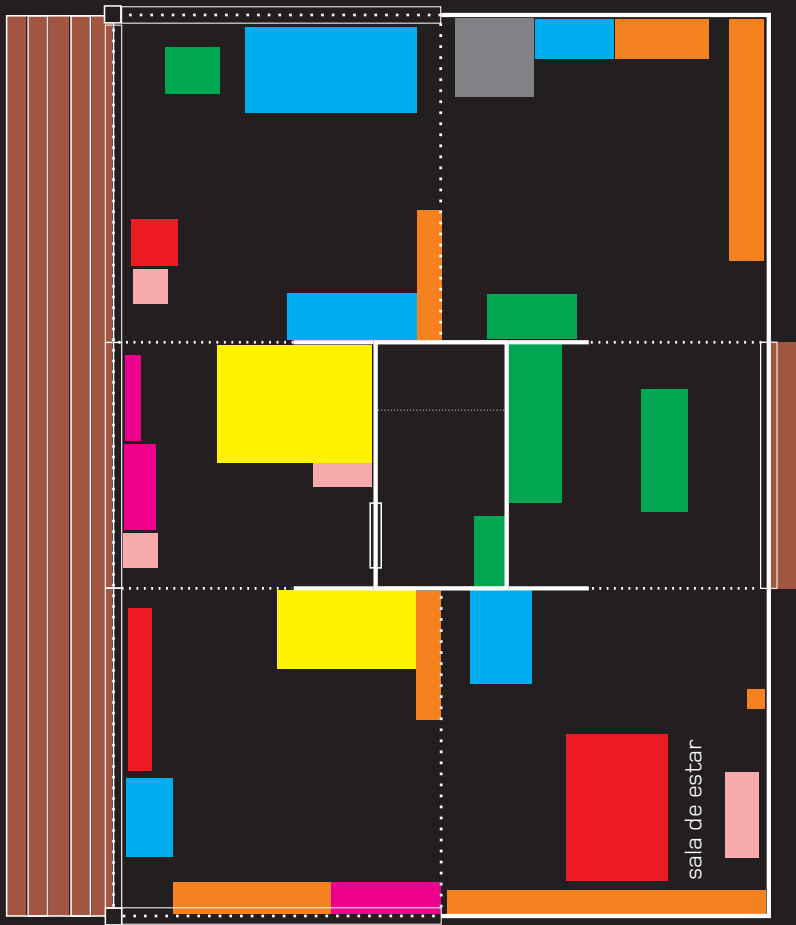








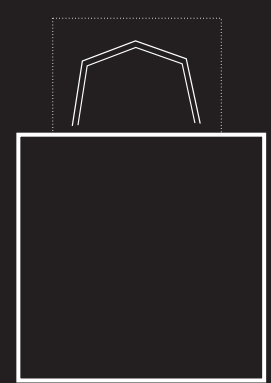
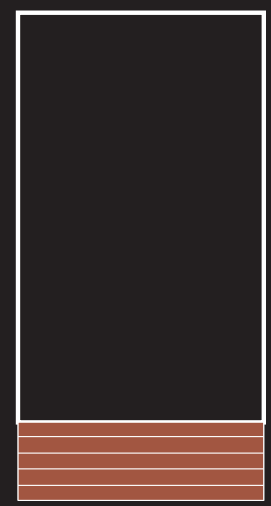
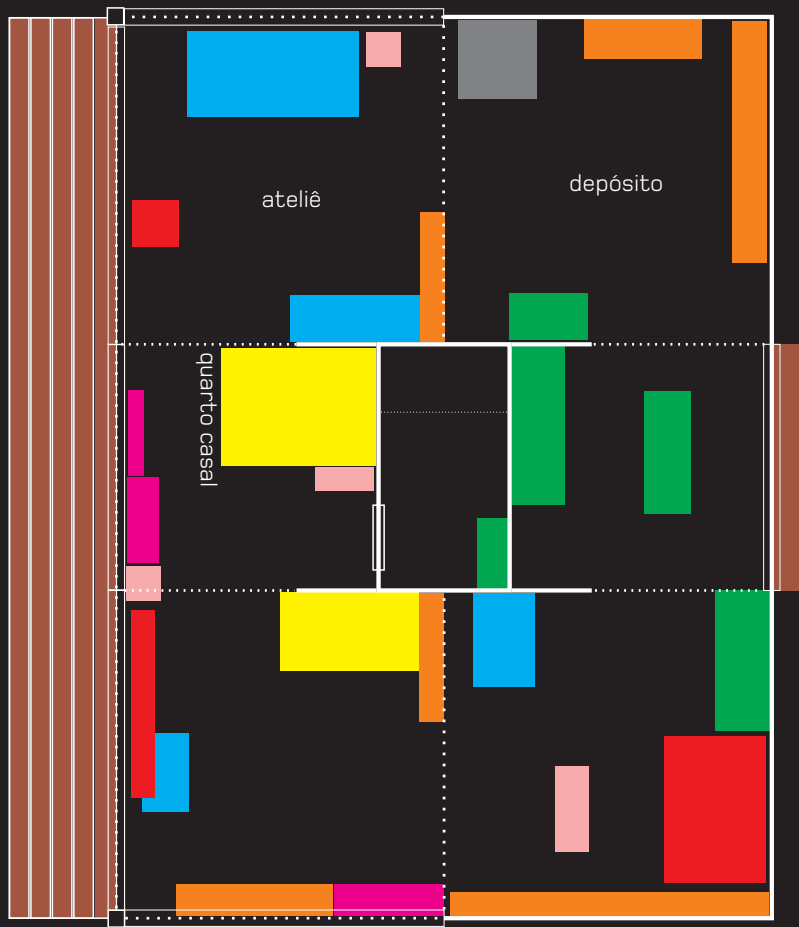




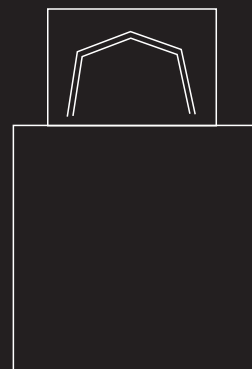
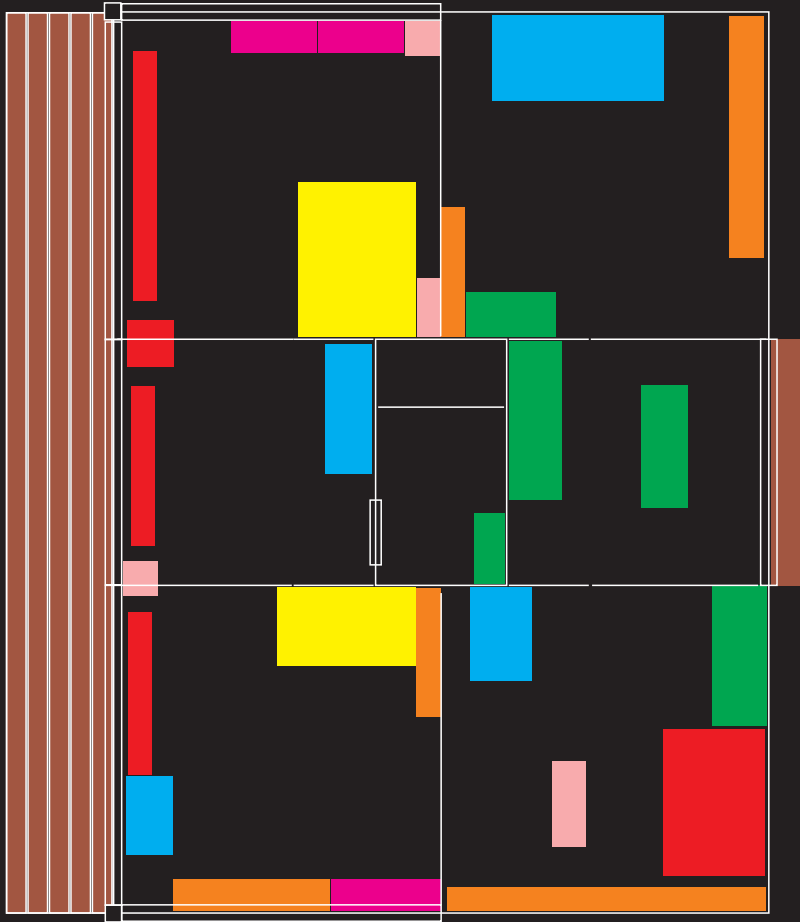
sala de estar



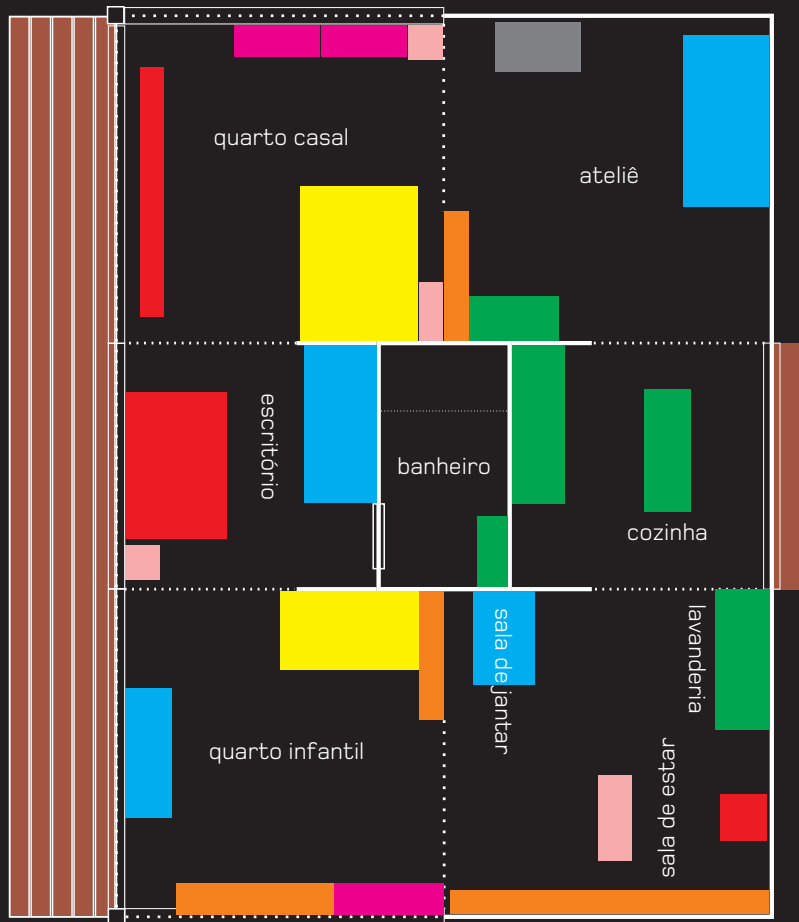
2020



2021



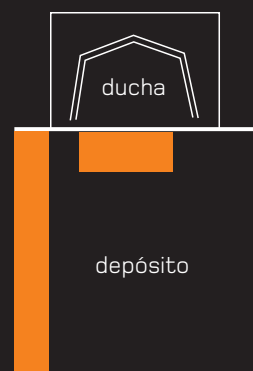
2022



1:145



- estrutura de aço e parede
- divisão virtual de ambiente
- portas e janelas
- móveis / camas
- móveis / mesas
- móveis / bancadas
- móveis / estantes
- móveis / sentar e balançar
- móveis / mesinhas baixas
- móveis / araras de roupas
- móveis / máquinas
- decks e degraus



2023





ENSCÃO
AVÃO

MANUT

SONHO

2

Eu e Renzo decidimos morar na praia. A ideia envolvia construir, com nossas próprias mãos, uma casa inspirada na *Casa Edith Farnsworth*. Começamos a empreitada em 2013, mas em 2014 uma novidade surgiu: descobri que estava grávida. A pergunta que se interpôs foi: como conciliar a construção e a chegada iminente do bebê? Cansados, imersos no trabalho e no caos instalado em nossas vidas, decidi pedir ajuda a um amigo. Deyson se prontificou imediatamente a nos auxiliar por alguns dias. Juntos, partimos para Ubatuba. Foi no terceiro dia de sua estadia que Deyson compartilhou conosco um sonho que tivera na noite anterior. Ele descreveu como subia uma ingremme rua de terra que levava ao nosso terreno e avistava nossa casa com a janela lateral escancarada. Um menino de cerca de sete anos, de braços abertos, gritava: *“EusouKarlheinzStoekhausen!”*

Aquilo me intrigou profundamente, sempre fui fascinada por sonhos. Quis saber mais detalhes: como era o menino, como estava vestido? Bombardeei Deyson com perguntas, ávida por conhecer meu filho antes mesmo de seu nascimento. Deyson respondia sem muita animação: *“Ah, ele era normal, cabelos castanhos, roupa de moleton, camiseta branca...”*

Quando nos mudamos para a casa, sempre convidávamos Deyson para nos visitar, mas ele nunca podia... Entretanto, em uma manhã em 2022, recebi uma ligação inesperada. Deyson estava bem próximo de nossa casa e desejava nos ver. Com alegria, aproveitei a oportunidade para convidá-lo a almoçar. Kilian, meu filho, com sete anos na ocasião, estava em casa trajando seu uniforme escolar, pois era dia de aula: usava calça de moleton e camiseta branca. Antes da chegada de Deyson, fiz um combinado com Kilian: ele dou 5 reais se você ficar aqui na janela esperando o Deyson subir a nossa rua e quando ele chegar ao nosso terreno você abre os braços e grita –

“EusouKarlheinzStoekhausen!”

A atmosfera ficou impregnada de um suspense quase tocável enquanto aguardávamos a chegada de Deyson com Kilian pronto para executar sua parte no jogo fabulado.

O melhor bolo de chocolate do mundo

Massa

225 gramas de iogurte natural

170 gramas de chocolate amargo (pode substituir por cacau em pó 80gr aprox.)

100 gramas de manteiga em temperatura ambiente

100 gramas de açúcar

125 gramas de farinha de trigo

10 gramas de fermento em pó

10 gramas de bicarbonato de sódio

25 gramas de chocolate em pó

45 mililitros de água fervente

3 ovos

1 pitada de sal

Cobertura

240 mililitros de creme de leite

30 mililitros ou 2 colheres de sopa de mel

280 gramas de chocolate amargo

280 gramas de chocolate ao leite (ou pode ser tudo amargo)

30 gramas ou 2 colheres de sopa de açúcar de confeiteiro

200 gramas de manteiga temperatura ambiente

1 pitada de sal

Cobertura Mousse - Modo de Preparo:

Primeiro faça a cobertura de mousse

1. Ferva o creme de leite, coloque os chocolates bem picados no creme fervendo, deixe parado por 5min, quando o chocolate tiver derretido, mexa até ficar homogênea. Espere esfriar para temperatura ambiente.

2. Acrescente o sal, o mel, o açúcar de confeiteiro e bata até ficar cremoso. Adicione a manteiga e a cobertura está pronta!

Massa - Modo de Preparo:

1. Você vai precisar de 3 vasilhas: uma para os ingredientes secos, outra para ser colocada em banho-maria e uma terceira para bater os ovos.

2. Na primeira coloque a farinha, o sal, o fermento e o bicarbonato de sódio.

3. Em outra quebre os ovos e bata com o açúcar até ficar fofo.

4. Na terceira jogue o chocolate amargo e a manteiga e derreta esta mistura em banho-maria, quando estiver homogêneo acrescente o iogurte natural.

5. Assim que terminar, dissolva o chocolate em pó com água quente e adicione na vasilha de chocolate derretido.

6. Então misture os ovos batidos com os ingredientes secos e logo em seguida com o chocolate. A reação do iogurte com o bicarbonato e é isso que vai deixar o bolo molhadinho e macio.

7. Asse na forma untada com cacau em pó e manteiga em forno pré-aquecido a 180 graus Celsius. Aos 35 minutos teste com um palito, se ele sair limpinho estará pronto.

8. Para a montagem, desenforme o bolo assim que sair e corte o bolo, ou em duas partes ou em três partes, depende da sua habilidade. Recheie o bolo frio, coloque a cobertura por fora com o restante do mousse de

Pão de ló

Proporção: 1 colher de açúcar e 1 colher de farinha de trigo para cada ovo.

se forem:

6 ovos

6 colheres de açúcar

6 colheres de farinha de trigo

uma forma de 20cm aprox.

Modo de preparo:

1. Bata as claras, pico duro, adicione as gemas e bata até ficar um creme amarelado, adicione aos poucos o açúcar e bata, por fim adicione aos poucos a farinha peneirada.

2. Pode substituir um (1/3) de farinha por farinha de amêndoas. Pode colocar baunilha ou raspas de limão.

3. Com a forma untada com manteiga e farinha, coloque a massa do bolo. Dê duas batidinhas na bancada para tirar as bolhas da massa.

4. Asse em fogo médio por 15min (depende do forno). Na hora de retirar, dê duas batidinhas novamente. Desenforme o bolo imediatamente para não murchar. Se tiver uma grelha para colocar o bolo, melhor. Se for cortar para rechear, assim que desenformar já corte para não murchar



Clafoutis de pêssego

250gr de pêssegos em calda e cortados ao meio (podem ser outras frutas, por exemplo cerejas naturais sem o caroço)

1 ovo e 1 gema
25gr de farinha de trigo
50gr de açúcar
150ml de creme de leite fresco
Baunilha

Modo de preparo:

1. Pré-aqueça o forno a 200 graus. Unte com manteiga apenas uma forma de torta, quiche ou a forma que tiver que seja baixinha.

2. Com um batedor manual, bata o ovo a gema e a farinha. Acrescente o açúcar e misture bem. Finalmente, junte o creme de leite e a baunilha até tudo ficar uniforme.

3. Organize os pêssegos na forma ordenadamente.

4. Distribua o creme ao redor dos pêssegos deixando-os visíveis. Asse na parte alta do forno, temperatura baixa por 35min aprox. até a massa crescer e dourar.

5. Sirva morno acompanhado por sorvete caseiro ou chantilly caseiro



Recheios para bolos

1. Creme de crean cheese

110gr de Cream Cheese
110gr de Crèvre (caso não tenha substitua com a mesma quantidade por mais cream cheese)
50gr de manteiga em temperatura ambiente
150gr de açúcar de confeiteiro
Baunilha

Modo de Preparo:

1. Bata todos os ingredientes até formar um creme único, bem misturado e fofo.

2. Lemon Curd (se quiser, substitua o limão por maracujá ou outra fruta cítrica)

125gr de manteiga temperatura ambiente
200gr açúcar
200ml de suco de limão
3 ovos inteiros
2 gemas

Modo de preparo:

1. Misture o açúcar e o suco de limão, leve ao banho maria até virar uma calda.

2. Em outro pote bata manualmente os ovos e as gemas.

3. Depois de batidos misture aos poucos sem parar de mexer a calda de açúcar nos ovos.

4. Depois de misturados, leve ao banho maria, sempre mexendo, até que ganhe uma textura grossa e aerada que não escorra da colher.

5. Adicione a manteiga e misture tudo. Acrescente as raspas de limão se desejar. Coloque na geladeira.

3. Caldo de frutas

Esse caldo é ótimo para fazer bolos de fruta usando pão de ló. O caldo umedece o bolo e as camadas.

Escolha uma fruta, por exemplo morango. Em um pote grande coloque as frutas, açúcar à gosto e limão para elevar o sabor. Esmague as frutas com o fundo de um copo robusto (não pique, não bata, não triture, esmagar é a melhor opção). O processo vai soltar um caldo doce e azedo da fruta. Use esse caldo com os pedaços da fruta esmagada para molhar as camadas do bolo.



SPRITZBIER - refrigerante de limão caseiro

Proporção por litro de água:

100gr de açúcar para cada litro de água
20ml de suco de limão (cravo de preferência)
10gr de gengibre

Modo de preparo:

1. Faça um chá com o gengibre usando a água que será usada no refrigerante.
2. Para o açúcar misturar melhor, ferva uma parte da água com o açúcar para ele dissolver (não é necessário).
3. Misture tudo (suco de limão, chá de gengibre, água e açúcar)
4. Coloque em garrafas limpas e feche bem a tampa. Deixe uma semana guardada em temperatura ambiente para acontecer a fermentação (esse tempo é relativo à temperatura ambiente).

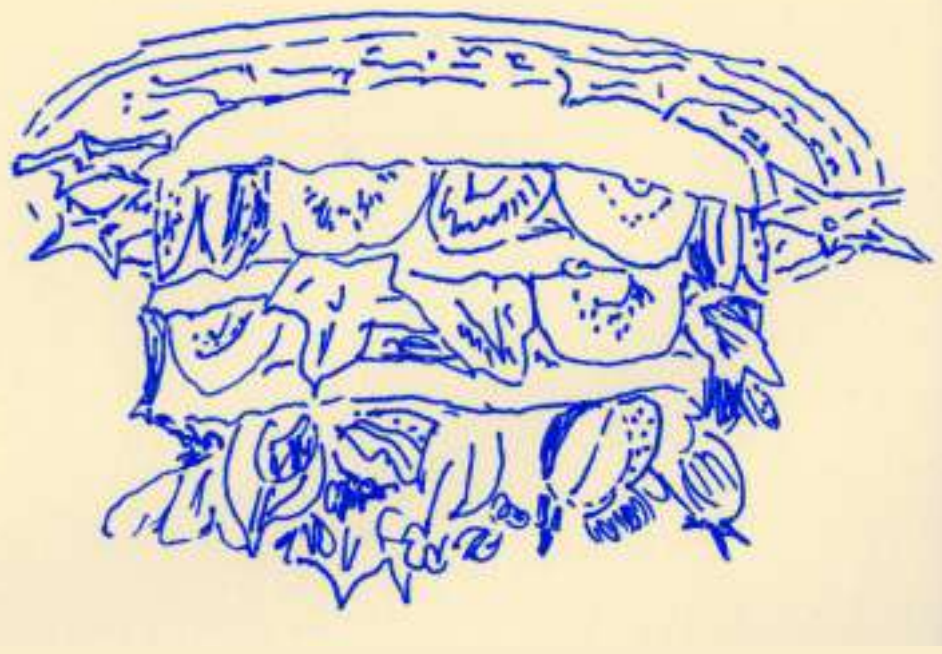


Muffin de Banana
80gr de açúcar mascavo
4 bananas
100gr de iogurte natural
150gr de farinha integral ou normal
1 ovo
1 colher de sopa de fermento
1 colher de chá de bicarbonato de sódio
Baunilha
Canela

Modo de preparo:

Bata os ingredientes úmidos (pode ser na mão). Coloque as 4 bananas amaçadas na mistura e o açúcar.

Coloque a farinha peneirada, o fermento, o bicarbonato e a canela na mistura. Não mexa muito para não ativar o glúten. Coloque em forminhas de muffins, pode acrescentar recheios como pedaços de chocolate ou pedaços de goiabada, bananada, castanhas ou até mesmo aveia na massa, etc., asse por 180 graus por 30min aproximadamente.



Sorvete

1. Base para sorvetes de leite

Sabor (Baunilha, chocolate amargo 250gr, café solúvel 1 colher de sopa, castanhas; deixar em indução no creme de leite por um tempo para pegar sabor, etc. Seja criativo)
 3 a 4 gemas
 100gr de açúcar
 250ml de leite
 250ml de creme de leite fresco

Modo de preparo:

1. Bata as gemas com o açúcar até ficar um creme amarelado, tipo gemada.

2. Aqueça o leite e o creme de leite, mas não ferva!! (Caso seja sabor baunilha ou café, coloque as favas ou o extrato, caso seja de chocolate, coloque os pedaços e mexa até derreter, caso seja de castanhas, coloque-as e deixe um tempo para o leite pegar o sabor.)

3. Misture a gemada com o leite (aos poucos para não cozinhar o ovo);
 4. Aqueça toda a mistura até 75 graus, de preferência em banho maria.

5. Espere esfriar na geladeira e depois coloque para bater na sorveteira.

2. Base para sorvetes de frutas (base de água)

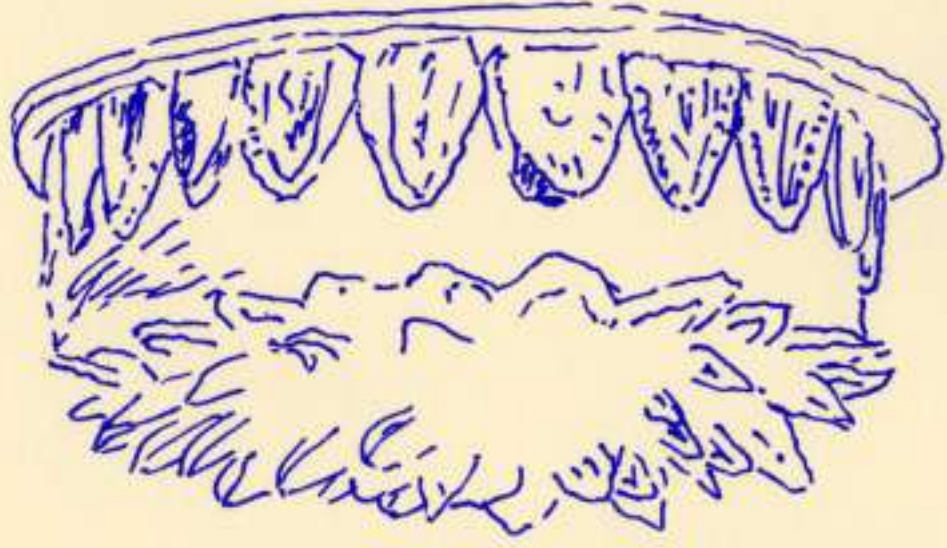
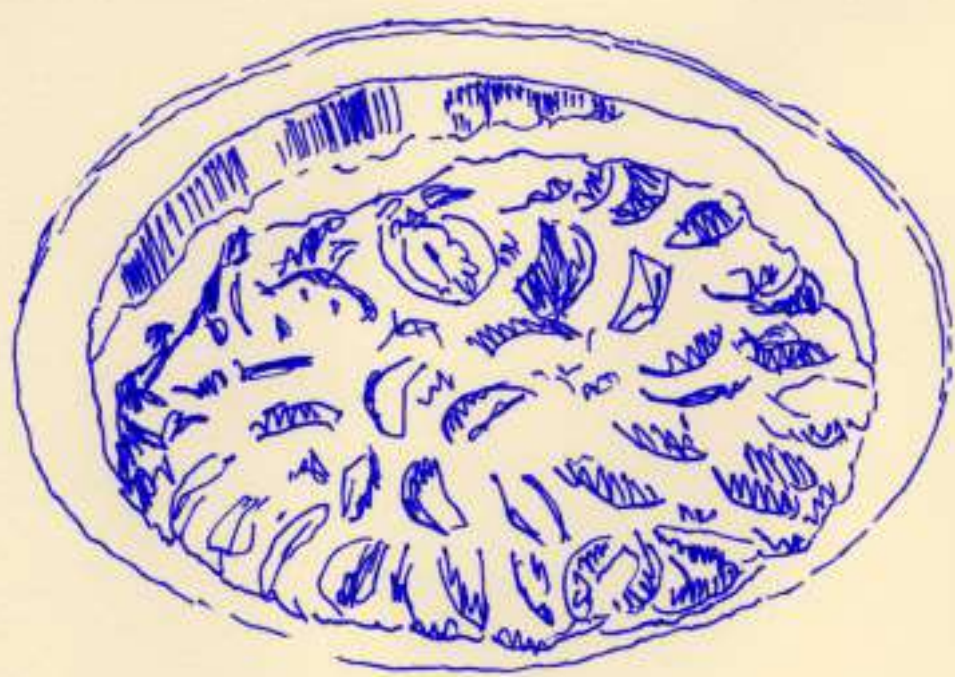
330ml de água
 150gr de açúcar
 3 claras de ovo (se forem frutas que emulsificam sozinhas como as frutas vermelhas, não utilize as claras. A receita será apenas a água, as frutas trituradas ou batidas, o açúcar e limão, se desejar).

Modo de preparo:

1. Ferva a água com o açúcar e mexa até o açúcar dissolver. Deixe esfriar (nessa etapa aproveite para colocar alguma erva ou pedaço de gengibre, canela etc., por exemplo capim cidreira ou erva doce, dependendo do sabor do sorvete)

2. Faça um suco da fruta escolhida; maracujá (3x), limão (3 a 4), manga (1x). Para bater mais fácil use um pouco da água fervida com açúcar. Misture tudo, a água com a fruta e deixe tudo esfriar bem.

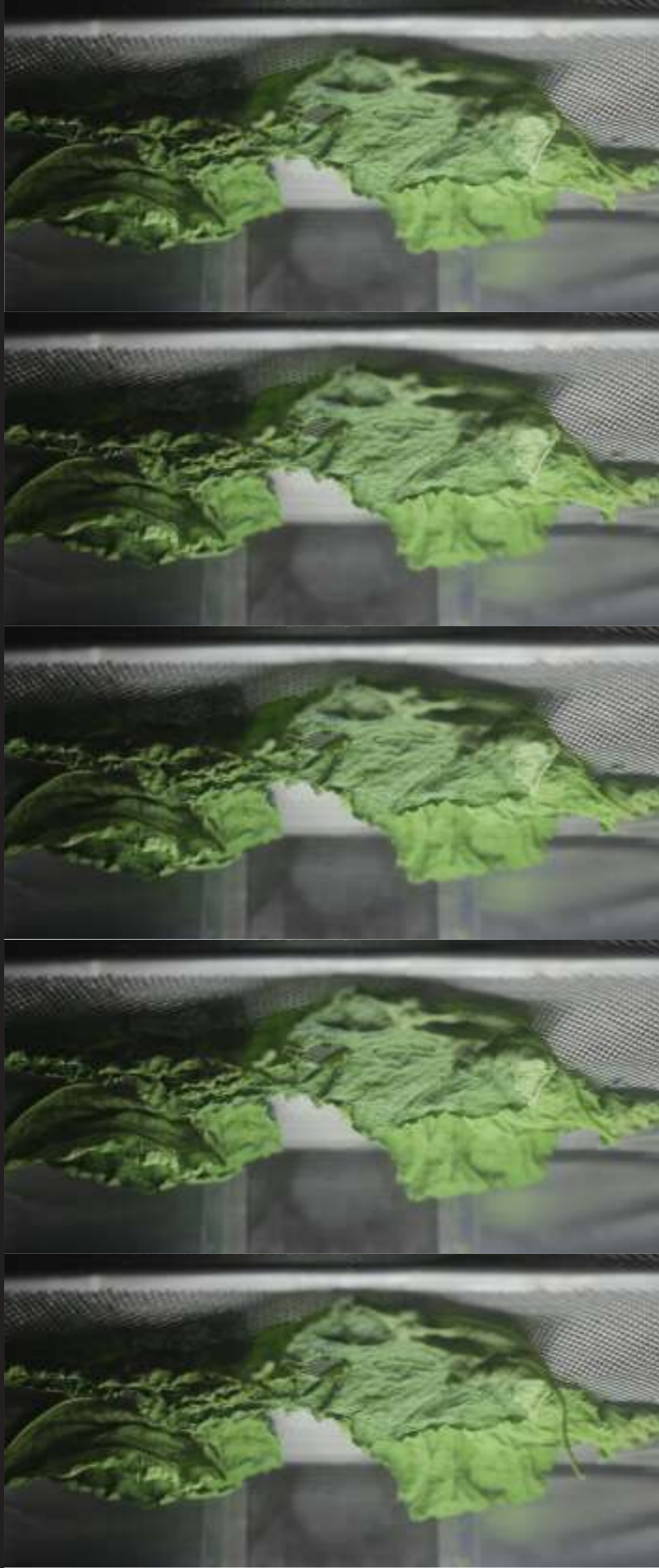
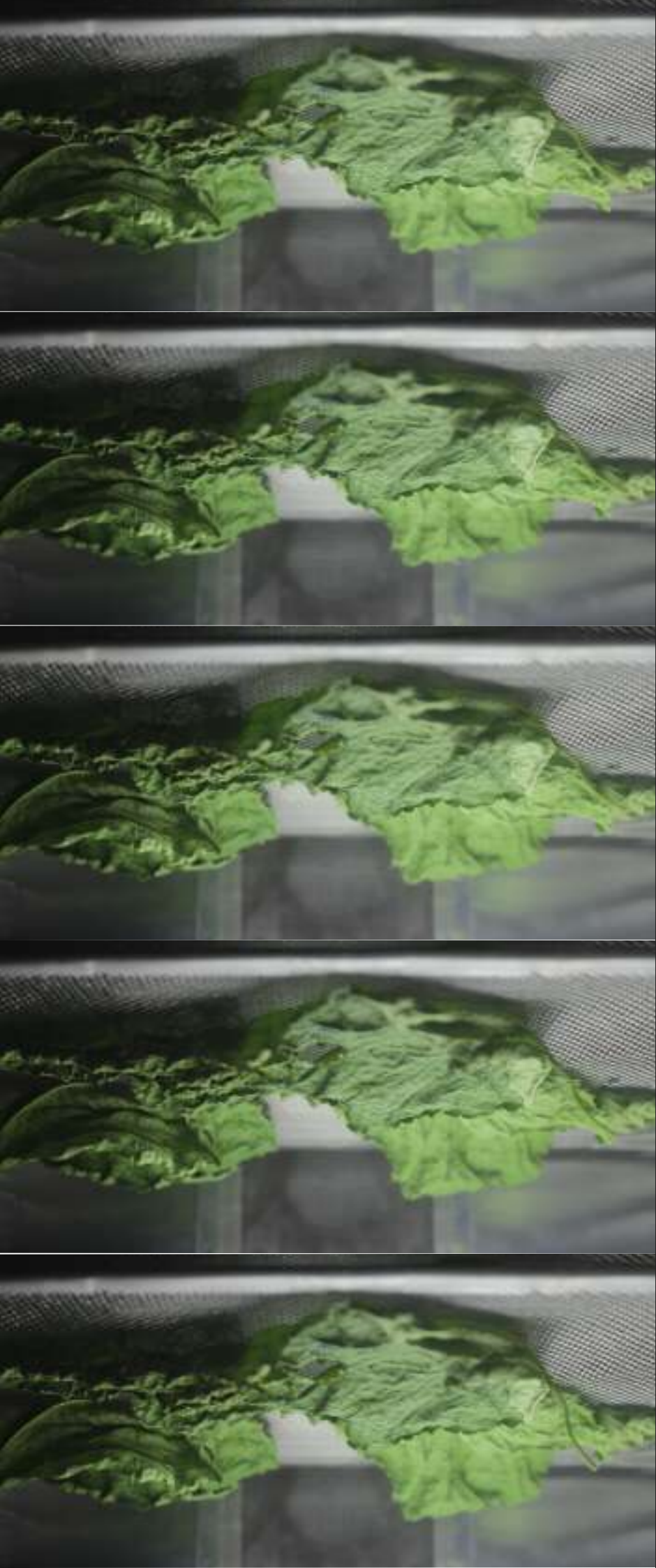
3. Bata as claras em neve, pico duro e misture com o suco bem frio, coloque tudo na sorveteira.





FLIPBOOK - RECORTTE, COLE E FLIP

RECORTE OS FRAMES, COLE AS MARGENS PRETAS NA ORDEM E FLIP



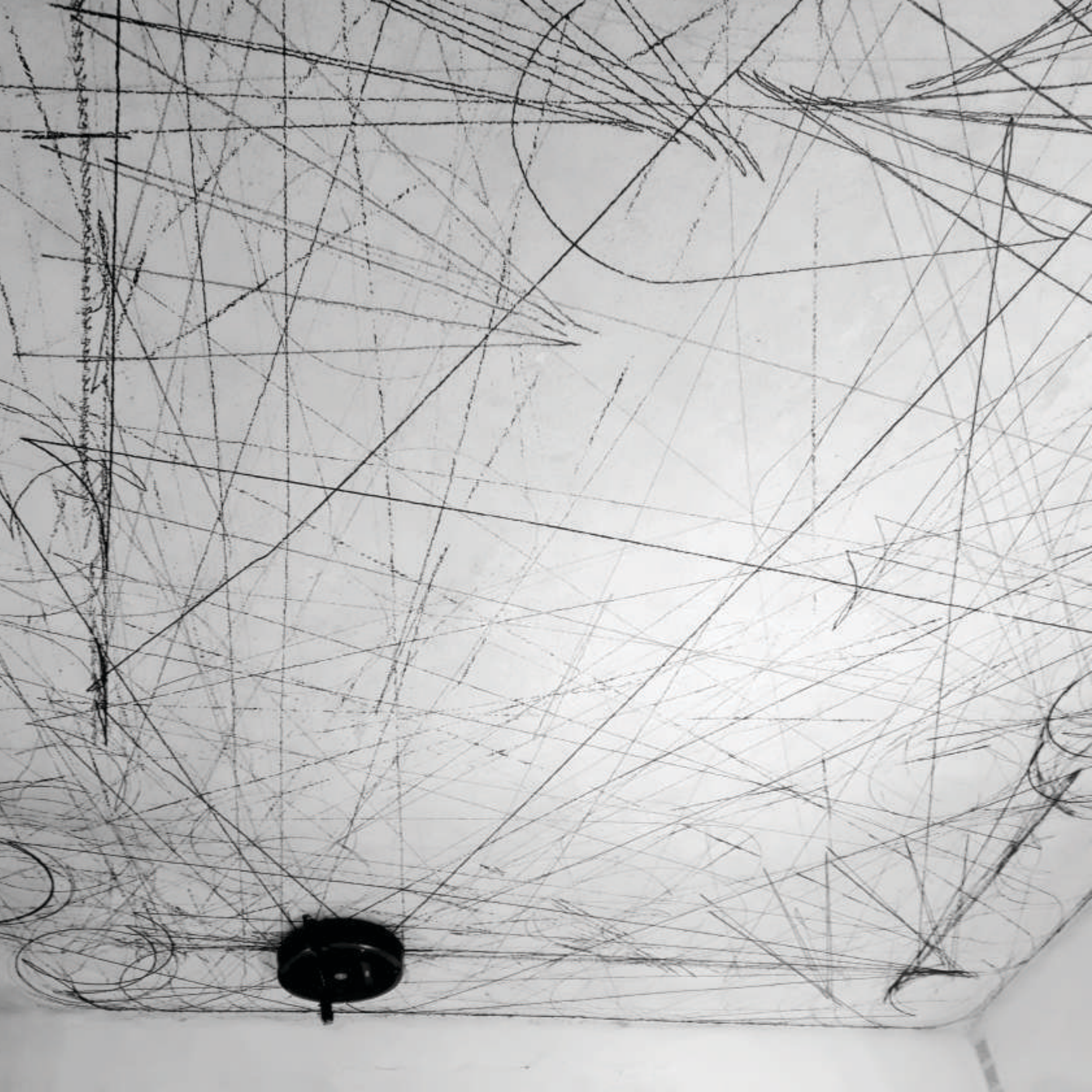
OLIGARQUIA DO PENSAMENTO ARTÍSTICO - PARTE 3



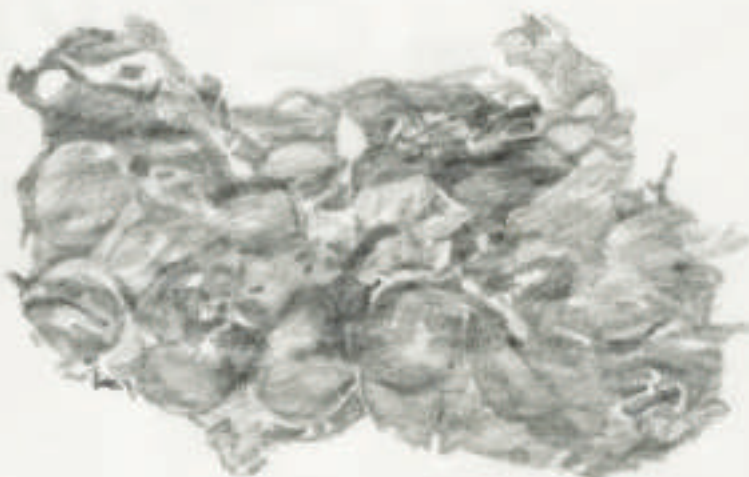


REGISTROS DE UMA MANUTENÇÃO CIBORGUE OU
ACTION PAINTING REVISTO PELO OLHAR FEMINISTA DO SÉCULO XXI OU PARALAXE

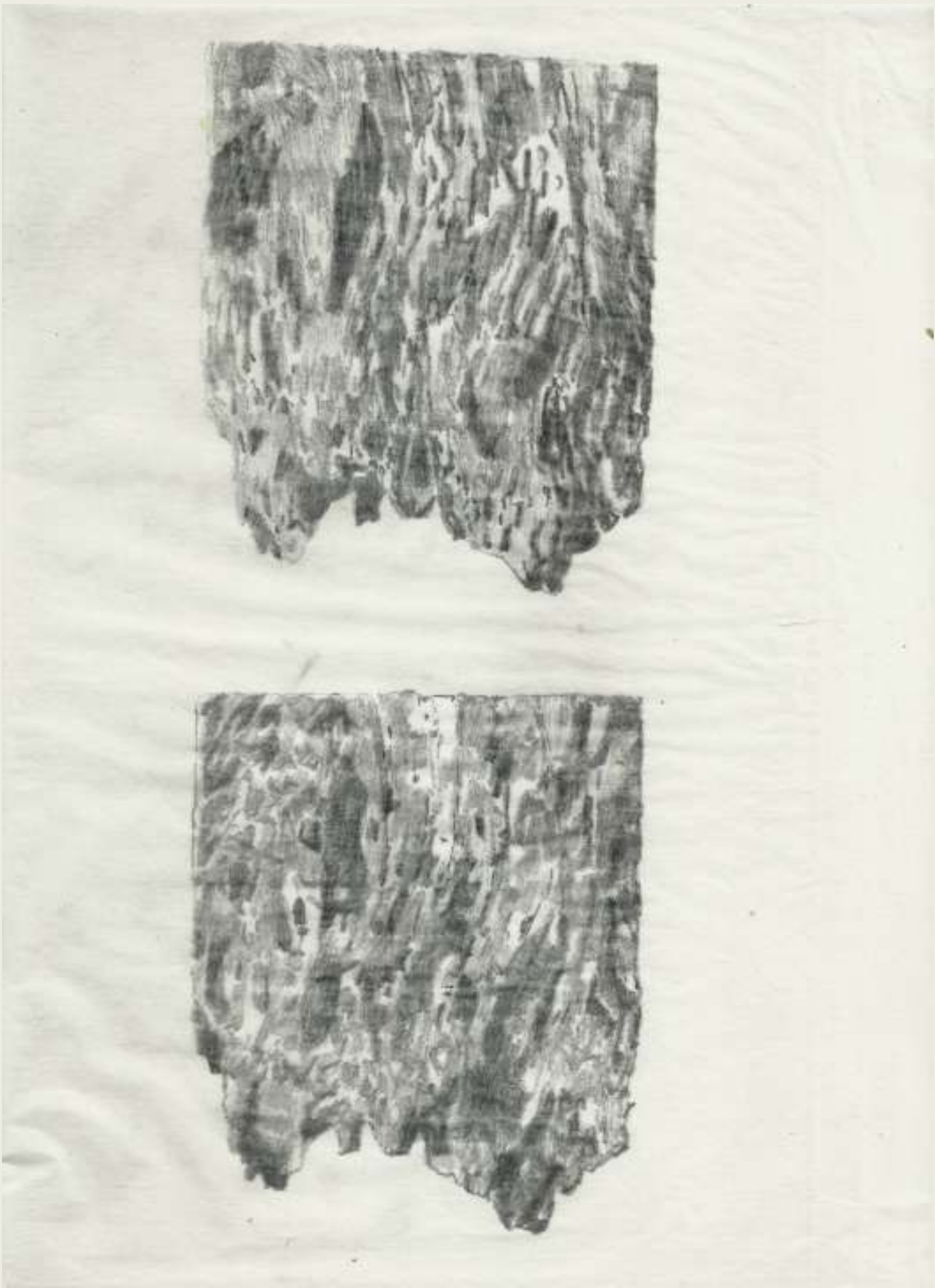


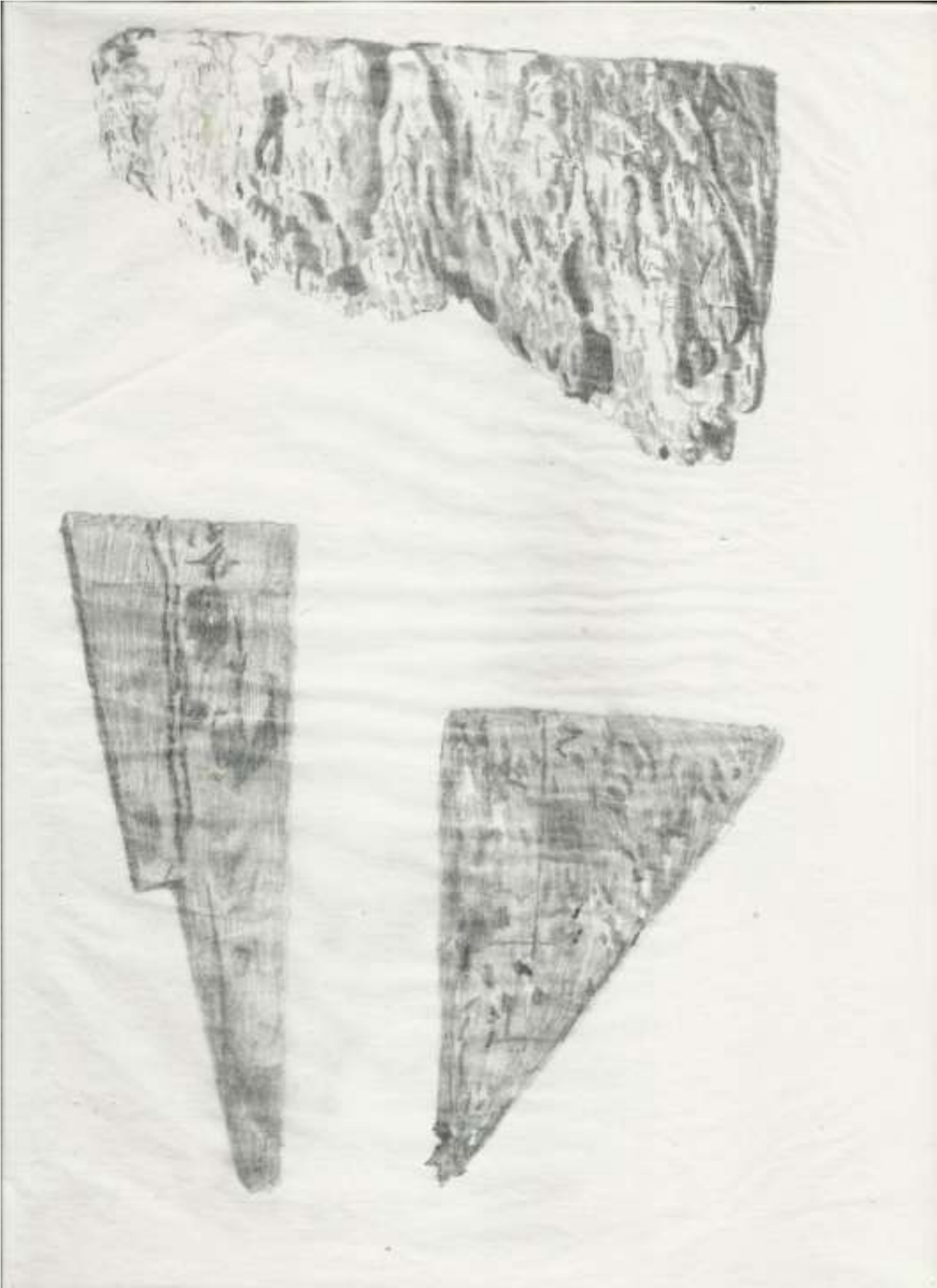


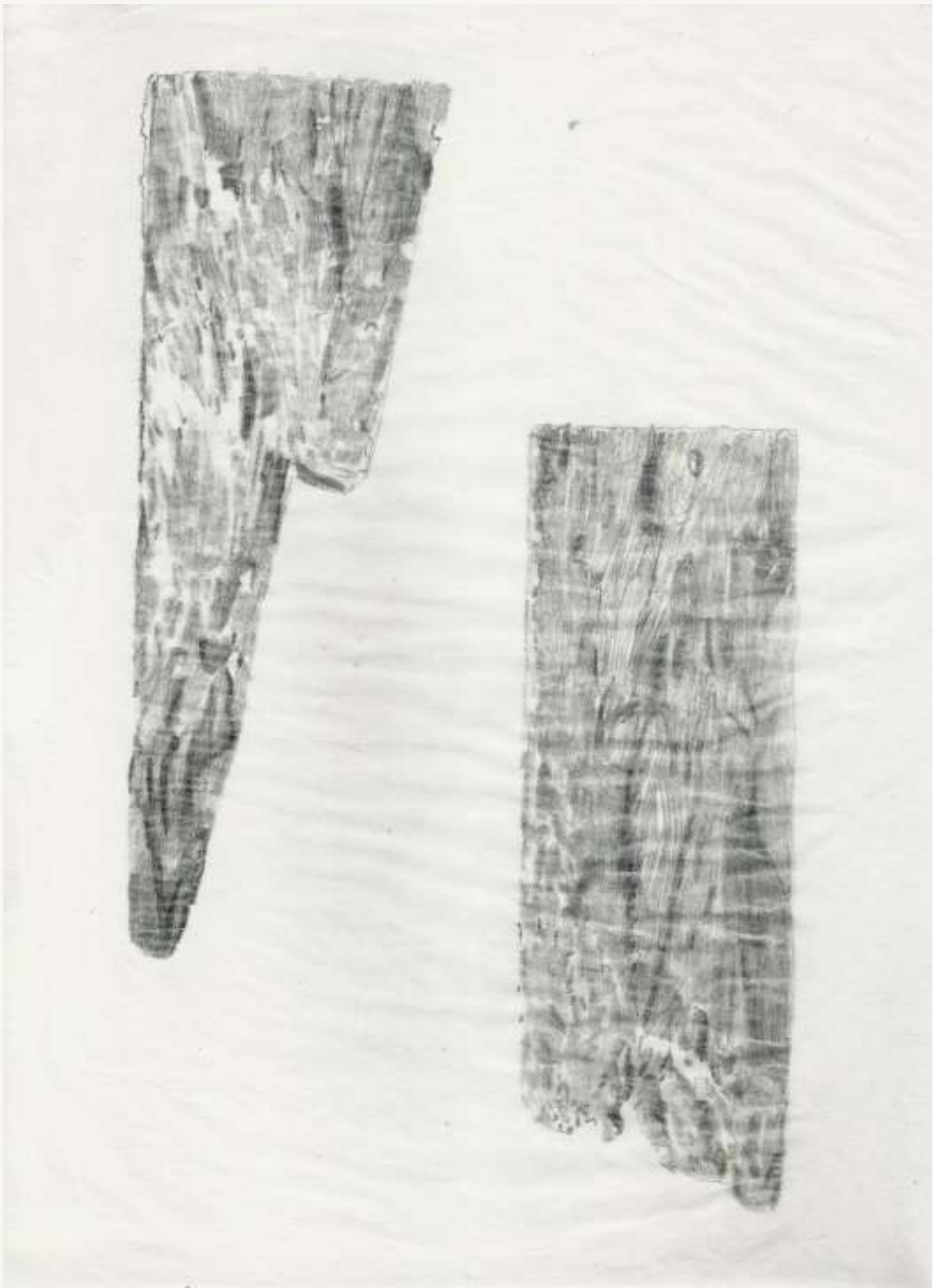
TRAZENDO AS COISAS DE VOLTA À VIDA



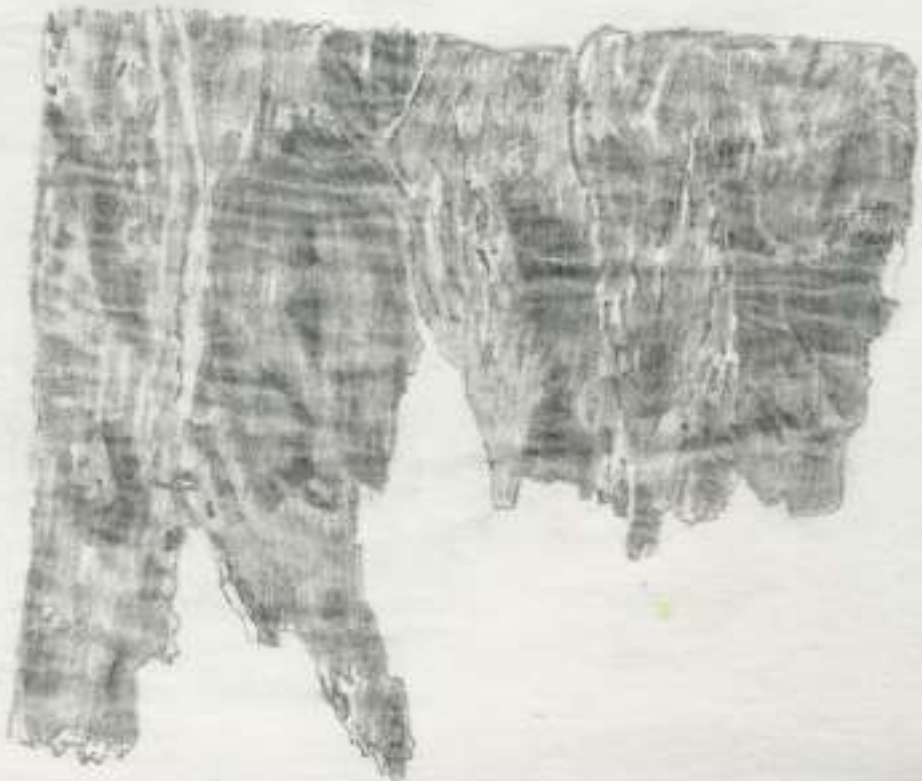


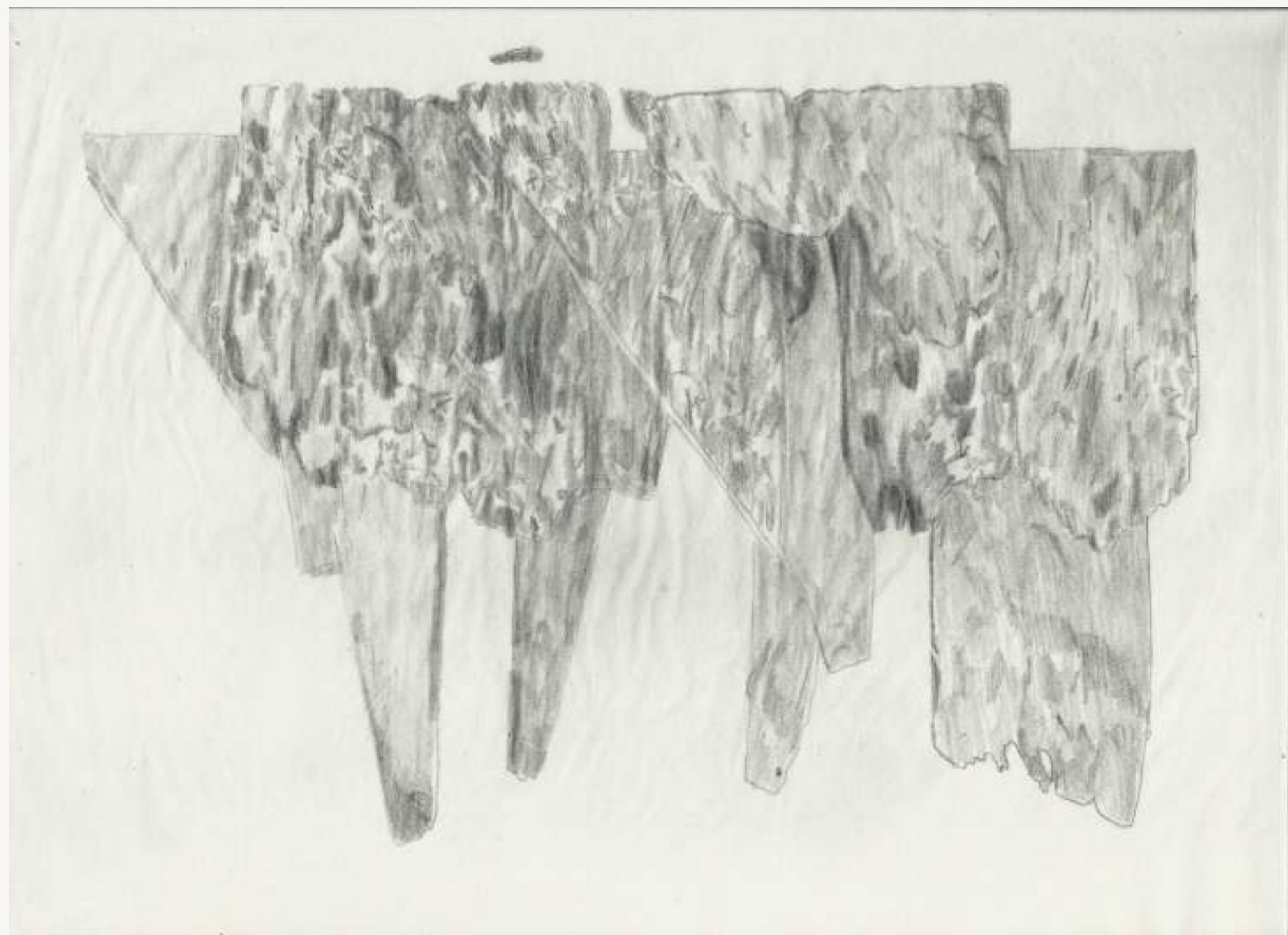






O fascismo esfacela – A madeira que foi extraída. Animais se abrigavam lá. Insetos faziam festas. Fungos se comunicavam. Até que uma serra derrubou tudo, uma potência detentora da serra a queria para poder construir sua própria casa, para fazer suas próprias festas, para obter sua própria comunicação. Se fosse verdade... A potência, detentora da ferramenta, queria apenas capitalizar. Hoje as pontas da madeira resistem, ainda abrigam os insetos, ainda se comunicam com os fungos. Ainda abrigam. Não mais pássaros, mas abrigam.









Legos-ervilhas – Sim, Legos novamente. Em algum momento nos convenceram que Lego deixa seus filhos inteligentes, essa informação deixou os pais históricos na busca por legos. Meu filho começou a brincar de lego em idade precoce, com 1 ano ele ganhou seu primeiro conjunto de LEGOS DUPLOS, aqueles grandes. E a partir daí não parou mais. Cada vez mais Legos e Legos. Aos 3 anos foi introduzido ao mundo dos “legos pequeninhos”, é assim que ele os chama, até hoje com quase 6 anos e já extremamente habilidoso na técnica do lego. O que eu fiz? Estou criando um futuro engenheiro...? Bom... o que são LEGOS-ERVILHAS. Não sei se o leitor se lembra do conto de fadas “A princesa e a ervilha”. Neste conto, para testarem se a moça de histórico humilde era a princesa que havia desaparecido quando bebê. Para testarem, colocavam escondida embaixo do colchão uma

pequena ervilha. Se ela reclamasse de algo que a incomodava, é porque era realmente uma princesa, afinal, o corpo das princesas é mais delicado e sensível do que dos humanos normais. O que me atraía neste conto, é que a cada noite iam colocando mais e mais colchões para verem se ela continuava reclamando de algo incomodo. Por fim ela estava dormindo em uma pilha de 2 metros colchões. É claro que deve ser incomodo. Ainda mais a sensação de perigo a noite com medo daquela pilha desmoronar. Provavelmente vocês leitores já devem ter feito a relação entre as peças de Lego e a ervilha. Sim, quando dormimos sempre sentimos algo nos incomodando, a vezes duro com vértices, outras vezes mais semelhantes a ervilha, pequeninhos e incômodos. As peças que aparecem por toda





O passado, que era presente - Um dia, durante a construção. Ainda bem no começo. Não me lembro bem. O terreno ainda fazia parte do morro inabitado. Sem rua, sem luzes ou barulhos. Tivemos que subir lá a noite, não sei o porquê, só sei que fomos. E no meio do breu - não havia escuridão, lembro de termos uma leve visibilidade, que nos localizava entre as sombras das poucas árvores - e a mata que batalhava por seu lugar em uma terra antes usada como plantação de bananas e mandioca. Tivemos uma surpresa. Na verdade, eram insetos voadores, alguns maiores e mais luminosos, como se fossem vênus, ou Júpiter, e outros pequenos e rápidos como pequenas estrelas distantes no céu. Nós invadimos uma festa de vagalumes, todos dançantes e felizes. Chegamos com as lâmpadas, com o barulho, com as brigas e frustrações. Os vagalumes que gostavam de festa, breu e felicidade subiram um pouco mais e floresça adentro. Junto, levaram as cobras, as onças e os quatris.



1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

7 621210 815503

26 18 7114
682 004 002 42-14 X
5117-81 00

Manufactured in Turkey

Cote d'Or
Lait Condensé Sué - Milk Condensed Sweet

Cote d'Or
Lait Condensé Sué - Milk Condensed Sweet
Cote d'Or
Lait Condensé Sué - Milk Condensed Sweet
Milk Karamul Zeytin

Cote d'Or

Cote d'Or

MADE IN TURKEY

Montage
5
100084 200929

100084 200929

Côte d'Or Fondant-Fruit
€150g (2 x 75g)

Fondant - Fruit
1883 - Remède aux fringales



Côte d'Or

Côte d'Or

Côte d'Or

Côte d'Or Fondant-Fruit
€150g (2 x 75g)

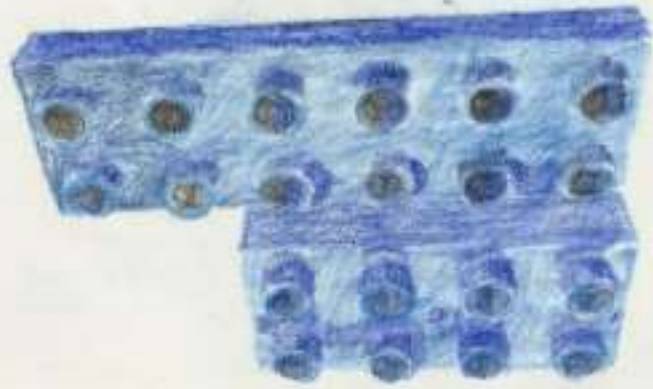
€150g (2x75g)

© 1983



Os carrinhos – borboletas... carrinhos que surgem delicadamente na minha mesa de trabalho. Coloridos. Não incomodam. Diferentes das borboletas que chegam e lutam para ir embora. Debatem até ficarem exaustas para voltarem às flores. Os carrinhos ficam lá parados, imóveis, esperando serem usados, de preferência pela imaginação infantil. O pior é serem retirados por mãos adultas e voltarem à caixa de trecos-carrinhos-perdidos, esperando retornar às brincadeiras.





Insetos assustados – sim sempre assustados. O vagalume que desenhiei morreu de susto. Tirei uma foto dele com flash, afinal era noite (eles só aparecem a noite), ele morreu de susto. Ou de prazer. Encontrou a luz que tanto desejava.

Lego-cocô-de-lagartixa. Com essas peças de lego tenho uma relação diferente. Tão pequenas, tão únicas e essenciais, tão caras, mas ao mesmo tempo, tão incômodas, como os cocôs de lagartixas que insistem em cair todo dia, por toda a casa. Minha vontade é de sugá-los com o aspirador, ou mesmo deixar o “robô que limpa tudo e se embarça em tudo”, sugá-las para seu compartilhamento infinito. Mas não posso. Se ao menos os cocôs de lagartixas fossem aqueles cocôs valiosos como o guano, ou então como os legos.

CULTIVE





PEDRAS

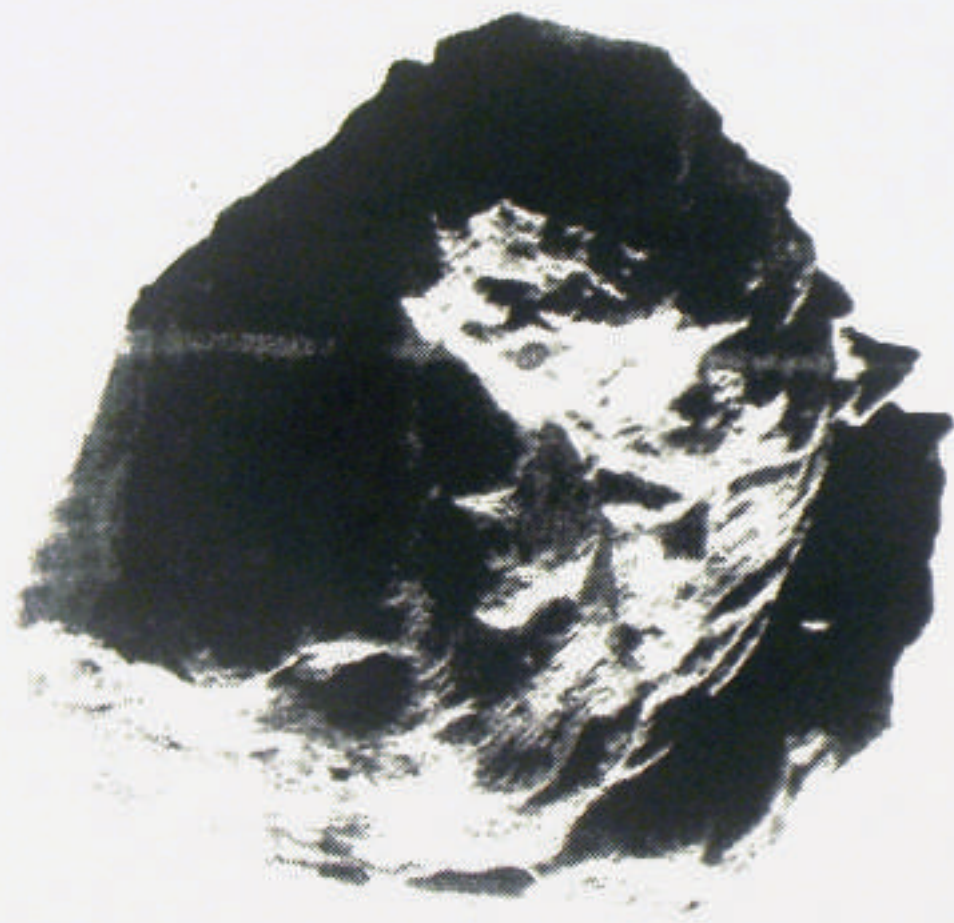


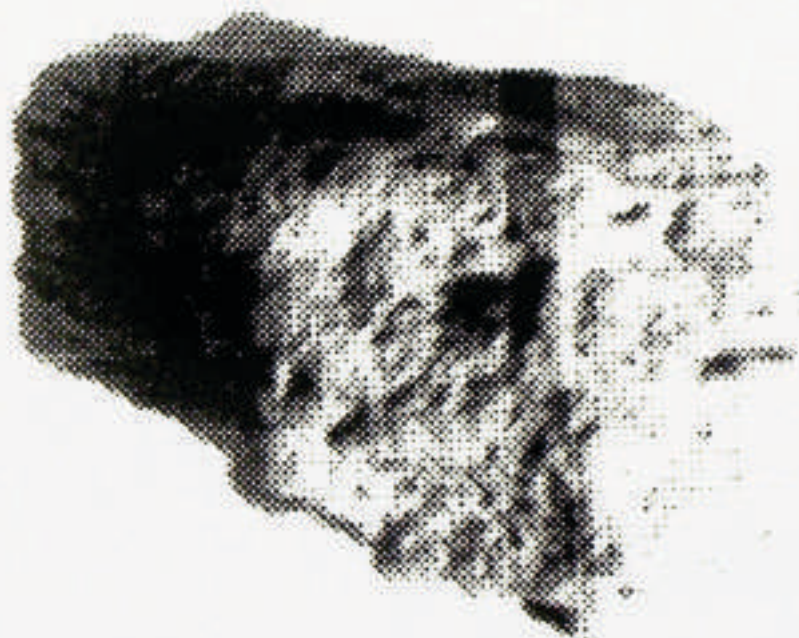




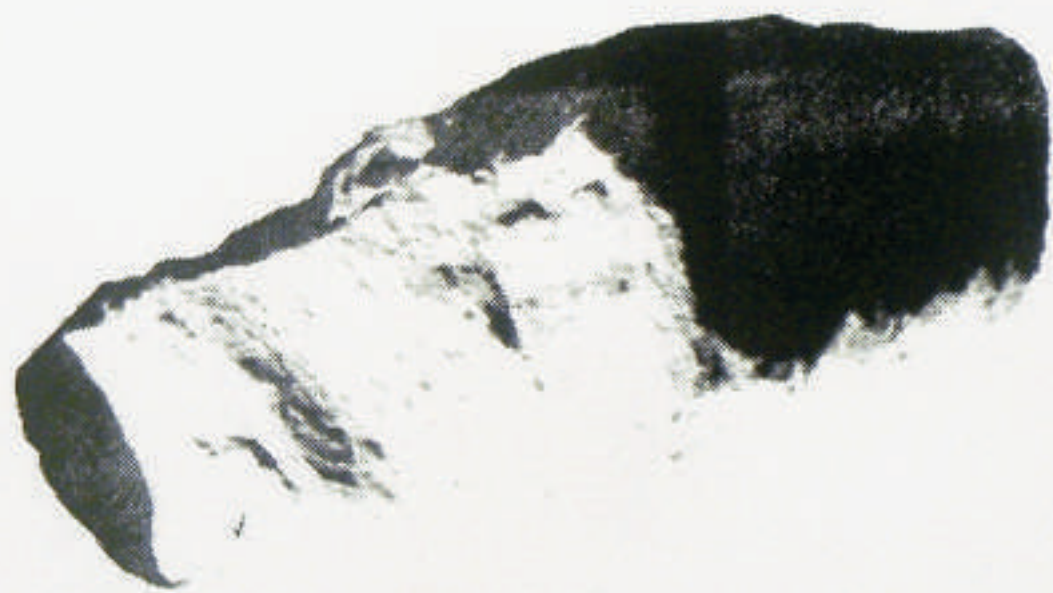






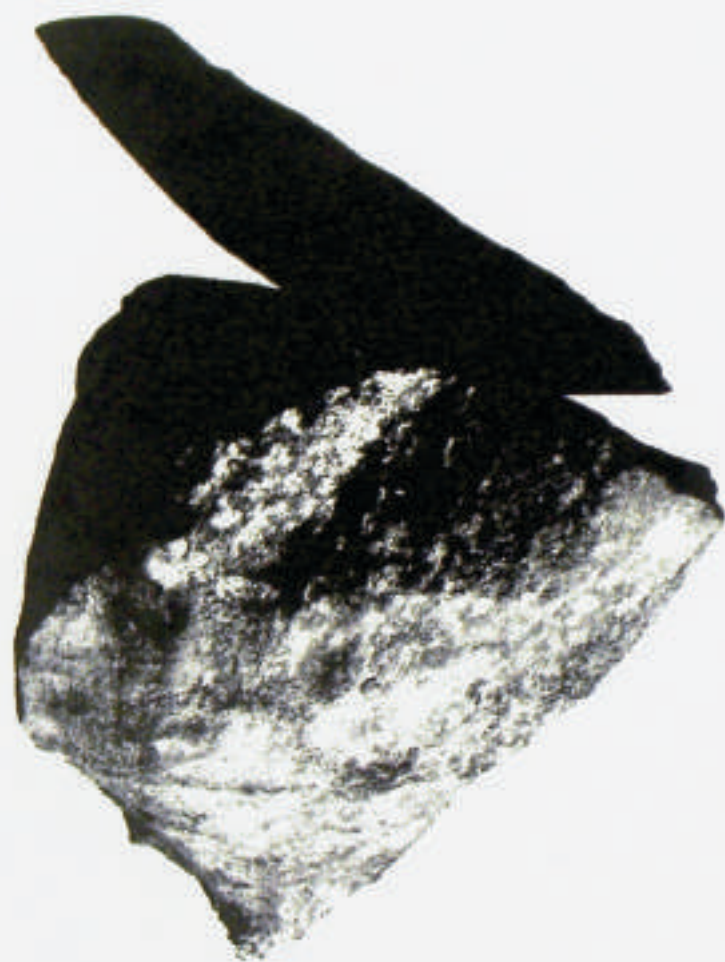


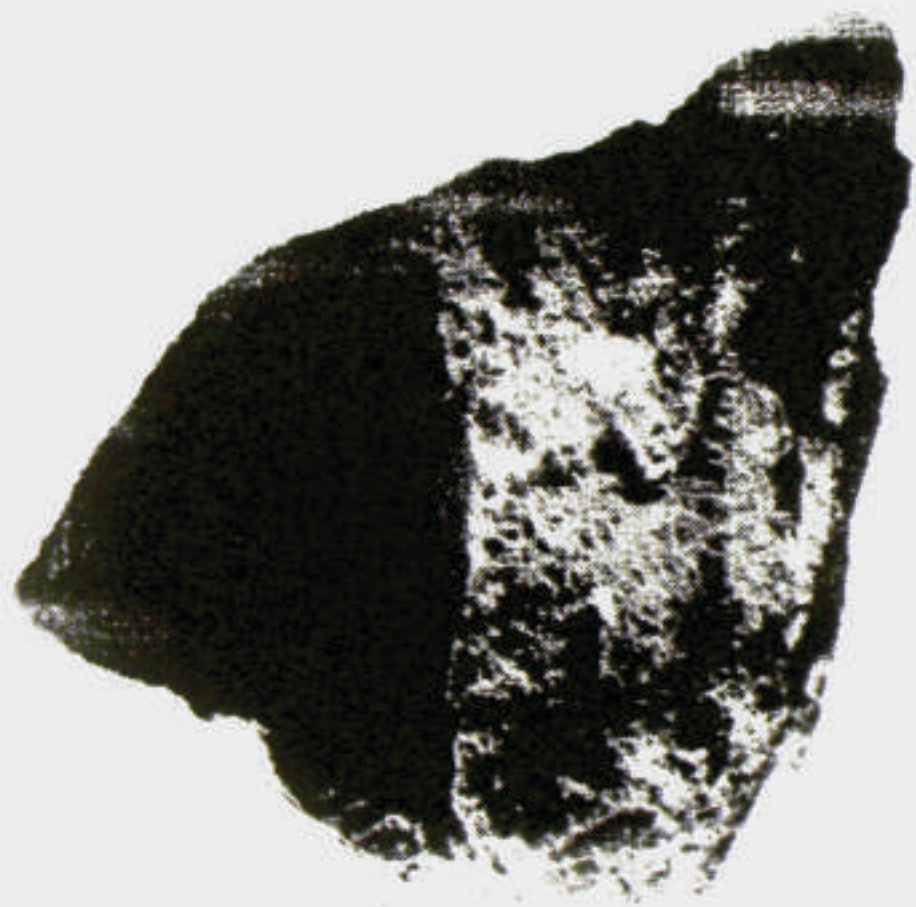














GLÓSSÁRIO

memorial das obras produzidas ao longo do processo de pesquisa (2020/23)

VIDEO «ESSA HISTÓRIA É VERDADEIRA» (2021)

Durante o desenvolvimento do projeto e da construção da *Casa Fortaleza*, meu marido, Renzo Assano, e eu obtivemos uma ampla gama de referências arquitetônicas. Entre elas, a influência primordial foi a *Casa Edith Farnsworth*, que moldou significativamente nossa estética e abordagem construtiva. Além disso, exploramos a casa *The Healy Guest House*, projetada pelos arquitetos Paul Rudolph e Ralph Twitchell, bem como a *Casa de Vidro* de Lina Bo Bardi. Juntamente com as influências estéticas, buscamos também referências práticas relacionadas ao processo de construção, materiais e muito mais. Um exemplo é o programa *Great Designs* da BBC, que se tornou nosso vício adquirido ao longo da execução do projeto *Casa Fortaleza*.

Uma referência particularmente significativa, que nos encantou ao longo do processo de construção, foram os vídeos do casal estadunidense Eames. No entanto, à medida que a casa adquiria a atmosfera de um ambiente familiar, esse paradigma começou a desvanecer. Durante o projeto, fui particularmente inspirada pelos vídeos dos designers, com destaque para a filmagem *House: After five*

years of living (1). A capacidade do casal de perceber os pequenos encantos da rotina, das bagunças e das transformações ocorrendo nos espaços, me motivou a acelerar o processo de construção.

A partir do momento em que nos mudamos para nossa casa, ainda bem incompleta, sem portas ou janelas para nos proteger da chuva e do vento, apenas com plásticos amarrados nos grandes vão abertos; sem luz, o que nos forçava dormir já ao cair da noite; sem móveis, cama, estantes, guarda roupas, mesas; sem jardim, só chão de terra, lama e bananeiras; com etapas e uma lista infinita de tarefas a serem concluídas e, por fim, carregando um filho na barriga prestes a nascer; o encanto, o romantismo desencadeado pela experiência que os referidos vídeos proporcionaram dissolveu-se, restou limpar, cuidar do filho e acabar a casa.

Seis anos após esse processo agora temos luz, a maioria dos móveis construídos e um filho com certa autonomia. Hoje, principalmente devido ao período de contemplação e estudo que o mestrado está me proporcionando em relação a essa experiência de criação e edificação poética de uma obra-casa-vida, consigo lembrar, resgatar na minha memória aquela pulsação,

1. Uma vivência da Eames House and Studio, feita cinco anos depois que Charles e Ray começaram a morar lá. É composto inteiramente de imagens estáticas tiradas como transparências de 35 mm por Charles entre 1949 e 1955. <https://www.youtube.com/watch?v=CUC3kBPfUF0&t=31s>

GEOLOGIA ABSTRATA (2020)

Conjunto de esculturas de terra produzidas com a técnica de taipa de pilão (terra pilada com moide).

A superfície da terra e as ficções da mente têm um modo de se desintegrar em regiões distintas da arte. É impossível evitar o pensamento barroso quando se trata de projetos de terra, ou do que chamarei de "geologia abstrata". A cidade dá a ilusão de que a terra não existe. Meu projeto de escultura em terra é uma "Alternativa ao sistema absoluto da cidade" como disse o artista Heizer, propondo uma dialética entre o exterior e o interior.

Excluindo processos tecnológicos da criação artística, comecei a descobrir outros processos de uma ordem mais fundamental. O rompimento ou fragmentação da matéria chama a atenção para o substrato da terra, antes dela ser refinada pela indústria para se tornar metal laminado, vigas, perfis de alumínio ou barras de ferro.

Desde 2013, quando concluímos as fundações da casa, no qual estava construindo em conjunto com o artista Renzo Assano, fiquei intrigada com as formas daquela estrutura de concreto que erguemos para sustentar o restante do projeto e de nossas vidas futuras. Queria ter feito uma obra de arte com elas antes de termos subido a estrutura de ferro. Refleti sobre processos não resistentes que envolviam a própria sedimentação da matéria.

Os extratos de terra são como museus remexidos e incrustado no sedimento. Possui um texto contendo limites e fronteiras, que foge à ordem racional e às estruturas sociais que confinam a arte. As grades abstratas contendo a matéria bruta são observadas com algo incompleto, quebrado e espalhado.

O problema tratado se refere à noção de casa-território no universo da arte. Essa ideia já aparece em Gilles Deleuze e Félix Guattari, na obra "*Que é filosofia?*", quando refletem sobre a matéria, as qualidades e intensidades que formam o composto de sensações que

aquele despertar pelos vídeos do casal Fames, que me encorajaram a apostar no projeto *Casa Fortaleza* como cometido de vida.

O conjunto de imagens videográficas que criei como parte da pesquisa poética durante o percurso do mestrado, surge daí, desta lembrança sensível. Nestes primeiros experimentos videográficos busquei, por um lado, vestir as cenas de naturalidade, apresentando um teste-munho através de sequências contínuas de imagens e, de outro, opereí com ironia tentando desmontar as várias narrativas compostas em torno da *Casa Edith Farnsworth*. deste momento de contemplação e estudo que o mestrado está me proporcionando em relação a essa experiência de criação e edificação poética de uma obra casa-vida, consigo lembrar, resgatar na minha memória aquela pulsação, aquele desejo despertado pelos vídeos do casal Fames, que me encorajaram a apostar no projeto *Casa Fortaleza* como empresa de vida.

O conjunto de imagens videográficas que criei como parte da pesquisa poética durante o percurso do mestrado, surge daí, desta lembrança sensível.

Depois de seis anos vivendo nesse "corpo-casa" imerso na mata atlântica, pretendo, juntamente a outros trabalhos que venho desenvolvendo, dar continuidade à "Essa história é verdadeira parte 1 e 2". Nesses primeiros experimentos videográficos busquei, por um lado, vestir as cenas de naturalidade, apresentando um teste-munho através de sequências contínuas de imagens e, de outro, opereí com ironia tentando desmontar as várias narrativas compostas em torno da *Casa Edith Farnsworth*.



toda obra de arte encarna:

A arte começa talvez com o animal, ao menos com o animal que recorta um território e faz uma casa (os dois são correlativos ou até mesmo se confundem por vezes no que se chama de habitat). Com o sistema território-casa, muitas funções orgânicas se transformam, sexualidade, procriação, agressividade, alimentação, mas não é esta transformação que explica a aparição do território e da casa, seria antes o inverso: o território implica na emergência de qualidades sensíveis puras, sensíveis que deixam de ser unicamente funcionais e se tornam traços de expressão, tornando possível uma transformação das funções. (...) Esta emergência já é arte, não somente no tratamento dos materiais exteriores, mas nas posturas e cores do corpo, nos cantos e nos gritos que marcam o território. É um jorro de traços, de cores e de sons, inseparáveis na medida em que se tornam expressivos [conceito filosófico de território]. (2)



TRAZENDO AS COISAS DE VOLTA À VIDA + VERBETES e CONJUNTO DE FOTOGRAFIAS (2021)

O conjunto de desenhos "Trazendo as coisas de volta à vida"⁽³⁾ recebeu o nome dado ao artigo escrito por Tim Ingold. O autor argumenta, baseando-se em Deleuze

e Guattari como fundamento filosófico, que: "[...] em um mundo onde há vida, a relação essencial se dá não entre matéria e forma, substância e atributos, mas entre materiais e forças. [...] o modo como materiais de todos os tipos, com propriedades variadas e variáveis, são avivados pelas forças dos cosmos. Misturadas e fundidas umas às outras na geração de coisas." (INGOLD, pag. 2)

Legó-cocô-de-lagartixa, carrinhos-borboleta, insetos-assustados... Coisas se coisificando. Materiais avivados pelas forças dos cosmos. Ideias filosóficas que me instigaram inicialmente a criar um olhar sobre os materiais velhos, estragados, restos de coisas, que não carregam a forma, a ideia e o projeto, e sim, essas propriedades variadas que se transformam constantemente por encontros de forças. Indo além, comecei a direcionar minha atenção para as "coisas" que avivam meu cotidiano e que são avivados por nossas relações com eles - para insetos, brinquedos, troncos de árvores e favos de mel.

Como exercício para minha pesquisa de mestrado, iniciei esta série de desenhos a partir de observações destes "fluxos de coisas". Concomitantemente aos desenhos que se expandiram com a compreensão da casa-coisa, casa-corpo, casa-tempo-rotina, iniciei conjuntos de verbetes complementares aos desenhos. Por exemplo: o vagalume que morreu de prazer ou de susto (nunca saberei), ou as pedras de LÉGO-cocô-de-lagartixa que sempre aparecem por aí todos os dias, mesmo depois de limpar a casa.

Os desenhos derivam de fotografias simples tiradas com o celular ao longo do dia. Essa metodologia é importante, a velocidade é necessária para capturar essas "coisas-ação" e, e, posteriormente, após uma curadoria desses momentos, os desenhos podem ser produzidos. Os verbetes surgem, no momento da fotografia, devido à experiência proporcionada por aquela

2. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997

3. INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. Horiz. antropol. [online]. 2012, vol.18, n.37, pp.25-44. ISSN 0104-7183. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>

“coisa”, ou após uma reflexão sobre o motivo do registro e do desenho.

A partir da experiência de registros rápidos com a câmera do celular, de situações e “coisas” cotidianas, surgiu em mim o desejo de iniciar uma série de fotografias que documentassem eventos rotineiros vividos em casa, como situações de trabalho, construção de móveis, eventos incomuns causados pela natureza ao nosso redor, preparação de bolos e tortas, brincadeiras do meu filho, entre outros. O conjunto de fotografias instantâneas reflete esse desejo e forma um conjunto como desenhos.

ÁLBUM DE XILÓGRAFURAS “DA CONTEMPLAÇÃO À PRÁTICA”(2020/21)

Com o objetivo de descansar depois de ter produzido o texto “De vidro. Por que não recua ou morre?”, para a dissertação de mestrado, em junho de 2020, iniciei o álbum de xilografuras “da contemplação à prática”. O conjunto é composto por dezesseis xilografuras, totalizando aproximadamente 160 impressões e levou 8 meses para ser concluído. O que deveria ser um alívio transformou-se em um conjunto de inquietações poéticas. Essas tensões tornaram-se evidentes ao longo da criação do álbum, já que ocorreram diferenças significativas nas composições cromáticas e gráficas entre a primeira e a última gravura.

No livro **O Artífice** de Richard Sennet, a figura do artífice condensa um diálogo sobre hábitos prolongados entre práticas concretas e ideias. O ato de fazer exige a contemplação do próprio ato de fazer. Sennet retoma a filosofia pragmática estadunidense do começo do século XX de John Dewey e William James, defendendo a tese de que: o trabalho deveria ser entendido como a contemplação da própria prática do trabalho. Vivenciando essa experiência de fazer e contemplar

simultaneamente, os seres humanos poderiam atingir sua máxima potencialidade, tanto em campos de trabalhos “materiais” quanto nos campos “abstratos” como, por exemplo, na política. Para o autor, se os modelos político-sociais permitissem que todos experimentassem a prática no pensamento e na criação política e a contemplação dessas experiências, poderíamos estar hoje desfrutando de um sistema muito próximo dos modelos anárquicos.

No livro, encontramos a tese de que “[...] as habilidades, até mesmo as mais abstratas, têm início como práticas corporais [quanto a tese de que] [...] o entendimento técnico se desenvolve através da força da imaginação”(p.20). Trata-se, portanto, de uma vida dupla, entre teoria e prática, mas, se uma esperasse pela outra, esperaríamos eternamente:

O álbum de gravuras exibe claramente essas relações entre as práticas concretas e práticas abstratas diante dos hábitos prolongados. Ele é um intenso conjunto de trabalho composto com 16 xilografuras, cada uma com cerca de 10 impressões. Como Sennet enfatiza, a repetição permite a autocrítica e a modulação da prática de dentro para fora. Os momentos de criação estão, na verdade, enraizados na repetição:

À medida que uma pessoa desenvolve sua capacidade, muda o conteúdo daquilo que ela repete. O que parece óbvio: nos esportes, repetindo infundavelmente um saque de tênis, o jogador aprende a jogar a bola de maneiras diferentes; na música, o menino Mozart, aos 6 e 7 anos de idade, ficou fascinado com a sucessão de acordes da sexta napoletana, na posição fundamental [...]. Depois de trabalhar alguns anos nela, tornou-se perito em inverter a mudança para outras posições. (p. 49). (4)

O álbum, portanto, incorpora essa prática, e agora, após sua conclusão, compreendo que ele é detentor também dos hábitos cotidianos das minhas experiências visuais ao viver em minha casa. Percebi que meu ambiente é formado por camadas de texturas e cores (a luz que entra através do policarbonato alveolar e se fragmenta, a mata com diversas camadas de profundidade, a casa que é um espaço único e que se transforma pela organização, pelo uso, entre outros). A arte que envolve tanto habilidades materiais quanto abstratas, neste caso as gravuras, surgiram, como propõe Sennet, a partir de práticas corporais, da vivência do corpo e da imaginação. Essas camadas que meu ambiente proporciona se refletem nas gravuras feitas com matrizes únicas, mas modificadas a cada camada de cor. As estampas são construídas não através do desenho ou da linha, mas sim pelas sobreposições cromáticas de texturas-desenhos feitas por máquinas (furadeira e micro retífica). Cada matriz, ou seja, corpo e olhar, é composta por múltiplas camadas luminosas de cor.



VÍDEO / LIVE / PERFORMANCE « OLIGARQUIA DO PENSAMENTO - PARTE 3»(2020/21)

Uma ação de 3 horas na qual eu assei um bolo de chocolate. A câmera permaneceu do lado de fora da casa, capturando toda a cozinha, e em alguns momentos realizou zoom nas cenas.



REGISTROS DE UMA MANUTENÇÃO CIBORQUE OU ACTION PAINTING REVISTO PELO OLHAR FEMINISTA DO SÉCULO XXII OU PARALAXE(2022)

«Eu sou uma artista. Eu sou uma mulher. Eu sou uma esposa. Eu sou uma mãe. (Ordem aleatória). Eu faço um monte de lavagem, limpeza, cozinha, renovo, preservo, etc. Também, até agora, separadamente, eu «faço» arte. Agora, eu vou simplesmente fazer essas tarefas de manutenção diárias e trezé-las à consciência, exibindo-as como arte (...). MEU TRABALHO SEHÁ O TRABALHO.» (Ukeles, 1969, grifo da autora)

A obra «registros de uma manutenção ciborque ou action painting revisto pelo olhar feminista do século 21 ou paralaxe» é estruturada no conceito criado pela artista Mierle Ukeles, «Arte de Manutenção» e no «Manifesto Ciborque» de Donna Haraway. Ainda pouco conhecidos no Brasil, o manifesto de Ukeles marca uma virada conceitual no campo artísticos questionando o papel do trabalho de manutenção à reprodução social, tão essencial quanto proporcionalmente menosprezado e relegado a salários-mínimo ou a nenhum pagamento, como no caso das donas de casa. Assim, a obra de Ukeles inaugura uma crítica feminista voltada tanto para a arte quanto para o trabalho.

No «Manifesto Ciborque» de Donna Haraway, a autora utiliza o termo «economia do trabalho caseiro», todavia, «fora de casa», indicando a chamada «feminização da pobreza» (que pode, inclusive, ser exercido por homens e mulheres, na maioria das vezes envolvendo questões étnicas.) O termo «feminização»

refere-se a um conjunto de características tradicionalmente associadas ao feminino transpostas para o mundo do trabalho doméstico em grande escala.

Esta expressão aponta para a posição vulnerável dos trabalhadores, que podem ser «montados e remontados e explorados como uma força de trabalho de reserva». Há mais uma relação de servidão do que de trabalho propriamente dito. Essa massa de homens e mulheres, além de ficarem confinados à economia do trabalho doméstico, também corre o risco de ficar presa ao analfabetismo, à impotência, e ser alvo de aparatos repressivos «hgh-tch» que vão desde o «entretenimento à vigilância e ao extermínio». Para a autora, a ciência e a tecnologia desempenham papel crucial nessa situação:

Uma vez que grande parte deste quadro está conectado com as relações sociais da ciência e da tecnologia, é óbvia a urgência de uma política socialista-feminista dirigida para a ciência e para a tecnologia.⁽⁵⁾

Haraway defende a escrita como uma forma de tecnologia ciborgue, considerando a linguagem como um veículo essencial da luta política. A imagem do ciborgue, segundo ela, expressa dois argumentos centrais do ensaio: a de que uma teoria universal e totalizante é um grande equívoco, incapaz de abrange a maior parte da realidade, e que «assumir a responsabilidade pelas relações sociais da ciência e da tecnologia» é fundamental. Haraway conclui dizendo que «*embora estejam envolvidas, ambas, numa dança em espiral, prefiro ser uma ciborgue a uma deusa.*»

Paralaxe: Torsão - feminino - máquina. «[...] *o deslocamento aparente de um objeto causado pela mudança do ponto de observação que permite nova linha de visão*» Slavoj Žižek (2008, p.32)

O jogo CULTIVE foi pensado especificamente para o 1º Edital de Publicação de Jogo Ligadas na Meepie. Em conjunto com a Luciana Zilles, desenvolvemos um jogo com uma temática transformadora, tanto no campo dos jogos de tabuleiro, que geralmente têm uma narrativa europeia e capitalista, quanto na criação de um novo repertório para as pessoas que o jogassem. Acreditamos que os jogos, como qualquer outra forma de expressão artística, impactam as pessoas por meio da experiência e das emoções. Um jogo com uma temática de agrofloresta poderia oferecer uma experiência diferente para aqueles que o jogassem no dia a dia.

A primeira viagem documentada de um europeu que percorreu o rio Amazonas inteiro, da nascente até a foz, aconteceu em meados do século 16 pelo frei espanhol Gaspar de Carvajal. Seu discurso, muitas vezes, ia além da descrição das etapas da viagem e incorporava elementos do imaginário europeu para explicar o que não era compreendido ou não fazia parte da realidade europeia. No final da viagem, na altura da ilha do Marajó, ele descreve o que está vendo: "Eu estou vendo carvalhos, orégano". Um pouco antes, no percorrer do caminho ele descreve que vê carneiros.



CULTIVE (2021/2023)

5. SHARAWAY, Donna J., "A Cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century" In: *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*, New York, Routledge, 1991

A ocupação da Amazônia, do cerrado, da caatinga e da mata atlântica foi um processo pelo qual desde o início trocou-se tudo o que era estranho por aquilo que é familiar: trocou-se a floresta com sua complexidade, pelo carneiro, pelo oregano e pelos carvalhos. Substituí-se uma flora por outra flora, uma fauna por outra fauna, tiram-se os animais e coloca-se o boi, tira o Buri e coloca a laranjeira, o Umbu e coloca a maçã, tira a floresta, múltipla, e coloca a soja, única. Ordena-se a floresta, tira a “desordem”, a imanência, o contínuo emaranhado, o imbricamento de coisas que não respeita a ordem, cortam-se os nós intermináveis e insolucionáveis.

O jogo CULTIVE surgiu como uma ação política. Qual seria a narrativa que gostaríamos de contar? Quais os modelos e sistemas que queremos no mundo? Devemos manter ideias coloniais europeias de exploração do meio ambiente, do trabalho, dos seres humanos, que regeram nossa cultura por tanto tempo? Devemos manter padrões morais que estruturam nossa sociedade tão desigual? Nosso desejo quando escolhemos esse tema, passou exatamente por esses questionamentos. Perpetuar o que já está cristalizado ou inventar uma nova história possível? O grande desafio do desenvolvimento do jogo foi a produção das ilustrações. O jogo mecanicamente estava com seus princípios formais, conceituais e narrativos bem amarrados, precisando apenas de alguns ajustes para que a jogabilidade ficasse mais orgânica, suave e desafiadora. Mas o desenvolvimento da ilustração foi o momento de mais intenso trabalho.

Qual seria a diferença entre arte e ilustração? Existe uma anedota que conta que quando uma ilustradora atira uma flecha, ela deve acertar o alvo bem no centro, já a artista atira a flecha e onde ela cair, pinta o alvo em volta. Isso quer dizer que minha experiência como artista não me ajudou em nada na criação da ilustração do jogo. A arte não comunica e não deve comunicar. A arte é. Sua relação com os outros é partilha no campo do sensível. Muito diferente do que deve ser uma ilustração. Ela sim, deve comunicar, ser o mais precisa e clara. Ela, como já diz sua irmã, deve ilustrar um conceito.

Minha pesquisa poética permeia o campo da experiência e da prática. Entendo a experiência como algo

que ocorre continuamente, a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver. Acredito nas situações de conflito e resistência - que os aspectos do eu e do mundo implicados nesta interação modificam a experiência com emoções e ideias, de modo que emergem a intenção consciente. Isso quer dizer atirar a flecha e pintar o alvo em volta.

Minha dificuldade ao longo do processo foi aprender a comunicar de forma eficaz. Renunciar ao campo formal das artes visuais, da experiência como construtora da intenção consciente. Tive que aprender a atirar a flecha e acertar ao alvo, aprender a ter soluções claras que consigam comunicar e narrar os elementos do jogo.

O que posso dizer sobre o resultado? CULTIVE para mim será um perpétuo devir. Ele percorre um tempo que nunca se preenche, em um estado constante de mudanças, um estado constante do projetar, do virtual, da posterioridade que nunca cessa a chegar. CULTIVE é Aion, limitado, como o futuro e o passado, mas finito como o instante, que se estende em linha reta, limitada nos dois sentidos. Sempre já passado e eternamente ainda por vir. O jogo - aion é das perspectivas, da participação intrínseca do sujeito no contínuo do tempo.

Mas essa definição é muito pessoal, já que ela perpassa pelo ato de criar e pela experiência do que foi criado. Mas para quem irá jogar, o que esperar? Em CULTIVE não se explora a terra ad infinitum, e sim se cultiva, com suas limitações, tempos e necessidades, o objetivo é cuidar e potencializar sua planta, para criar uma real e grandiosa floresta agrícola. Mecanicamente desafiador, que exige de quem joga uma constante administração de suas plantas e um projeto adiantado das 8 rodadas que compõe uma partida. Da mesma forma que uma agricultora deve projetar sua agricultura para os próximos 20 anos, CULTIVE exige um projeto ao longo prazo. Mas não pense que a mecânica não traz imprevisibilidades e um leve caos a sua planta. Sim, quem joga deve aprender a adaptar-se rápido.

habilitoso das suas terras. O pedido era claro: criar um desenho, um símbolo que representasse seu vasto império, e esse símbolo era um caranguejo. Aceitando o desafio com humildade, um velho artista se prontificou a cumprir a missão. Passou-se um ano inteiro desde o início do desafio, e o imperador ansioso decidiu conferir o resultado. No entanto, ao visitar o artista, descobriu que o desenho ainda não estava pronto. Frustrado, o imperador concedeu mais um ano ao artista. Contudo, mais um ano se passou, e o imperador acompanhado de toda a sua cavalaria, dirigiu-se novamente à casa do artista, apenas para encontrar o mesmo cenário: o desenho ainda não estava feito.

Os anos se repetiram, e essa espera sem resultado estava deixando o imperador cada vez mais irritado e impaciente. Nove anos após o desafio inicial, o imperador estava à beira da exasperação total. Decidiu, então, dar um último ultimato ao velho artista: "No próximo ano, quando eu retornar, você precisa ter o meu desenho do caranguejo pronto. Caso contrário, serei implacável e você perderá a cabeça!" Um ano se passou, e o imperador cumpriu sua palavra, dirigindo-se novamente à casa do artista. Desta vez, a situação era clara: ou o artista apresentaria o desenho ou enfrentaria as consequências. Ao chegar, o imperador expressou sua frustração: "Velho, eu o avisei que sua cabeça estaria em risco!" Nesse momento, o artista idoso pegou um pedaço de papel e, em segundos, traçou o desenho do caranguejo. Era uma obra de arte magnífica, a mais bela já criada no reino.» As pedras também levaram 10 anos, mas não são as mais belas já feitas.



ÁLBUM «PEDRAS» (2023)

Em 2012, quando nos estabelecemos em Ubatuba, ainda sem a perspectiva de encontrar o terreno para realizar nosso ambicioso plano de replicar a casa "Edith Farnsworth", exploramos extensivamente a costa de Ubatuba e o sul do estado do Rio de Janeiro. Durante essas viagens, que foram ao mesmo tempo prazerosas e frustrantes, tive a oportunidade de capturar inúmeras fotografias de pedras. Essas formações rochosas me cativaram profundamente, pois são distintamente características das praias do litoral norte do estado de São Paulo.

Nessa região, praias extensas são raras; predominam as pequenas, alinhadas junto à encosta. Esse cenário resulta na abundância de pedras nas praias. Por outro lado, na cidade, as pedras são escassas e, frequentemente, limitam-se a pedras de construção, cascalho ou pavimento de rua asfaltada. Pedras costeiras, lisas, grandes, esculpidas ou redondas são, atualmente, encontradas somente aqui no litoral.

Minha fascinação por essas pedras cresceu e persistiu ao longo de muitos anos. Durante todo esse tempo, nutri o desejo de criar um álbum de serigrafia com elas. No entanto, foram necessários dez anos para que finalmente eu concretizasse esse desejo. Vinte anos atrás, enquanto eu frequentava minhas aulas de pintura na faculdade, um dos meus professores costumava compartilhar uma história, uma anedota cuja origem ele próprio não mais recordava.

«Há muito tempo, num reino regido por um imperador impetuoso, este soberano decidiu desafiar o artista mais

O LIVRO E SUAS OPERAÇÕES POÉTICAS

O livro é uma composição sensível, uma cartografia de registros de tempos e territórios afetivos. Narrando a experiência vivida ao longo do processo de construção, assim como as contínuas experiências proporcionadas pela casa, a hipótese defendida neste trabalho é que a *Casa Fortaleza* é uma obra poética em todas as perspectivas imagináveis.

A organização não segue uma abordagem cronológica do processo de construção e vivência na casa; ao contrário, busca destacar a transversalidade do problema definido (a Casa Fortaleza como um acontecimento estético, a Casa Fortaleza como uma obra poética). O livro se caracteriza pela variação de múltiplos sistemas semióticos.

Feita esta breve apresentação, passemos às partes do livro. Ele está dividido em quatro partes: **Prelúdio, Desenvolvimento, Manutenção e Glossário**. Para fins acadêmicos, há duas versões: a versão digital e a versão impressa. Ambas diferem em forma e conteúdo, mas são concebidas como um único produto.

Prelúdio – Prenúncio, Presságio: O Prelúdio começa com grandes impressões em offset digital. Uma tradução e citação dos cadernos de anotação utilizados ao longo do processo de construção e além. Aqui, a cartografia não segue uma ordem cronológica, mas sim de tempos e territórios afetivos.

Entrevista – Primeiro Intercessor Textual: A entrevista *"Uma experiência: da alegria da construção de uma casa à frustração da ferrugem?"* está dividida em duas partes, elaboradas em momentos diferentes durante a pesquisa. Aqui, a operação poética é a invenção, criando uma narrativa que descreve o processo de construção da obra *Casa Fortaleza*. O objetivo é mostrar que construir uma casa não é apenas construir; é criar algo que responda a um problema de vida, construindo uma vida como obra de arte.

Logo após a entrevista, apresentamos o vídeo *"Esta história é verdadeira, e eu a conto como ela é"*, uma colaboração com Renzo Assano, cooperada com Robert Bresson e Mozart. Utilizamos a abertura do filme *"Um*

condenado à morte que escapou" de Bresson que tem a frase *"Esta história é verdadeira, e eu a conto como ela é, sem ornamentos"* na introdução do filme acompanhada pela música "Missas em Dó Maior" de Mozart.

Nesta obra integrante do livro, observamos uma diferença entre a versão digital, onde o vídeo é visualizado integralmente através de um link, e a versão impressa. As duas versões diferem em forma e conteúdo, mas se complementam como um único produto.

Na versão impressa, realizei uma tradução poética e intersemiótica do vídeo. Uma dobradura de papel chamada de "livro infinito". Além disso, a dobradura está escondida, ou envelopada, exigindo do leitor uma pausa nas passagens de páginas e coragem para destacar o adesivo e abrir o envelope.

Manifesto para a Arte da Manutenção de Mierle Laderman Ukeles de 1969!: Neste ponto, incorporo uma citação do manifesto da artista norte-americana. Ukeles propõe uma mudança de perspectiva da vida para a arte, e eu faço minha essa mudança. Essa apropriação visa mostrar que a manutenção não é apenas útil; ela é transformada, neste livro, em uma obra poética, à semelhança do que Ukeles faz ao levar a manutenção para os museus.

O **Prelúdio**, na versão impressa, se encerra com uma xilogravura original de topo, ausente na versão digital. Uma obra de coautoria com Renzo Assano, na qual me aproprio de sua ideia e a modifíco no ato poético.

Agora, adentramos na primeira parte das duas principais do livro.

Desenvolvimento – O Novo / A Mudança.

A primeira parte do desenvolvimento é um sonho, não sonhado por mim, mas por um amigo, Deyson Gilbert. Mais uma vez, uma operação poética na qual me aproprio do sonho, transformando-o em construtor da narrativa poética dentro do livro. O sonho está dividido em duas partes, a primeira, no desenvolvimento, o sonho é contato a partir do ponto de vista de Deyson, no qual toma dimensões fantásticas e premonitórias.

Texto Reflexivo Principal: "De Vidro, Por Que Não Recua ou Morre?"

Neste ponto crucial, apresento o ensaio intitulado "*De Vidro, Por Que Não Recua ou Morre?*" no qual defendo a hipótese de que a *Casa Fortaleza* é uma obra poética. Este ensaio, elaborado no formato textual do ensaio, foi escolhido estrategicamente, proporcionando visibilidade à minha pesquisa.

Ao explorar o contexto que resultou na criação da consagrada obra arquitetônica *Edith Farnsworth's House*, de Mies van der Rohe, 1951, o ensaio expõe pontos de vista ético-poéticos contrastantes. O primeiro, um discurso hegemônico, considerado clássico e oficial, destaca a indiscutível originalidade e perfeição da obra/casa. O segundo, em contraponto, revela um acervo extenso relacionado à vida de Edith Farnsworth, mantido na Biblioteca de Chicago, abordando documentos, diários, fotos com anotações e depoimentos singulares. O ensaio confronta esses dois discursos, destacando a perspectiva muitas vezes negligenciada de Edith como uma mulher solteira, intelectual e autônoma.

O cerne desta pesquisa reside na oposição entre esses dois pontos de vista antagônicos, um movimento que desafia as verdades tidas como indiscutíveis, quebrando as estruturas dogmáticas do paradigma das obras arquitetônicas modernistas.

Dentro dessas reflexões, surgem questões fundamentais: as casas/obras artísticas devem ser habitadas e, portanto, transformadas por seus residentes? Ou, ao contrário, devem permanecer como maquetes, experiências apenas como obras poéticas instalativas? A pesquisa explora as experiências vividas no encontro entre os corpos habitantes e o corpo dessas casas as tornam verdadeiras obras de arte, cumprindo seu desígnio de lar/residência.

Para Além do Ensaio: Dentro das escolhas gráficas específicas do livro, alterei a diagramação e a cor do papel para o rosa, da mesma forma que fiz com as entrevistas, escolhendo o papel amarelo. Essas mudanças visuais são operações poéticas que proporcionam ao leitor experiências no campo do sensível, destacando o texto reflexivo e ensaístico das operações de imaginação.

As próximas páginas apresentam duas páginas impressas em offset digital, registrando o processo de

construção da casa. Optei por uma escolha visual que simula fotografias instantâneas para construir a sensação da passagem do tempo.

Ao longo do livro, há transições entre diferentes obras. Durante a criação dessa obra, desenvolvi uma grafia relacionada à estrutura da casa. Para as transições, utilizei impressões digitais em papel vegetal como uma tradução das janelas da Casa Fortaleza, que são translúcidas, mas não totalmente, sendo construídas em polícarbonato alveolar. Essa escolha reflete a capacidade de ver o que está do outro lado, tanto no livro quanto em nossa casa, de maneira nebulosa e incompleta.

A seguir, apresento a obra "*Geologia Abstrata*": Esculturas de terra de taipa de pilão, originadas da experiência da construção da casa. No livro, recriei esses volumes através de xilogravuras originais de modelos geométricos feitos para serem montados.

Continuando, destacam-se pinturas e gravuras denominadas "*Rantone*". No livro, a forma de impressão em papéis vegetais das estruturas e projetos de cor resultam nas obras finais. Mais uma vez, evidencia-se a diferença entre a versão digital e impressa, utilizando a transparência nebulosa como elemento visual.

Concluindo, apresento o "*Album de Xilogravuras: Da Contemplação à Prática*". Para a versão impressa, optei por uma nova gravura de 10 cores, expondo cada camada de cor através de impressões em acetato transparente, seguindo o processo utilizado nas gravuras do álbum. A operação utilizada é uma tradução da metodologia adotada nas gravuras do álbum.

Chegando nos Momentos Finais da parte "Desenvolvimento": Na segunda parte da entrevista, conduzida por Mariana Fernandes, os temas abordados já exploram a multiplicidade e diversidade dos encargos processuais que envolvem a casa, destacando o entrelaçamento entre a produção artística e a manutenção da vida.

Após a entrevista, segue um conjunto de fotografias que capturam a rotina da casa durante o período de pesquisa do mestrado, tiradas com uma câmera instantânea. Novamente, optei por uma impressão em offset digital em formato de pôster.

É para finalizar esta seção do livro, apresento uma série gráfica começando com a capa, uma xilogravura original em projetos arquitetônicos. Nessa gravura, é possível visualizar a planta original da *Casa Fortaleza* sem a ocupação dos móveis ou a divisão dos ambientes. Seguindo a capa, há um conjunto de impressões em papel vegetal, mostrando a passagem do tempo da casa a partir da ocupação dos espaços através de móveis ao longo dos anos (2014-2023).

Corta! Cena Dramática (página dupla com desenhos impressos)

"Manutenção" - "Manter a poesia longe da criação individual pura; preservar o novo; sustentar a mudança; proteger o progresso; defender e prolongar o avanço; renovar a emoção; repetir a fuga." *Mierle Laderman Ukeles*

Aqui, é necessário criar uma quebra, um corte no tempo. Uma mudança no estado de percepção. É crucial criar estranhamento, alterar a perspectiva da percepção da vida. A manutenção também começa com o sonho, a parte 2. Este ponto é crucial que inicia o encerramento do livro e muda a perspectiva, o ponto de vista sobre minhas produções poéticas dentro da casa.

A Partir de Agora: O Universo Poético da Casa

A partir deste ponto, todas as obras poéticas emergem de confrontos afetivos, estéticos e poéticos com a casa, sua rotina, o trabalho de manutenção, e os habitantes que a povoam, seja meu filho, Renzo, meu cachorro, as abelhas, vagalumes, lagartixas, a floresta que nos envolve com suas variações de temperatura e umidade. Animais silvestres, fungos, brinqueços que insistem em ganhar vida, pedras encantadoras e madeiras que envelhecem.

A primeira obra, após a segunda parte do Sonho, nos deparamos com um livro de receitas. Em 2021, realizei a performance "*Da Oligarquia do Pensamento Artístico, Parte 3*", trancando-me na cozinha por 3 horas para produzir um bolo de chocolate. No livro, a performance se torna um pequeno livreto de receitas (um formato diferente em relação o restante do livro) comumente feitas em casa.

Novamente uma transição e revela-se um grande pôster dividido em partes numeradas, destinadas a serem cortadas e coladas, criando um pequeno flipbook. As imagens mostram tomates e ora-pro-nóbis no processo de desidratação, uma tradução poética do canal de YouTube sobre desidratação de alimentos, realizado em parceria com Renzo em 2019.

A janela translocida se abre mais uma vez - transição. Uma xilogravura original de 5 cores, com 80 cm, surge, gravada por uma máquina CNC Router e impressa manualmente na colher. Este trabalho é uma tradução poética intersemiótica de uma instalação apresentada no ano de 2022, "*registro uma manutenção ciborgue ou action painting revisito pelo olhar feminista do século XXI ou paraxé*". A janela se abre um pouco mais agora. Um conjunto de desenhos produzidos ao longo do mestrado ganha destaque. Feitos com lápis de cor sobre papel japonês fino e delicado, a operação poética aqui é a simulação, com cópias do original tornando-se cópia e original simultaneamente.

Mais uma transição e a janela se abre novamente. Um cartaz frente e verso com diversas plantas desenhadas, referência ao jogo de cartas *CULTIVE*, que traduz o sistema agroflorestal, trazendo novas referências após a mudança para Ubatuba. Para finalizar, apresento um projeto inacabado "*Album Pedras*", sem resolução, um desejo nascido com a mudança para Ubatuba. Uma obra ainda em energia potencial.

Fim.

Mas antes de encerrar, um resumo em outro código de tudo que é exposto nesta obra - livro: **O mapa astral da casa.**

Personagens presentes no livro:

Kilian Terra Prates Sato Assano (meu filho) – Nasceu no dia 17 de abril de 2015, um dia antes de meu aniversário de 32 anos. Gosta muito de desenhar, principalmente casas. Tem uma habilidade musical diferenciada. Cabelos castanhos, bem amarronzados com alguns fios ruivos e outros loiros.

Renzo Sogì Sato Assano – Meu companheiro desde 2012. Projétemos e construímos juntos a *Casa Fortaleza*. Para além disso, compartilhamos nossa vida diante de toda a dificuldade e alegria que a existência nos proporciona.

Mariana Fernandes – Amiga, artista, pesquisadora, taróloga e astróloga. Topou a empreitada de pensar uma entrevistista sobre o processo de construção da casa.

Deyson Gilbert – Amigo, artista. Com suas habilidades xamânicas proporcionou uma história e um paradoxo.

Colaboradores do Processo de Construção - Agradecimentos Especiais

Expresso minha profunda gratidão a todas e todos que colaboraram na construção da casa. Em diversos momentos, eu e Renzo nos sentimos sozinhos e desesperados, incapazes de lidar com a magnitude do trabalho. As colaborações foram essenciais, não apenas para transformar o projeto em casa, mas especialmente nos momentos de solidão e desamparo. Essas colaborações nos tiraram de momentos difíceis, proporcionando força e potência para continuarmos o trabalho. Muito obrigada! Os nomes estão dispostos em ordem aleatória. Alguns colaboradores podem não ter os nomes lembrados, mas as referências, parentescos e amizades permanecem na memória como parte fundamental deste processo.

Nilson, Adilson, Geilson, Evanilson, Jorge, Junior, Joãozinho, Fininho, Galo, Diego, Jean, amiga do Jean, Vava, sobrinho do Vava, Marina, Mario, Pai, Mãe, Deyson, Adriano, Luis, Domingos, assistente do Domingos, Gabriel filho do Jorge, Adriel, Zé Geraldo, Rafael Marqueto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Editora perspectiva, 1971.

BACHELAR, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

PADILLA, Conrado Valle de Queiroz. O conceito de "mito" na obra de Roland Barthes: desdobramentos e atualidades. 2014. Dissertação (mestrado). Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MARTIGNAGO, Marianna dal Canton. *Mies Van der Rohe e as decisões do Espírito*. 2015. Dissertação (mestrado). Departamento de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Presbiteriana Mackenzie.

CORBETT, Kathleen LaMoine. *Tilting at Modern: Elizabeth Gordon's "The Threat to the Next America". Chapter one: the world and the woman behind "THE THREAT TO THE NEXT AMERICA"*; 2010. Tese (Doutorado). Architecture in the Graduate Division of the University of California, Berkeley, p. 1-31 e p.133-155.

SCHULZE, F.; WINDHORST, Edwards Mies van der Rohe; *A Critical Biography*; Chicago: University of Chicago Press, 1985.

BARRY, JA (1953). Report on the Battle between Good and Bad Modern Houses. *House Beautiful* 95(5): 172-73; 266-72.

FRIEDMAN, AT. People who live in glass houses: Edith Farnsworth, Ludwig Mies van der Rohe, and Philip Johnson. *Women and the making of the modern house: a social and architectural history*. New York: Abrams, 1998.

GORDON, E. The Threat to the Next America. *House Beautiful* 97(4): 126-130; 250-251. 1953 in: WENDL, Nora. *Uncompromising Reasons for Going West: A Story of Sex and Real Estate, Reconsidered*. Thresholds, Cambridge, Massachusetts, (43), p. 20-361, 2015.

PRECIADO, Paul B. Traduzido por HARRIS, Keith. *Mi(e)s Conception: The Farnsworth House and the Mystery of the Transparent Closet*. *Feminist, Queer and Trans Geographies*. Novembro, 2019. Disponível em: <https://www.societyandspace.org/articles/mies-conception-the-farnsworth-house-and-the-mystery-of-the-transparent-closet>

FRACALOSSI, Igor. *Classicos da Arquitetura: Casa Farnsworth/ Mies van der Rohe 27 Mar 2012*. ArchDaily Brasil. Acessado 2 Ago. 2020. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/01-40344/classicos-da-arquitetura-casa-farnsworth-mies-van-der-rohe>

<https://farnsworthhouse.org/history-farnsworth-house/>

FURRET, François. *Oficina da história*. Lisboa: Gradiva, s/d

HARAWAY, Donna J., "A Cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century" in: *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*, New York, Routledge, 1991 (Trad. Bras. Tomaz Tadeu. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari & TADEU, Tomaz, *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*, Belo Horizonte, Autêntica, 2009, 2a ed.

SIMONDON, Gilbert. *A Gênese do indivíduo* in: *O Reencantamento do Concreto*. Cadernos da PUC, n11. São Paulo: Editora Hucitec/Educ, 2003

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trans/Form/Ação, São Paulo, 29(2): 219-239, 2006

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2017

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organizador: Manoel Barros da Motta. Editora: Universitária Forense.

GATTARI, Félix. *CAOSMOSE: Um novo paradigma Estético*. São Paulo: Editora 44, 1992.

POLLAK, Michel. *Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p.3-15.

UKELLES, Mierle Laderman. *M A N I F E S T O FOR MAINTENANCE ART 1969!* Proposal for an exhibition "CARE". Nova Iorque: 1969.

INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. Horiz. antropol. [online]. 2012, vol.18, n.37, pp.25-44. ISSN 0104-7183. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>

FARNSWORTH, Edith. *Memoirs*. Chicago: Newberry Library Archives.

DELEUZE, Gilles. *Filosofia Prática*. São Paulo: Escuta, 2002

DELEUZE, Gilles e GATTARI, Félix. *Mill Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Volume 4. São Paulo: Editora 34, 1997

DELEUZE, Gilles e GATTARI, Félix. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997

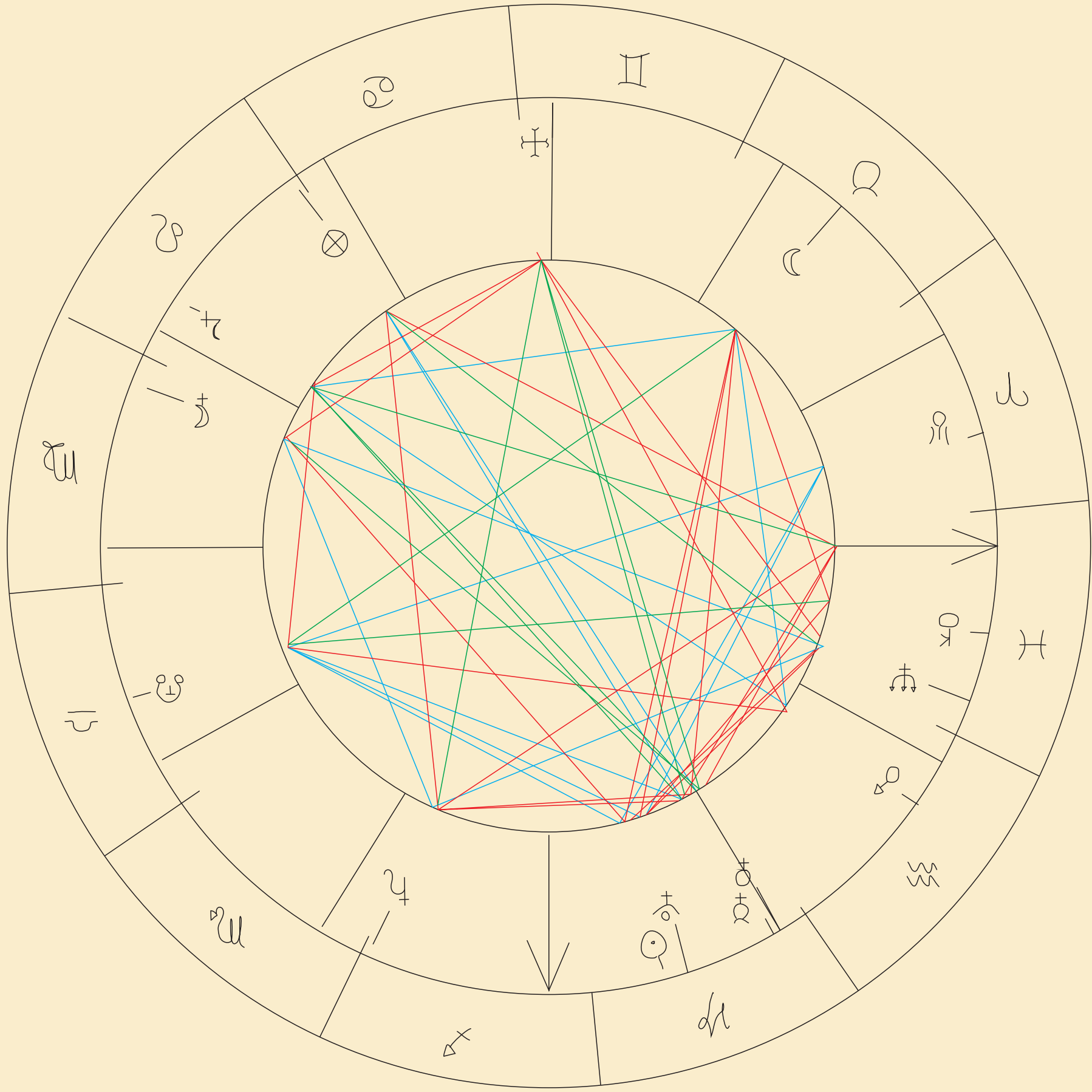
RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SENNET, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro, Record, 2009.

THOMPSON, E.P. *Costumes em comum – Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas volume 1. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasileira, 1987.

LAURENTIZ, Paulo. *A Holarquia do Pensamento Artístico*. Campinas: Editora UNICAMP, 1991.





CRIADO POR LAILA TERRA

DESIGN GRÁFICO / LAILA TERRA

IMPRESSÃO DIGITAL / LAILA TERRA E PRINTI

ACABAMENTO / LAILA TERRA

TEXTOS / LAILA TERRA, CHATGPT, MARIANA FERNANDES, MIERLE L. UKELES E EDITH FARNSWORTH

GRAVURAS ORIGINAIS / LAILA TERRA (ASSISTENTE KILIAN TERRA)

GRAVAÇÃO CNC / LAILA TERRA E RENZO ASSANO

CORREÇÃO DE TEXTO / ANTONIA TERRA DE CALAZANS FERNANDES, BRANCA DE OLIVEIRA
COUTINHO, CHATGPT E CAROLINA TOMASI

APOIO EMOCIONAL / RENZO ASSANO, KILIAN TERRA, ORIENTADORA BRANCA DE OLIVEIRA, MÃE E PAI
APOIO INTELLECTUAL / BRANCA DE OLIVEIRA, GRUPO DE ESTUDOS POÉTICA DA MULTIPLICIDADE,
MARIANA FERNANDES, RENZO ASSANO, KILIAN TERRA, MÃE E PAI
APOIO FINANCEIRO / UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (PROGRAMA PAPFE), MÃE E PAI.
APOIO MÍSTICO E PROMUNTORIO / DEYSON GILBERT

Este livro é composto por 22 xilogravuras originais, 3 delas compõe a contra capa e as duas guardas,
8 impressões offset digital e 1 encarte.

PAPÊIS: OFFSET ALTA ALVURA / PAPEL PÓLEN 80GR / PAPEL NEUTRO / PAPEL VEGETAL 115GR /
ACETATO PET / PAPEL OFFSET ROSA / PAPEL OFFSET AMARELO / PAPEL COUCHE

IMPRESSÕES: XILOGRAVURA / OFFSET DIGITAL / IMPRESSÃO DIGITAL JATO DE TINTA
VERSÃO IMPRESSA: TIRAGEM: / 10



