

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes - Campus São Paulo

HELENA TAVARES COUTINHO PINTO DA SILVA

**As inundações da memória: o doméstico, o cotidiano e o
íntimo na construção do artista**

São Paulo
2024

HELENA TAVARES COUTINHO PINTO DA SILVA

As inundações do memória: o doméstico, o cotidiano e o íntimo na construção do artista

Trabalho de conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para graduação de bacharel em Artes Visuais em 2024.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Moura Valença Motta

São Paulo
2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pela autora.

S586i Silva, Helena Tavares Coutinho Pinto da (Helena Tavares), 2001-
As inundações da memória : o doméstico, o cotidiano e o íntimo na
construção do artista / Helena Tavares Coutinho Pinto da Silva. -- São
Paulo, 2024.
66 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Moura Valença Motta.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte. 2. Memória na arte. 3. Família. 4. Vida. 5. Lar. I. Motta,
Gustavo (Gustavo de Moura Valença Motta). II. Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 701

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

HELENA TAVARES COUTINHO PINTO DA SILVA

As inundações do memória: o doméstico, o cotidiano e o íntimo na construção do artista

Trabalho de conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para graduação de bacharel em Artes Visuais em 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gustavo de Moura Valença Motta
Instituto de Artes Unesp - Orientador

Prof^a. Dra^a. Myrna de Arruda Nascimento
FAU USP

Me. Rodrigo Lopes Costa
Instituto de Artes Unesp

Aprovado em: 18 de novembro de 2024

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por me permitirem sonhar e sempre fazerem de tudo para que eu alcançasse meus sonhos.

Aos meus amigos, do Instituto de Artes, e os outros que fiz pela vida, pela convivência cotidiana, risadas e brincadeiras, que deixam tudo mais leve.

À minha cachorrinha, Petúnia, por ser minha companheira e meu motivo para nunca desistir.

Ao meu namorado, Matheus, por ter paciência para ler e reler esse trabalho, e por me tranquilizar quando necessário.

E, por fim, ao meu orientador, Gustavo, pela troca de ideias e por acompanhar e direcionar esse trabalho.

RESUMO

O presente trabalho pretende discutir o doméstico, a memória e a família na arte e na formação do artista. Procuo investigar o espaço doméstico – o lar – não apenas como lugar físico, mas também a abstração de tudo que está contido nele, como lembranças e afetos, e como tudo isso é absorvido pelo artista e também o absorve. Nesse sentido, observa-se a criação de uma simbiose que se manifesta como corporização do lugar, e cria memórias imagéticas que são usadas, posteriormente, na formação e trabalho artístico. Também busco compreender como e quando se deu historicamente a passagem de imagens da vida privada para a pública, uma vez que a partir de determinado momento a vida doméstica passou a fazer parte da história da arte, levando-a ao público. Completando essa investigação, abordarei o trabalho de três artistas que trazem de modo explícito questões em torno do doméstico, do familiar e da memória: Wanda Pimentel, artista brasileira, que representa o lar em sua retratação mais objetiva, e faz parte do momento em que a arte feminina e do lar passa a ser vista; Lebohang Kganye, artista sul-africana, que se utiliza de fotografia vernacular, de família, para seus trabalhos; e Louise Bourgeois, artista franco-americana, que traz em suas instalações partes de sua memória afetiva.

Palavras-chave: casa; doméstico; memória; arte.

ABSTRACT

The present work aims to discuss the domestic sphere, memory, and family in art and the formation of the artist. I seek to investigate the domestic space – the home – not only as a physical place but also as an abstraction of everything contained within it, such as memories and affections, and how all of this is absorbed by the artist and also absorbs them. In this sense, a symbiosis is observed, manifesting as an embodiment of the place and creating imagetic memories that are later used in artistic formation and work. I also seek to understand how and when the transition from images of private life to public life historically occurred, as, at a certain point, domestic life became part of the history of art, bringing it to the public. For this investigation, I will discuss the work of three artists who have a clear influence from the domestic, family, and memory: Wanda Pimentel, a Brazilian artist who represents the home in its most objective depiction and is part of the moment when feminine and domestic art began to be recognized; Lebohang Kganye, a South African artist who uses vernacular family photography in her art works; and Louise Bourgeois, a Franco-American artist who brings elements of her emotional memory into her installations.

Key words: home; domestic; memory; art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: <i>Sem título</i> , série Envolvimento (1969) de Wanda Pimentel.....	38
Figura 2: <i>Sem título</i> , série Envolvimento (1968) de Wanda Pimentel.....	39
Figura 3: <i>Sem título</i> , série Envolvimento (1968) de Wanda Pimentel.....	41
Figura 4: <i>Na casa de Patience, em meu jeans</i> (2013) de Lebohang Kganye.....	45
Figura 5: <i>Estou andando à noite</i> (2013) de Lebohang Kganye.....	46
Figura 6: <i>Re palame tereneng e fosahetseng</i> (2016) de Lebohang Kganye.....	49
Figura 7: <i>Cell (Choisy)</i> (1990-1993) de Louise Bourgeois.....	52
Figura 8: Detalhe <i>Cell (Choisy)</i> (1990-1993) de Louise Bourgeois.....	53
Figura 9: <i>Red Room (Parents)</i> (1994) de Louise Bourgeois.....	55
Figura 10: <i>Red Room (Child)</i> (1994) de Louise Bourgeois.....	56
Figura 11: <i>Femme Maison</i> (1946-1947) de Louise Bourgeois.....	58
Figura 12: <i>Femme Maison</i> (1994) de Louise Bourgeois.....	59
Figura 13: <i>Femme Maison</i> (2001) de Louise Bourgeois.....	59

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. O VIVER DO LAR.....	12
2.1. Memórias individuais.....	13
2.2. Corpo e topofilia.....	14
2.3. Espacialidades rurais e urbanas.....	16
2.4. Memória coletiva e familiar.....	20
3. O LAR, A LITERATURA E O CINEMA.....	23
3.1. Tsumiki no ie: resgatando memórias.....	23
3.2. Mia Couto, a terra e a casa.....	24
4. O DOMÉSTICO NAS ARTES VISUAIS: DO PRIVADO AO PÚBLICO.....	28
4.1. A dicotomia público × privado e a estética do cotidiano.....	28
4.2. Do álbum de família para o mundo da arte.....	34
5. PINTURA, FOTOGRAFIA E INSTALAÇÃO: ESTUDOS SOBRE O LAR.....	37
5.1. Wanda Pimentel e a pintura doméstica.....	37
5.2. Lebohang Kganye e a fotografia vernacular.....	43
5.3. Louise Bourgeois e as instalações da memória.....	50
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63
REFERÊNCIAS.....	64

*Ali me retive a contemplar a casa como que
realizada em pintura. Entendi que por muita que
fosse a estrada eu nunca ficaria longe daquele lugar.
Nesse instante, escutei o canto doce de minha mãe.
Foi quando eu vi a casa esmoecer, engolida por um
rio que tudo inundava.¹*

1. INTRODUÇÃO

A casa, não só como espaço e lugar, mas também como vivência e experiência, faz parte da produção e da prática de diversos artistas. Mesmo que não literal ou figurativamente, ela permanece parte integrante da pesquisa visual e do referencial estético dos artistas. Os espaços que habitamos fazem parte de quem somos e nos constroem como seres. Criam-se, assim, memórias vívidas, em que um cheiro, um som ou uma textura podem remeter a um espaço de afeto. As memórias construídas sobre a casa são, assim como qualquer memória, fragmentadas, imaginadas e recriadas a partir do que nos evoca a lembrança.

Memórias são, desta forma, rememoradas por meio daquilo que percebemos do espaço. A sensação é responsável por formar o que Gaston Bachelard (1884-1962) vai chamar de imagem poética: entendemos o espaço por meio do afeto que temos por ele², a intimidade do corpo com o ambiente, de forma que as memórias criadas também são imaginadas e moldadas nesse sentido.

Como forma de armazenar as memórias, a fotografia ganhou popularidade: tornou-se possível transformar instantes vividos em imagens. Essas imagens tornam a memória mais palpável e – alegadamente – menos propensa ao imaginário. Porém, artistas contemporâneos têm com frequência trabalhado com as fotografias vernaculares – ou fotografias de família – de forma a modificá-las, brincando, assim, com sua temporalidade e espacialidade.

Essa arte da memória e da casa é, portanto, muito pessoal e íntima. Uma questão muito pertinente para o presente trabalho é o modo com que essas obras e artistas deslocam-se do ambiente doméstico para o espaço público. Para abordar

¹ COUTO, Mia. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 16.

² BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

essa questão, discute-se a ascensão da modernidade e sua distinção entre público/privado, além das questões de gênero, classe e raça envolvidas, tal como elas se consolidaram na virada do século XIX para o XX. A partir de então, o trabalho elabora uma linha temporal que perpassa os anos de 1960 e 1970 e as mudanças significativas que o feminismo trouxe para a arte, mostrando, assim, as fragilidades conceituais – seu embasamento na cisão de gênero – da divisão público/privado, além de colocar em evidência a dimensão doméstica da produção artística, principalmente aquela feita por mulheres.

Nesse sentido, que envolve investigar a casa, a memória e a fotografia vernacular produzidas no espaço doméstico, examino a obra de três artistas, de períodos e lugares relativamente distintos – e também abordagens que remetem, cada uma, a um aspecto deste trabalho. As artistas são Wanda Pimentel, artista brasileira atuante desde os anos 1960; Lebohang Kganye, artista sul-africana que iniciou sua carreira nos anos 2000; e Louise Bourgeois, artista franco-americana que, apesar de trabalhar com manualidades desde criança, iniciou seus trabalhos como artista oficialmente em 1940.

Cada artista tem um trabalho singular: o que as une neste trabalho de conclusão é a temática doméstica e autobiográfica. Wanda Pimentel, em seus quadros de cores berrantes e formas rígidas, transpassa questionamentos sobre o papel da mulher no espaço da casa, além de refletir sobre os objetos – mercadorias de consumo – ao seu redor. Lebohang Kganye trabalha com fotografias vernaculares – suas próprias fotografias antigas de família –, fazendo montagens e encenando momentos passados: a memória, para ela, se torna lúdica. Louise Bourgeois, por sua vez, se baseia em seus traumas de família para criar instalações e esculturas em diversos suportes: suas perturbações são evidenciadas pela melancolia e certa frieza formal dos trabalhos.

Nas produções dessas três artistas é possível observar como os ambientes em que vivemos, pelos quais temos certo tipo de afeto (seja ele positivo ou negativo), moldam o artista, e o indivíduo, que nos tornaremos. O espaço, como o sentimos e percebemos, e a maneira que nosso corpo é moldado por ele, é também responsável pela formação da identidade dos indivíduos. As memórias que criamos são, também, relacionadas com o corpo no espaço: um lugar, e como o habitamos,

pode nos rememorar pessoas e situações – aspectos que são fundamentais para a formação da identidade do artista.

2. O viver do lar

A casa não é apenas espaço, ela evoca muito mais do que apenas o ambiente físico, ela está impregnada com a nossa identidade pessoal perceptiva. Nela, o mundo e a individualidade estão em conexão. A casa, por sua vez, evoca o artista.

Gaston Bachelard (1884-1962), filósofo francês, propõe o conceito de imagem poética, que seria a experiência imediata e singular que emerge na consciência e transcende a lógica e a análise racional, sendo não apenas uma reprodução do mundo, mas uma recriação criativa que revela aspectos profundos da condição humana³. Para ele, a casa fornece imagens, sendo um espaço rico em simbolismo e significados, que pode evocar sentimentos díspares de segurança, intimidade, nostalgia ou, inclusive, opressão. A casa é um ambiente carregado de memórias e fantasias, que alimenta a imaginação e pode ser explorada poeticamente, sendo carregada de valores oníricos.

Bachelard diz que o interior doméstico seria acolhedor e íntimo, enquanto o exterior traria a insegurança do desconhecido, porém esses espaços teriam sim uma conexão, principalmente através das portas e janelas – os "olhos" da casa, que permitem ver de dentro pra fora –, numa dinâmica entre interno e externo que influencia nossas experiências e sentimentos. A casa é um microcosmo que reflete o mundo maior. O espaço aberto, o exterior, nos traz liberdade, o desconhecido, enquanto o espaço íntimo significa aconchego, segurança e privacidade⁴. Nossa percepção do espaço interno, os sentimentos que sentimos e as memórias que criamos no ambiente doméstico são influenciadas pela percepção e vivência no espaço externo, e também o influencia. Assim, nossas interações com o espaço são parte de uma amálgama de experiências sensoriais e emocionais, que constroem memórias únicas para cada indivíduo.

³ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

⁴ TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980. p.31.

2.1. Memórias individuais

A memória, aqui, deve ser compreendida muito além do conceito de reprodução do passado, sendo, antes, uma força criativa que molda nossa percepção do presente, uma força dinâmica que carrega o aprendizado com as experiências passadas. Ela é formada também social e culturalmente. Assim, uma família é composta por integrantes que dividem uma memória, ou um passado comum, de forma que compartilham as mesmas vivências, porém de pontos de vista diferentes, experienciando sensivelmente de formas distintas. Apesar disso, cada memória é única – assim como a maneira que entendemos e percebemos o espaço também o é –, de maneira que as formas de aquisição, armazenamento e evocação são diferentes em cada pessoa. Além disso, nossas lembranças também são muito influenciadas por nosso conteúdo imaginativo, e vão se recriando conforme o tempo. Somos, assim, formados por nossa memória. Não podemos ser nada que não seja nossa memória⁵.

O passado se debruça sobre o presente em formato de memória. Em concordância com essas afirmações, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) afirma que a memória não é uma reprodução estática do passado, mas uma reinterpretação contínua das experiências vividas – sendo que nossas lembranças são constantemente reativadas e reinterpretadas através da nossa relação corpórea com o mundo:

Só se compreende o papel do corpo na memória se a memória é não a consciência constituinte do passado, mas um esforço para reabrir o tempo a partir das implicações do presente, e se o corpo, sendo nosso meio permanente de "tomar atitudes" e de fabricar-nos assim pseudopresentes, é o meio de nossa comunicação com o tempo, assim como com o espaço.⁶

A lembrança só pode surgir juntando-se com a própria percepção, que é corporal e está incorporada em nossas ações⁷. Tanto a memória como a imaginação desempenham papéis essenciais na formação da experiência humana e na construção do mundo interior. A memória, a casa e a infância no ambiente doméstico evocam experiências emocionais e mentais profundas que fazem parte da formação

⁵ IZQUIERDO, Iván. Memórias. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.3, n.6, 1989. p. 89-112.

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 246.

⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 246.

da nossa compreensão de mundo e de nós mesmos. Para o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan (1930-2022), temos por ‘experiência’ as diferentes maneiras pelas quais uma pessoa percebe e constrói a realidade, ou seja, como se entende e sente o mundo⁸. Essas maneiras variam desde a percepção por meio do olfato, tato, entre outros sentidos – ou seja, uma percepção direta – como uma percepção indireta, ou mediante símbolos. Por exemplo, conhecemos nossa casa com intimidade, mas só conhecemos o país por meio de seus símbolos. Símbolos são partes de um todo, que o sugerem – como uma coroa que sugere a monarquia – e eles são geralmente orientados por uma cultura específica. A casa, desta forma, é conhecida por nós através dos sentidos, e esses são responsáveis por gerar as imagens poéticas, que evocam memórias.

Para o arquiteto Juhani Pallasmaa (1936), a arquitetura da casa não diz respeito apenas a formas e espaços, mas a como ela afeta nossos sentidos e nosso entendimento emocional. As memórias e imagens poéticas que surgem do espaço doméstico familiar influenciam não apenas nossa percepção visual do ambiente, mas também nossos outros sentidos. Trata-se assim de uma visão corporificada em que não somos meros expectadores da arquitetura, mas pertencemos a ela de maneira insolúvel. “O corpo não é uma mera entidade física; ele é enriquecido pela memória e pelos sonhos, pelo passado e pelo futuro [...] o mundo é refletido no corpo e o corpo é projetado no mundo”.⁹

2.2. Corpo e Topofilia

O corpo não é apenas um corpo, ele é o meio pelo qual percebemos o espaço – não apenas de maneira física como também subjetiva e emocional. A textura das paredes, o cheiro da cozinha e a luz que entra pela janela formam uma tessitura que carrega significado imaginoso e simbólico, que fazem parte da construção da nossa subjetividade e da nossa memória sensível, que não se forma apenas com imagens, mas que é lembrada com todos os sentidos.

Pallasmaa insiste que percebemos o espaço muito menos pela visão do que pelos outros sentidos. Para ele, a visão, no mundo ocidental, se tornou

⁸ TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983. p.9.

⁹ PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre : Bookman, 2011. p. 43.

predominante no entendimento espacial, de forma que ele inicia *Os olhos da pele* com citações de Platão, Aristóteles e Heráclito que comprovam que, desde os antigos gregos, a visão e a luz são consideradas metáforas para a verdade. Ele coloca a visão como hegemônica até as sociedades modernas, o que prejudica a valorização dos outros sentidos e proporciona uma experiência superficial¹⁰. Assim, ele propõe uma abordagem com todos os sentidos, em que o espaço deve engajar com o corpo inteiro. Em *Espaço e lugar*, Yi-Fu de certa forma entra em acordo com essa abordagem; para ele o ser humano possui dependência visual, e os outros sentidos ajudam a enriquecer e ampliar o espaço visual: “A capacidade de ver está intensamente firmada em experiências não visuais”¹¹. De acordo com ele, a sinestesia, principalmente entre a visão e o tato, é responsável pelos sentimentos intensos que podemos ter em relação ao ambiente em que vivemos. Em *Topofilia*, ele também afirma que nossa consciência do espaço está grandemente associada ao sentido olfativo:

O odor tem o poder de evocar lembranças vívidas, carregadas emocionalmente, de eventos e cenas passadas. O cheiro de salva pode trazer à memória todo um complexo de sensações : a imagem de grandes planícies onduladas cobertas por grama e pontilhadas por moitas de salva, a luminosidade do sol, o calor, a irregularidade da estrada.¹²

A palavra “topofilia”, que dá nome ao livro, é a combinação dos termos *topos* – lugar – e *philia* – amor ou afeição – e refere-se ao laço afetivo formado entre os seres humanos e o ambiente. Cada pessoa possui, como já citado antes, sua própria relação com o espaço, portanto a topofilia varia em intensidade de pessoa para pessoa e também de lugar para lugar. Esse conceito é resultado de experiências de pessoas com lugares através de suas memórias, cultura e percepções sensoriais, e contribui para o senso de pertencimento, identidade e cuidado com o ambiente.

Apesar de não fazer hierarquia rígida entre a topofilia gerada por ambientes naturais e aquela gerada pelos ambientes urbanos, o autor exemplifica a afeição por ambientes descrevendo espaços de natureza:

¹⁰ PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011. p. 15-21.

¹¹ TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983. p. 25.

¹² TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980. p. 11.

O apego à terra do pequeno agricultor ou camponês é profundo. Conhecem a natureza porque ganham a vida com ela. Os trabalhadores franceses, quando seus corpos doem de cansaço, dizem que "seus ofícios formam parte deles". Para o trabalhador rural a natureza forma parte deles – e a beleza, como substância e processo da natureza pode-se dizer que a personifica. Este sentimento de fusão com a natureza não é simples metáfora. Os músculos e as cicatrizes testemunham a intimidade física do contato. A topofilia do agricultor está formada desta intimidade física, da dependência material e do fato de que a terra é um repositório de lembranças e mantém a esperança.¹³

Nesse sentido, o pensador quilombola piauiense Antônio Bispo dos Santos (1959-2023), também conhecido como Nêgo Bispo, discorre sobre suas vivências no quilombo, onde se podia “ouvir os cantos dos pássaros e os chiados da mata”¹⁴. Ele descreve uma casa de adobe cru e teto de palha cuja arquitetura era adequada às atividades praticadas dentro dela, ou seja, pensada para as pessoas que viviam lá e feita também por elas mesmas. A cidade, desta forma, é colocada por ele como elemento de contraposição, como território artificial, humanizado, colonizado; enquanto a mata, o campo, possibilitaria a vida orgânica, onde se sente o chão de terra com os pés descalços. Ele narra que enquanto na cidade as pessoas não sabem fazer suas próprias casas e pagam para que outros as façam, para fazer casa no campo, ao contrário, seria antes necessário observar o lugar, criar laços e relações, e então, marcar de construir a casa, todo mundo junto, como uma festa. “A casa tem que ser uma parte de nossos corpos, temos que suar naquele material, temos que sentir nosso cheiro em nossa casa”¹⁵. A arquitetura padronizada uniformiza as casas e construções e destrói a diversidade arquitetônica do construir artesanal.

2.3. Espacialidades rurais e urbanas

No campo, no quilombo, a casa é feita com aquilo que a terra dá – o material local –, com o material que o dono da casa está acostumado a ver todo dia, sentir, pisar todo dia, num espaço onde se conhece tudo, se compartilha a fruta com as pessoas, os passarinhos e os porcos, onde se espera a época do ano para colher a fruta madura. Se come o que nasce da própria terra que está sua casa. O lugar te

¹³ TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980. p. 111.

¹⁴ SANTOS, Antônio Bispo. *A terra dá, a terra quer*. Belo Horizonte: Piseagrama /ubu, 2023. p. 1.

¹⁵ SANTOS, Antônio Bispo. *A terra dá, a terra quer*. Belo Horizonte: Piseagrama /ubu, 2023. p. 38.

pertence assim como você pertence a ele – há um relacionamento com o espaço, e é onde as memórias não se perdem.

Entretanto, Ana Fani Carlos (1950), geógrafa paulista, aponta que também é possível falar de topofilia em ambientes urbanos. Ela vê a cidade como mediação entre o indivíduo e a sociedade, sendo um espaço em que se constroem identidades, de forma que bairros, ruas e habitações podem se tornar símbolos de memória pessoal e coletiva. Ela também aborda questões relacionadas a como as relações de poder e as desigualdades sociais influenciam a organização do espaço urbano e afetam a forma como as pessoas se relacionam com a cidade. Para ela, políticas urbanas inclusivas, que fomentem a criação de espaços públicos e locais de encontros, lazer e socialização, poderiam fortalecer a topofilia urbana¹⁶. Nêgo Bispo, neste sentido, também percebe a afeição pelo espaço na cidade quando se trata das favelas. Elas seriam habitações contracoloniais, com uma arquitetura da própria comunidade, e que já proporcionariam, por sua estrutura e cultura, locais de encontros e socialização. A casa da cidade, da favela, também faz viva a memória, o coletivo e as individualidades.

Todavia, ainda é preciso notar que no sistema corpo-cidade, as relações são, principalmente, relações de poder: a cidade também castra e dociliza os corpos. A rotina do trabalho, casa, consumo é exaustiva e a produção em massa é responsável por homogeneizar os corpos e educá-los para se identificar com os interesses produtivos, no sentido de construir distâncias, estigmas e rejeições acerca de determinados corpos. Desta forma, a cidade expelle, para suas periferias, aqueles que são indesejados: corpos que dissidem, em muitos aspectos, da estética da cidade centralizada. A periferia, mais do que um espaço geográfico, é um espaço de subjetividade, de repercussão da colonialidade e do poder. A partir disso, a periferia constrói novos significados e formas de se relacionar com a cidade, que desafiam as proporções do centro:

¹⁶ CARLOS, A.F.A. *O espaço urbano: Novos escritos sobre a cidade*. São Paulo: FFLCH, 2007.

A cidade contemporânea se expande hoje nas periferias que constituem um formidável e heterogêneo movimento de formas, paisagens, modo de organização e modo de vida. A periferia oferece um potencial de experimentação tanto para os atores que as constroem, como pelos habitantes que as vivem e os pesquisadores que as analisam. Participa do complexo da reorganização da cidade e é importante orientar a pesquisa no sentido não das categorias fechadas (centro e periferia), mas das situações de transição, evocando novas potencialidades.¹⁷

Nesse sentido, as periferias trazem provocações para novas formas de funcionamento urbano, criando novas perspectivas de se relacionar com o espaço. De acordo com Paola Jacques, professora e pesquisadora em arquitetura, por não ser feita por arquitetos, a favela é uma não arquitetura¹⁸, ou seja, em uma perspectiva mais geral, como ela não se encaixa na norma espacial comum ao centro, portanto, as normas de arquitetura comum não podem se aplicar a ela. Jacques afirma, todavia, que a favela é uma não arquitetura devido à falta de estética e reflexão artística na construção das casas – que seriam feitas apenas com objetivos práticos de moradia –, de forma que seria o artista a encontrar o potencial artístico deste espaço.

Porém, afirmar como a autora que não há uma estética ou um fazer artístico próprio da favela pode ser considerado problemático, uma vez que a favela, por si só, já foi responsável por criar um modo totalmente diferente de se relacionar com o espaço. E as casas da favela, assim como as do restante da cidade, também têm potencial de criar imagens poéticas. Ademais, não se pode afirmar que não há, em sua construção, nenhuma preocupação estética. Se as casas da periferia dependem do artista para ser elevada a arte, seria possível dizer o mesmo a respeito das outras formas de habitação na cidade.

Saidiya Hartman (1961), escritora e acadêmica norte-americana, discorre, em *Vidas rebeldes, belos experimentos*, sobre os guetos e cortiços, que se assemelham às favelas no sentido de serem ocupados por populações marginalizadas e, em sua maioria, negras. De acordo com ela:

¹⁷ VILLANÇA, Nizia. Estéticas periféricas na cidade. *Revista Periferia*, Rio de Janeiro, v.2, n.1, jan-jun 2010. p.4.

¹⁸ JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2001. p.11.

Os forasteiros e os entusiastas falham em compreendê-la [...] Falham em discernir a beleza e veem apenas a desordem, sem captar todas as maneiras pelas quais as pessoas negras criam vida e transformam a mera necessidade em um terreno de elaboração.¹⁹

É importante ressaltar, nessa fala, que as favelas e periferias, estando dentro do sistema corpo-cidade, constroem relações de poder: elas são excêntricas – no sentido de estar fora do centro –, sendo constituídas de corpos marginalizados, pessoas apartadas das oportunidades que a cidade oferece, estabelecendo, assim, relações de violência para com estes corpos. As favelas acomodam, desta forma, diversas maneiras de agressões, que são expelidas das cidades e caminham em direção à margem, alimentando as diversas negligências econômicas e sociais sofridas. As favelas são um sintoma de processos sociais e históricos maiores. É onde se luta para construir um lar.

A casa, nesse sentido, é local de abrigo em meio à hostilidade. É onde as novas significações podem ser construídas e onde se pode elaborar um lar. De acordo com Paulo Sergio Duarte, crítico e professor de arte: “O espaço interior da casa ‘popular’ urbana é lugar de pacificação, literalmente doméstica, o que no exterior é por natureza antagônica”.²⁰ Desta forma, é essencial reconhecer as mazelas da vida na favela, mas não colocá-la como um espaço restrito à violência. Mano Brown, integrante do Racionais MC’s, reconhece o valor da favela, e também as adversidades enfrentadas por seus moradores:

São Paulo massacra os + pobres e aqui no extremo sul eu aprendi o que é ser preto, pobre, filho de mãe solteira negra, que veio da Bahia com doze anos de idade. Aprendi a não gostar da polícia. [...] Capão Redondo é a pobreza, injustiça, ruas de terra, esgoto a céu aberto, crianças descalças, distritos lotados, veículo do IML subindo e descendo pra lá e pra cá, tensão e cheiro de maconha o tempo todo. São Paulo não é a cidade maravilhosa e o Capão Redondo, no lado sul do mapa, muito menos. Aqui as histórias de crimes não têm romantismos e nem heróis. Mas, aí, eu amo essa porra! No mundão eu não sou ninguém, mas no Capão Redondo eu tenho meu lugar garantido, morô mano?²¹

¹⁹ HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos*: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. São Paulo: Editora Fósforo, 2022. p. 26.

²⁰ DUARTE, Paulo Sergio. Estéticas espontâneas num centro urbano da Paraíba: o exemplo da casa. *In*: Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba - NAC / organizador: Dyógenes Chaves Gomes. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p.136.

²¹ BROWN *apud* FERREZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000. p.23-24.

Hartman também vê, em muitas oportunidades, a casa como potência para criação de novas formas de vida e novos significados. Narrando a história de Mattie Jackson, ela entende sua vivência íntima como libertadora – sem retirar a responsabilidade dos homens com quem ela se relacionou nesse espaço doméstico –, a casa passa a ser lugar de transgressão, onde uma menina negra pode se criar e recriar:

O corredor, o quarto, os degraus da entrada, a laje, a saída de ar e a quitinete forneceram o espaço do experimento. O cortiço e a pensão mobiliaram o laboratório social da classe trabalhadora negra e dos pobres. O quarto era o domínio do pensamento em ação e um lugar para encenar, desfazer e refazer relações de poder.²²

A casa da favela, como qualquer casa, é criadora de memórias, e também se compõe delas, uma vez que é constituída, de acordo com Jacques, de fragmentos. Para ela, essa casa se forma em um processo de bricolagem, onde, quem constrói – geralmente é o próprio morador e sua família, como algo colaborativo – vai juntando materiais – memórias – de diversas partes da cidade, e as une em um só espaço. Assim, a bricolagem constrói memórias e identidade através de fragmentos:

[...] E ainda há mais: a poesia da bricolagem lhe vem também e, sobretudo, daquilo que ela não se limita a terminar ou executar. Ela “fala” não somente com as coisas, mas também por meio das coisas: conta, por meio das escolhas feitas entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor.²³

2.4. Memória coletiva e familiar

Memória, entretanto, não é apenas um elemento que se forma temporalmente, mas também espacialmente. É, mais que isso, coletiva. Myriam Barros, antropóloga brasileira, fazendo referência à Maurice Halbwachs (1877-1945), sociólogo francês, caracteriza a memória coletiva como um processo social – as nossas lembranças pessoais seriam moldadas pelos grupos sociais aos quais pertencemos –, e a memória pessoal nada mais seria que um ponto de vista sobre a memória coletiva: “A compreensão comum dos símbolos e dos significados e a

²² HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos*: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais. São Paulo: Editora Fósforo, 2022. p.79.

²³ LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962. p.32 *apud* JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2001. p.25.

comunhão de noções que compartilhamos com os membros do grupo social definem o caráter social das memórias individuais”.²⁴

Ou seja, os acontecimentos vividos pessoalmente, somados aos acontecimentos vividos pelo grupo ao qual a pessoa pertence – nos quais a pessoa não estava necessariamente presente no momento em que ocorreram – é que formam a memória, de forma que ela pode ser transmitida ao longo dos séculos com forte identificação pessoal e ligação com o sentimento de identidade, tanto individual como coletiva. Para o sociólogo Michael Pollak (1948-1992):

A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. [...] quando se trata de memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade.²⁵

Para que essa identidade pessoal e do grupo se mantenha viva através da memória é importante que haja manutenção da essência do coletivo. Aqui, os mediadores – pessoas do grupo responsáveis por manter um elo entre as gerações – têm papel fundamental. Segundo Barros, no meio familiar, o papel de mediador é exercido pelos avós ou mais velhos da família, ou então por o que ela chama de guardião a memória familiar – o que Halbwachs chamou de “museus da família”²⁶. Além de em suas contações de histórias relembrem a trajetória familiar, os avós são geralmente os responsáveis por conservar os álbuns de fotografia, móveis, objetos de família ou mesmo tradições imateriais, que são símbolos herdados e carregam história.

Pessoas em situação de deslocamento, por exemplo, têm apenas sua memória coletiva como meio de formar sua realocação no espaço. O resgate do lugar originário através da memória se torna uma necessidade para manter vivos os costumes e a cultura ancestral. Isso só é possível quando se mantêm vivas as tradições do lugar de origem, e a responsável por essa preservação é a família, principalmente os mais velhos. Igiaba Scego (1974), escritora italiana, conta, em

²⁴ LINS DE BARROS, M.M. Memória e Família. *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989. p.30. fazendo referência à Halbwachs mas não citando diretamente.

²⁵ POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, 1992. p.4-5.

²⁶ HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1968. p.53. *apud* LINS DE BARROS, M.M. Memória e Família. *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989. p.34.

Minha casa é onde estou, como ela e os irmãos matam a saudade da Somália, país onde saíram fugidos da guerra, através das histórias que a mãe conta, das comidas que a cunhada faz:

Não sei bem que prodígio Nura fizera com aquele frango, mas o fato é que não só estava muito bom, estava divino. Desfazia-se na boca e cada um de nós comensais teve, por um átimo, a visão paradisíaca de seu próprio jardim de Éden. Por um momento, a terra desapareceu debaixo de nossos pés. E foi depois desse frango que as histórias se encontraram e se abraçaram. De barriga cheia, nos abandonamos às lembranças da nossa antiga terra, já distante, já desaparecida.²⁷

*

Assim, manter vivas as práticas descendentes dificulta o apagamento e atropelamento da memória coletiva original pela memória hegemônica, como em países colonizados ou periféricos (frente à economia global), que passam por guerras ou impõem situações de deslocamento involuntário. São formas de resistência ao esquecimento. A lembrança da casa ancestral, carrega a memória de todo um grupo, que a mantém viva.

A casa é um repositório de memórias, constituídas por meio de seus objetos, das experiências sensoriais que proporcionam e das imagens poéticas que, assim, são formadas. A casa mescla imaginação e lembrança e transforma memórias sensoriais e ancestrais em imagens simbólicas e emocionais. A memória transcende o tempo e o espaço, sendo continuamente moldada pela imaginação, pela percepção e pelo grupo social, um processo vivo e dinâmico, motor de criação.

²⁷ SCEGO, Igiaba. *Minha casa é onde estou*. São Paulo: Editora Nós, 2018. p.10.

3. O lar, a literatura e o cinema

A memória, individual ou coletiva, se mantém viva por meio de algumas ferramentas responsáveis por armazenar fragmentos de vivências: essas ferramentas podem ser fotografias, objetos, espaços, pessoas ou até mesmo ações, que guardam significados que remetem a outros tempos. Nesse sentido, este capítulo está destinado a analisar a relação da casa e da memória em duas situações: um filme de curta metragem – *Tsumiki no ie* – e sua relação com os objetos que remetem a fragmentos da memória; e um livro – *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* – e sua construção de uma percepção do espaço: casa como formadora e armazenadora de memórias e identidades.

3.1. *Tsumiki no ie* e os fragmentos de uma memória submersa

*Tsumiki no ie*²⁸, traduzido como *A casa em pequenos cubinhos*, de Kunio Kato (1977), é um curta-metragem de animação japonesa que conta a história de um senhor que mora em uma cidade ao nível do mar. Conforme o tempo passa, o nível da água vai subindo e inundando a casa em que ele vive – de forma que ele deve erguer cada vez mais sua casa, recolocando seus pertences no novo pavimento construído. Em um dado momento, durante sua jornada, ele perde seu cachimbo. Assim, ele decide mergulhar para procurar o objeto e, conforme vai passando pelos andares abaixo, recordações do passado vão surgindo.

A trajetória do senhor, assim como a construção e a manutenção de sua casa, são parte da formação de suas memórias. Esse mergulho no passado, representado pela edificação das casas, uma a uma, ao longo de sua vida, talvez reflita um sentimento de nostalgia frente a um passado perdido. A casa carrega em suas paredes, em seus vazios, o percurso da vida. Ela é figuração do ambiente como identidade do protagonista, uma individualidade materializada, ou uma espécie de personificação. No curta, essa construção de uma história de vida aparece como resistência ao alagamento.

Os objetos domésticos têm aqui um papel muito significativo na formação da personalidade. Eles são extensões do *eu* – não são apenas objetos funcionais, mas

²⁸ TSUMIKI no ie. Direção de Kunio Katō. Produção de Robot Communications e Oh! Production. Japão, 2008. (12:06 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jOYSFvPTm2A>.

carregam significados emocionais e simbólicos, podendo contar a história de uma família e carregar memórias importantes. Nós atribuímos significados aos objetos conforme eles vão fazendo parte de nossas experiências pessoais: um sofá, por exemplo, como o curta apresenta, pode nos recordar de momentos que passamos com nossa família. Além disso, objetos podem ser habitualmente expressões de identidade – como o cachimbo, que fazia parte da singularidade do senhor protagonista do filme. Objetos preservam a memória pessoal e coletiva²⁹.

O curta traz a temática da fuga do lar, de sua reconstrução em outro lugar – mesmo que a distância seja pequena, apenas um pavimento acima – e das memórias que vão ficando para trás, mas que nunca são esquecidas. A resistência ao alagamento pode aparecer como uma resistência aos deslocamentos que muitos sofrem, sendo obrigados a deixar seus lares e migrar – de bairro, cidade, ou mesmo país – e reconstruir suas vidas, formar novos lares, que, para o bem ou para o mal, nunca serão como antes.

3.2. Ser casa, terra e lar em Mia Couto

A migração se faz intensa e pesada quando pensamos na significação e ressignificação de lar para os migrantes. O senso mais forte de lar coincide com a habitação. Uma vez que sentir-se em casa tem relação direta com a familiaridade com o espaço, com as ações passadas e as intenções atuais,³⁰ pessoas em situação de migração forçada, ou espacial e emocionalmente deslocadas, tendem a ter uma noção de lar reduzida.

Mia Couto (1955), em suas obras literárias, traz, muitas vezes, o olhar daqueles que migram de país ou também dentro de um país devido à guerra. A percepção de casa, nessas situações, ganha novas perspectivas: Tuahir e Muidinga, no romance *Terra Sonâmbula* (1992),³¹ transformam em lar um ônibus carbonizado.

Em uma aula magna ministrada em 2014 em Porto Alegre, Couto ressalta a importância da casa para sua formação como escritor:

²⁹ CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly; ROCHBERG-HALTON, Eugene. *The meaning of things: domestic symbols and the self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. p.97.

³⁰ SILVA, Denise. Repensando o conceito de lar em contextos migratórios: bagagens esperanças entre errância e enraizamento. *Periódicos UFSM*, Santa Maria, v.20, n.41, p.165-182, 2010.

³¹ COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.

E começa pela casa onde nasci, onde vivi minha infância. E é muito curioso que nós chamamos a nossa casa [...] como se nós seguissemos vivendo nelas toda vida. E confirmamos dessa maneira, da maneira como nós nos referimos a nossa casa de infância aquilo que eu, alguma vez, teria escrito num livro meu, dizendo: o importante não é a casa onde moramos, mas onde em nós a casa mora. Então essa casa, a minha casa, converteu-se em memória porque ela foi carregada de encantamento, e mais do que tijolo e madeira, os materiais que produziram esta casa foram histórias.³²

A casa do autor, conforme sua descrição, era povoada de imagens – imagens que remetem às suas memórias. Couto, como filho de imigrantes, conta que os pais sentavam à beira de sua cama para lhe contar histórias – algumas vezes narrativas ficcionais, em outras, lembranças –, transformando a casa em um espaço de imaginação. E foi a partir desses momentos que ele diz encontrar outra residência dentro dessas narrativas, podendo fazer morada nas histórias que lhe são contadas. Assim, ele afirma: “sou filho de imigrantes, mas sou, sobretudo, filho de histórias”³³.

Em seu romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), o autor coloca a casa no âmago do livro, atribuindo a ela a maior importância. O livro conta a história de Mariano, um estudante que retorna, depois de muitos anos, da cidade grande, no continente, para sua ilha natal, Luar-do-chão, para acompanhar o velório do avô. A ilha está em decadência: “as casas de cimento estão em ruínas, exaustas de tanto abandono”³⁴. Enquanto isso, sua casa de família é retratada nos detalhes de sua grandeza, e ganha, inclusive, um nome próprio, como se fosse outra personagem:

Por fim, avisto a nossa casa grande, a maior de toda a ilha. Chamamos Nyumba-Kaya, para satisfazer familiares do Norte e do Sul. “Nyumba” é a palavra para nomear “casa” nas línguas nortenhas. Nos idiomas do Sul, casa se diz “kaya”.

[...] A casa é um corpo — o tecto é o que separa a cabeça dos altaneiros céus. Sobre mim se abate uma visão que muito se irá repetir: a casa levantando voo, igual ao pássaro que Miserinha apontava na praia. E eu olhando a velha moradia, a nossa Nyumba-Kaya, extinguindo-se nas alturas, até não ser mais que nuvem entre nuvens.³⁵

³² COUTO, Mia. *Guardar memórias, contar histórias e semear o futuro*. 09/14. Videoconferência (43:58 min). Disponível em <https://youtu.be/Iztc11Bn0M0?si=4ej9sPU-n0Yt7J3y>. Minuto 12:51.

³³ COUTO, Mia. *Guardar memórias, contar histórias e semear o futuro*. 09/14. Videoconferência (43:58 min). Disponível em <https://youtu.be/Iztc11Bn0M0?si=4ej9sPU-n0Yt7J3y>. Minuto 15:08.

³⁴ COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das letras, 2003. p.27.

³⁵ COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das letras, 2003. p.29.

A casa, como personagem, é retratada como um corpo, e ganha membros: o teto, como a cabeça, e o luto, que a faz criar asas, envolvendo-a em céu e nuvens. Ela é retratada por Marianinho como soberana, e, assim como afirmou Couto em sua aula magna, a personagem coloca Nyumba-Kaya como sua primeira e única casa: “eu teria residências, sim, mas casa seria aquela, única, indisputável”³⁶. E, mais a frente na história, Marianinho também afirma para seu tio Últímio que ele próprio havia se tornado a casa: “essa casa sou eu mesmo”³⁷ – no sentido de que, ao longo da narrativa, a casa havia se tornado parte de seu ser, sua identidade.

Na casa, a cozinha também tem forte simbologia, tanto para Mariano, no livro, quanto para seu autor, Couto. Mariano narra:

A cozinha me transporta para distantes doçuras. Como se, no embaciado de seus vapores, se fabricasse não o alimento, mas o próprio tempo. Foi naquele chão que inventei brinquedo e rabisquei os meus primeiros desenhos. Ali escutei falas e risos, ondulações de vestidos. Naquele lugar, recebi os temperos de meu crescer.³⁸

Couto também, em sua aula magna, relata sentimentos semelhantes a respeito da cozinha: apesar de ser o local onde fazia a lição de casa, era também um lugar mágico, onde as mulheres sussurravam segredos, histórias e suas sabedorias. Ele conta: “E foi no chão da cozinha que eu me fiz poeta. É por isso que eu amo de um amor presente [...] essa casa em que me tornei pessoa, em que me tornei mundo”³⁹.

Cabe apontar aqui a confluência da formulação de Couto em relação à importância da cozinha com a de Nêgo Bispo. Ele conta como na arquitetura quilombola, ela é o espaço mais amplo da casa, onde as visitas ficam para a confraternização. Ele também relata o poder das mulheres que ficam na cozinha: “quando elas estão cozinhando, não estão sozinhas: quem chega a cozinha, ajuda a cozinhar”.⁴⁰

³⁶ COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das letras, 2003. p.29.

³⁷ COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das letras, 2003. p.249.

³⁸ COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das letras, 2003. p.145.

³⁹ COUTO, Mia. *Guardar memórias, contar histórias e semear o futuro*. 09/14. Videoconferência (43:58 min). Disponível em <https://youtu.be/lZtc11Bn0M0?si=4ej9sPU-n0Yt7J3v>. Minuto 17:08.

⁴⁰ SANTOS, Antônio Bispo. *A terra dá, a terra quer*. Belo Horizonte: Piseagrama /ubu, 2023. p.39.

Outra contribuição importante que o livro de Couto traz para refletir sobre os temas do presente trabalho diz respeito ao álbum de família⁴¹, que é mencionado duas vezes: em um primeiro momento, a avó do narrador folheia um álbum vazio, sem fotografias, e as imagina, visitando lembranças imaginadas⁴². Em um segundo momento, a avó e a tia, depois do avô ser devidamente enterrado, voltam a ver o álbum, que desta vez está carregado de fotografias⁴³, uma vez que a casa, a família e a ilha estão reconstituídas, sossegadas depois de um período turbulento, que é solucionado por Mariano através das cartas do avô.

As lembranças também são rememoradas através de fotografias, desta mesma forma, em outra obra do autor: através de colagens, a personagem Virgínia, de *Terra Sonâmbula*, desenhava outras imagens sobre velhas fotografias, recortava e colava figuras de uma foto em outras: “era como se movesse o passado dentro do presente”⁴⁴. Assim, colava sobre uma foto sua a foto de um tio que nunca estivera em sua casa, imaginando, desta forma, que ele a havia visitado. Criava novas verdades ao falsificar memórias.

A memória, a identidade, a imaginação e a casa se fazem soberanas na narrativa de Couto. A realidade e a ficção se cruzam, e o individual espelha o coletivo. A morte e o luto não são uma passagem para outra dimensão, mas para outra casa, e a vida é um rio, que nasce dentro de nós, passa pela casa, e deságua na terra⁴⁵.

⁴¹ Para o desenvolvimento desta questão, ver adiante na p.34 (item 4.2).

⁴² COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das letras, 2003. p.49-51.

⁴³ COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das letras, 2003. p.246.

⁴⁴ COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015. p.73.

⁴⁵ COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das letras, 2003. p.258.

4. O doméstico nas artes visuais: do privado ao público

O lar pode ser o espaço onde reúnem-se memórias e afetos, ou também pode ser uma prisão. Esses conceitos permeiam o trabalho de artistas há séculos, e foi através da arte que se fortaleceram também as críticas à esfera doméstica: puderam ser expostas as belezas e as mazelas que permeiam a vivência no ambiente cotidiano da casa.

A arte pode ser espaço de criação de novas subjetividades e novos sentidos, mas ela também opera, em conjunto com as outras esferas da vida social, na criação e manutenção de relações desiguais de poder entre vários setores da sociedade – em particular, historicamente, no que envolve gênero, raça e classe. Como qualquer outra instituição, a arte é parte do processo de formação dessas desigualdades:

Não só devemos compreender que a arte é uma parte da produção social, senão também que em si mesma é produtiva, ou seja, produz de maneira ativa significados. A arte é constitutiva da ideologia, não sua simples ilustração. É uma das práticas sociais por meio das quais se constroem, reproduzem e inclusive se redefinem visões particulares de mundo, definições e identidades que são atuadas por nós mesmos (tradução minha).⁴⁶

Desta forma, neste capítulo, estudaremos quais são os limites entre a vida pública e a vida doméstica, os entraves sociais – principalmente no âmbito do gênero – que permeiam essa dicotomia, inclusive nas artes, e como o lar aparece no espaço artístico e através de quem essa exposição acontece.

4.1. A dicotomia público × privado e a estética do cotidiano

A filosofia, a sociologia e a história política discorrem sobre a divisória tênue que separa o público e o privado na sociedade ocidental, apesar de buscarmos definições nem sempre consensuais para esses termos. De maneira geral, a

⁴⁶ Texto original: “No solo debemos comprender que el arte es una parte de la producción social, sino también que en sí mismo es productivo, es decir, produce de manera activa significados. El arte es constitutivo de la ideología, no su mera ilustración. Es una de las prácticas sociales por medio de las cuales se construyen, reproducen e incluso se redefinen visiones particulares del mundo, definiciones e identidades que nosotros actuamos” *In*: POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2015. p.75.

dicotomia público/privado nasce do liberalismo burguês como forma de regular as relações entre Estado, economia, sociedade e família – e, entre tantas definições, a que utilizarei neste trabalho é aquela em que o público entende-se por aquilo que é político, a esfera civil e o Estado, enquanto o privado corresponderia ao interesse individual, ou, em uma visão mais ampla, ao espaço doméstico, à intimidade.⁴⁷

Nesse sentido, a diferenciação de gênero foi essencial e funcional para a perpetuação do liberalismo. Na passagem para a sociedade burguesa industrial, alguns grupos sociais – principalmente as mulheres – foram afastadas de algumas das atividades ligadas ao trabalho e submetidas à reclusão do espaço doméstico, exercendo outras tarefas, também fundamentais para a reprodução e manutenção do capitalismo, como a maternidade e os cuidados com a casa. Desta forma, ficaram delimitados os lugares femininos – espaço doméstico, privado – e masculino – esfera pública, da cidadania.

É importante mencionar que esse esquema das relações entre público/privado e feminino/masculino é válido para as sociedades burguesas durante a ascensão e o auge do liberalismo (no século XIX), sendo parcialmente restritas em questão de raça e classe. Ou seja, tal esquema não traduz totalmente a realidade plural de femininos e masculinos, públicos e privados, visto que, se o espaço doméstico esteve muito restrito às mulheres burguesas, as mulheres pobres sempre precisaram trabalhar.⁴⁸ De acordo com Griselda Pollock, historiadora da arte sul-africana e teórica feminista: “as mulheres da classe trabalhadora saíam para trabalhar, mas isso apresentava um problema no que diz respeito à sua definição como mulher” (tradução minha).⁴⁹ Desse modo, o ser feminino e a feminilidade em si mesma eram conceitos estritamente burgueses.

Além disso, é relevante mencionar que essas relações eram diferentes também no que diz respeito às especificidades dos países ou continentes, uma vez que os países das Américas têm uma relação racial muito mais presente, intensificada pelo passado colonial, sendo as mulheres da classe trabalhadora, em

⁴⁷ ABOIM, Sofia. Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 20, n.1, jan-abr 2012. p.96.

⁴⁸ PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006. *apud* MENEGATT, Karen. Entre o público e o privado: o lugar das mulheres burguesas e das mulheres negras no final do século XIX. *Revista Angelus Novus*, São Paulo, n.20, 2024. p.13.

⁴⁹ Texto original: “las mujeres de la clase trabajadora salían a trabajar, pero eso presentaba un problema en cuanto su definición como mujeres” *In*: POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2015. p.133.

sua maioria, negras ou indígenas. A semelhança que permeia a experiência da quase totalidade dessas mulheres é o veto imposto à sua não participação na esfera social e política do espaço público.⁵⁰

Entretanto, a não participação feminina na esfera política e pública (e a própria cisão entre esfera pública e esfera privada) é algo que também varia de acordo com as relações de espaço, uma vez que a diferenciação de gênero nas cidades e metrópoles ocorriam de maneira muito diferente àquelas presentes em pequenos aldeamentos rurais e quilombos. A liderança dos quilombos, por exemplo, desde o período colonial, é comumente assumida pelas mulheres (ou possui forte participação delas), e as atividades domésticas, nesses espaços, são vistas como tarefas primordiais para a manutenção de toda a comunidade e cultura. Para Nêgo Bispo, como apontado anteriormente, as mulheres, na cozinha, têm poder: elas, responsáveis pelo preparo da comida, nunca estão sozinhas, todos vão se aproximando e ajudando, e o importante é o alimento, que vai unir todos em uma festa.⁵¹

Tendo isso em vista, é preciso notar que foi nas grandes cidades que um certo tipo de produção simbólico-material foi historicamente alçada à categoria de arte. Essa concepção hegemônica da arte toma a produção de “Arte” como um processo que corre em paralelo aos supostos “desenvolvimentos” econômicos – que são confundidos com um desenvolvimento “civilizacional” que abarca a vida social e a política, ou mesmo as relações humanas.⁵² A história da arte, que decorre deste – e atua em conjunto a tal – suposto desenvolvimento, supervaloriza a cronologia e a sucessão linear das formas artísticas, construindo uma noção de progresso, ou seja, processa a hierarquização das formas de fazer arte. Desta forma, alguns fazeres artísticos passam a ser tidos como menores, de menos importância simbólica e econômica. As atividades manuais, como o bordado, ou a própria pintura – um certo tipo de pintura, que, no contexto feminino, era realizada no ambiente doméstico – não eram consideradas arte.

⁵⁰ Cf. HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais*. São Paulo: Editora Fósforo, 2022. p. 105-111.

⁵¹ SANTOS, Antônio Bispo. *A terra dá, a terra quer*. Belo Horizonte: Piseagrama /ubu, 2023. p.39.

⁵² Cf. BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: LOWY, Michael. *Walter Benjamin: uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’*, trad. Wanda N. C. Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 100: “esse conceito só quer se aperceber dos progressos da dominação da natureza, mas não dos retrocessos da sociedade”.

Portanto, o distanciamento das mulheres da arte hegemônica, nesta época, se dava pelo não interesse dos considerados grandes artistas pelas temáticas mais cotidianas e até mesmo pelos materiais usados pelas artistas, tendo em vista particularmente o século XIX, uma vez que a modernidade estava preocupada em retratar as novas cidades decorrentes da consagração da era industrial, orientadas pelos subúrbios, espaços de lazer e entretenimento, como bares, bordéis e restaurantes⁵³. De acordo com Pollock:

Todos os canonizados como iniciadores da arte moderna são homens. Isso se deve ao fato de que não houveram mulheres envolvidas nos movimentos iniciais da arte moderna? Não. [...] Ou se deve talvez ao fato de que o que é celebrado pela história modernista das artes seja uma tradição seletiva que normaliza, como único modernismo, um conjunto particular de práticas ligadas a um gênero específico? Sustentarei essa última explicação (tradução minha).⁵⁴

As mulheres, neste período, eram colocadas no lugar de modelo, objeto de olhar masculino – em particular, de maneira sexualizada. Não era possível para elas estarem no lugar de admiradoras, observadoras, uma vez que “as mulheres não gozavam da liberdade de estar anônimas na multidão. Nunca foram posicionadas como ocupantes normais do âmbito público. Não tinham o direito de observar, olhar fixamente, investigar ou contemplar” (tradução minha).⁵⁵ A arte, além disso, era feita para ser vista por espectadores masculinos, de forma que o nu feminino era direcionado à observação masculina.

Ao longo do século XX, o feminismo emergente na Inglaterra e Estados Unidos tenta explicitar a relação intrínseca entre desigualdade de gênero e a bifurcação entre público/privado, denunciando as formas de opressão que permeiam tanto o espaço doméstico como o espaço político, e como o político era distanciado

⁵³ POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2015. p.114.

⁵⁴ Texto original: “ Todos los canonizados como iniciadores del arte moderno son hombres. ¿ Ello se debe a que no hubo mujeres involucradas en los movimientos tempranos del arte moderno? No. [...] ¿ O se deberá tal vez a que lo celebrado por la historia modernista del arte es una tradición selectiva que normaliza, como único modernismo, un conjunto particular de prácticas ligadas a un género específico? Sostendré esta última explicación.” *In*: POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2015. p.112.

⁵⁵ Texto original: “Las mujeres no gozaban de la libertad de estar de incógnito en la multitud. Nunca fueron posicionadas como ocupantes normales del ámbito público. No tenían el derecho de observar, mirar fijamente, escudriñar o contemplar” *In*: POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2015. p.138.

do doméstico, afastando, por consequência, muitas mulheres e grupos étnicos – que estavam restritas ao espaço doméstico – do acesso ao social.⁵⁶

Desta maneira, a partir das décadas de 1960 e 1970, houve um desgaste das barreiras tradicionais entre esfera pública e doméstica – a ascensão da intimidade e o alargamento da cidadania devido às lutas travadas na esfera pública por vários movimentos de emancipação. Apesar disso:

A inclusão das mulheres nas atividades da esfera pública, sob o chapéu de uma igualdade democrática, levou, no entanto, a caminhos pouco monolíticos quando refletimos sobre os modos da sua concretização no contexto ocidental.⁵⁷

Desta maneira, a mudança de estrutura de uma família em que só o homem trabalhava para uma família de duplo emprego não anulou a desigualdade de gênero, ainda que a tenha rearticulado em função de uma nova situação histórica. Enquanto as mulheres passam a ter direitos de cidadania, de indivíduo, ainda há esforços para manter um estilo de vida familiar, uma vez que ainda há um sistema de trabalho favorável aos homens e as tarefas domésticas não são divididas de modo equilibrado ou sequer adequado.⁵⁸

Apesar de ainda haver entraves, o movimento contra a opressão obteve, entre outras, uma conquista extremamente relevante (em particular em relação à problemática abordada nesta monografia): o trabalho artístico feminino passa, de fato, a importar. As mulheres, protagonistas de seus próprios trabalhos, passaram também a expor a vida doméstica como forma de defender as reivindicações ainda existentes frente à permanência (ainda que reformada) do patriarcado. O que era considerado pouco importante na estrutura social – determinada pelas instituições sociais de poder – passou a ser reivindicado positivamente, e os fazeres artísticos, suportes e materiais, associados ao doméstico, que eram excluídos, passaram a ganhar visibilidade.

⁵⁶ FRASER, Nancy. *Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy*. in CALHOUN, Craig. *Habermas and the public sphere*. Cambridge: MIT Press, 1996. *apud* ABOIM, Sofia. Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 20, n.1, jan-abr 2012. p.97.

⁵⁷ ABOIM, Sofia. Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 20, n.1, jan-abr 2012. p.109.

⁵⁸ ABOIM, Sofia. Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 20, n.1, jan-abr 2012. p.110.

Essas obras, desta forma, não retratam o cotidiano de uma maneira romantizada, mas o criticam, produzindo novas significações. Elas solicitam do público uma interação, o provocam. O caráter autobiográfico, de autorretrato, traduz não só a artista como também muitas outras pessoas que se identificam com a obra. Nesse campo de trocas, as mulheres, que agora são também levadas em conta como espectadoras, se identificam com o que é retratado. Será possível observar exemplos no próximo capítulo.

Desta forma, essa nova relação artística propôs a ressignificação da dimensão coletiva e das relações interpessoais. O artista é aquele que estabelece conexões e compartilha diversas realidades, criando uma ponte de sociabilidade e produção de subjetividades. Essa forma de se relacionar bate de frente com as práticas mercadológicas com as quais nos relacionamos com frequência, aquelas em que nos são impostas normas de conduta não elaboradas por instâncias coletivas de auto-organização (por meio do diálogo ou da luta política), mas por instituições.

Nesse sentido, essa nova produção de artistas mulheres busca instigar o público e o fazer pensar sobre as relações institucionais. A obra que não está acabada, fechada em si mesma, elabora conceitos, reflexões e posições que não se capitalizam imediatamente como mercadoria – e em que o cotidiano, o comum, é divulgado. Para Michel de Certeau: “o enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando ele define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) do desenvolvimento”⁵⁹. Em concordância com esse conceito, Eliane Chiron, escritora e artista visual, em entrevista para a fotógrafa Sandra Rey, afirma que a arte ganha novas possibilidades e interpretações quando entra em contato com o público:

⁵⁹ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011. p.61.

O artista parte de suas emoções e sentimentos pessoais, experimentados na sua vida privada. Agregando experiências as mais diversas, a obra vai dar uma forma a algo de novo que emerge dessa fusão. O trabalho artístico é esse processo de formação. Mas para existir plenamente, a arte precisa ser mostrada em público uma vez que faz surgir novas emoções que só existem se compartilhadas. Em público, o que a obra promove são emoções impessoais. Quando a obra encontra o público, numa espécie de transferência, somente então surge a parte íntima, impessoal, da obra.⁶⁰

Nesse sentido, a arte passa a conectar o espectador com a obra e também com o artista, agora tratando de temas interiores, cotidianos e acessíveis. Chiron também afirma que quando um espectador vê a obra do artista, vê o que o artista vê, isso assegura a ele a realidade das coisas, o entendimento de si mesmo. Citando Louise Bourgeois, ela diz “A arte é garantia da sanidade” (tradução minha).⁶¹

4.2. Do álbum de família para o mundo da arte

No mesmo sentido da dicotomia público × privado, cabe mencionar a história da fotografia vernacular e sua introdução na arte contemporânea por meio de artistas que a utilizam como material para suas produções. O conceito de fotografia vernacular é entendido como fotografia informal, que fazemos diariamente, realizadas em ambiente privado, da família.

A câmera fotográfica, de acesso popular, foi criada em 1888 pela *Kodak*, nos Estados Unidos, e, a partir disso, uma forte campanha publicitária foi lançada envolvendo, em grande parte, a figura feminina segurando uma câmera, apelando para a ideia de que, a partir de então, a fotografia estava acessível à vida privada e não era mais restrita ao uso profissional. Desta forma, a fotografia passou a fazer parte da vida cotidiana das famílias americanas.

Eventos populares, festas de família e viagens passaram a ser registradas com facilidade. Antes da invenção da *Kodak*, apenas famílias pertencentes aos estratos sociais mais altos podiam se dirigir a um fotógrafo e tirar fotos – e, nesse sentido, ser fotografado era quase um ritual, uma encenação em que a família se vestia com as melhores roupas e posava para o fotógrafo –, mas após a popularização das câmeras, o acesso se tornou muito mais massificado,

⁶⁰ REY, Sandra; CHIRON, Eliane. O íntimo, o privado, o público na arte contemporânea. *Porto Alegre*, Porto Alegre, v.22, n.37, 2017. p.2.

⁶¹ Texto original: “Art is a guaranty of sanity” In: REY, Sandra; CHIRON, Eliane. O íntimo, o privado, o público na arte contemporânea. *Porto Alegre*, Porto Alegre, v.22, n.37, 2017. p.6.

possibilitando que mais pessoas pudessem se fazer fotografar (e, assim, adquirir as fotografias como um bem de consumo) – mas, ao mesmo tempo que essa nova condição a torna mais acessível ao público, também inaugura um novo mercado, e portanto um novo espaço de capitalização a partir desse novo produto. Com essa nova situação, em que a maioria poderia tirar fotografias a qualquer momento, a espontaneidade também passou a ser um valor importante atribuído à representação fotográfica.⁶²

Devido ao aumento do número de fotografias que as pessoas passaram a possuir, a necessidade do álbum de família se fez maior. Além da necessidade prática, as fotografias também passaram a carregar um valor emocional, de herança e memória passada através de gerações. É no álbum de família que a memória coletiva pode ser armazenada e é também onde podem-se registrar as mudanças e transformações do grupo.⁶³

A aliança entre fotografia de família e arte contemporânea foi concretizada, segundo Martha Langford, na década de 1960.⁶⁴ Além de o ato fotográfico ser ferramenta para a produção de arte, a fotografia passa a ser matéria das obras. Ou seja, a fotografia de família, como fotografia-documento, tem o papel de arquivo de memória, e não há, no ato fotográfico, a pretensão para o fazer artístico. Dessa forma o caráter de obra de arte é agregado posteriormente, utilizando-se da fotografia como material para expressão. Enquanto ferramenta para produção artística, a fotografia é externa à obra; já como material para a produção posterior, ela participa totalmente desta. As “falhas” técnicas presentes nas fotografias vernaculares passam a fazer parte da linguagem das obras, criando uma sensação de intimidade entre obra, artista e espectador.

Quando essas fotografias são trazidas ao público pela arte contemporânea, ela passa a fazer parte e ser lida dentro de um contexto social, além de contar a história íntima e particular de um grupo. As fotografias traduzem, dentro do íntimo, um contexto geral da experiência universal.

⁶² MARQUES, M. M. C. S. *Fotografia Vernacular: do cotidiano da família para a arte contemporânea*. Porto. 2014. Mestrado (Fotografia) - Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, 2014. p.16-17.

⁶³ LINS DE BARROS, M.M. Memória e Família. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989. p.33.

⁶⁴ LANGFORD, Martha. *Suspended conversations: the afterlife of memory in photographic albums*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001. p.23. *apud* CRUZ, Nina Velasco. Fotografia de família e memória: deslocamentos da arte contemporânea. *Discursos fotográficos*, Londrina, v.7, n.11, p.137-155, jul-dez/2011. p.140.

Além disso, as fotografias também fomentam a imaginação – quando não são acompanhadas de histórias orais, as fotos são enigmáticas, de forma que pode-se criar narrativas fantasiosas sobre cada imagem em que se desconhece o que se passa na cena. O artista que se utiliza dessas fotos, desta forma, fica livre para criar histórias imaginárias e o espectador, ao testemunhar esta narração, tem liberdade para criar imagens mentais correspondendo a sua própria memória.

Dentro dessa criação de histórias imaginárias temos as fotografias que são modificadas por artistas: colagem, montagem ou alterações digitais. A visão de mundo que a fotografia nos fornece é mediada por signos, que podem transformar a realidade que ela reflete. A fotografia, por si só, sem modificações, já carrega o paradoxo da presença na ausência, de registrar no tempo aquilo que já passou e não existe mais. Ela cria realidades e linhas temporais. Com um recorte em uma foto, ou a adição de elementos, essa linha do tempo, ou a própria narrativa, podem ser mais deformadas.

A colagem ou mesmo a montagem são responsáveis pela criação de novos sentidos, ressignificando a narrativa presente na fotografia. As fotografias, interpretáveis como são, formam novas relações com quem as vê quando passam por alguma modificação, de forma a criar uma memória mediada, ou seja, uma memória que é perpassada por novas significâncias e passa por uma mediação. A fotografia é, assim, deformada, ou remodelada, para criar memórias fictícias. A colagem/montagem junta imagens que, a partir de então, não podem mais ser vistas em sua individualidade, misturando fragmentos do tempo e do espaço.

5. Pintura, fotografia e instalação: estudos sobre o lar

A memória, assim como a fotografia, tem uma dimensão fragmentária, ou seja, abre possibilidade para recortes e enquadramentos. Da mesma forma, o espaço doméstico também se constitui de fragmentos. O quarto faz parte da colagem de uma casa completa, ou seja, a casa se forma como uma colcha de retalhos, em que cada fração carrega em si um conteúdo que formará a casa como uma unidade – e cada pedaço tem sua importância dentro da vivência cotidiana daqueles que nela habitam.

Fotografia e memória, desta forma, caminham lado a lado, assim como arte e espaço doméstico. Para exemplificar e aprofundar os conceitos mobilizados nos capítulos anteriores, discorro, neste capítulo, sobre três modos de abordar artisticamente a casa: a “pintura doméstica” – em que não apenas o ambiente doméstico é retratado de maneira mais literal, como também é produzida no espaço privado, do lar –; a “fotografia vernacular” – em que as memórias podem criar novas relações entre si, sendo reimaginadas –; e as “instalações da memória” – aquelas nas quais o material de criação da artista são suas experiências autobiográficas.

5.1. Wanda Pimentel e a pintura doméstica

O quarto é o lugar mais íntimo da casa: é um lugar particular, diferente da cozinha ou sala, por exemplo, que reúne a família – é um lugar onde a individualidade prevalece. Nesse sentido, é também onde se pode criar, na solidão de seus pensamentos – e é no quarto de dormir que as pinturas de Wanda Pimentel eram produzidas.⁶⁵

Wanda Pimentel (1943-2019) foi uma artista brasileira que nasceu e viveu no Rio de Janeiro. Em suas obras, ela fazia uso de figuras geométricas e cores fortes e chapadas. As cenas e objetos do cotidiano são retratadas como forma de existência e resistência: investiga como os homens e, principalmente as mulheres, se relacionavam com os objetos domésticos que dominam seu ambiente.

A série *Envolvimento*, que marca o início da carreira da artista, em 1964, e que continuou em produção até 1984, é composta por 27 pinturas que retratam,

⁶⁵ SIQUEIRA, Beatriz Vera. O envolvimento de Wanda Pimentel. In *Wanda Pimentel: Envolvimentos*. São Paulo: MASP, 2017. p.22.

através do rigor da linha e das formas geométricas, o cotidiano. Um corpo feminino, que vemos apenas em partes – um pé ou um braço – enquadradas em ambientes domésticos, como um recorte.

Figura 1: *Sem título*, série Envolvimento (1969) de Wanda Pimentel



Fonte: Pimentel, 1969.⁶⁶

⁶⁶ PIMENTEL, Wanda. *Sem título*, série Envolvimento (1969). Fotografia In: MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/wanda-pimentel-envolvimentos>. Acesso em 13 de julho de 2024.

Figura 2: *Sem título*, série *Envolvimento* (1968) de Wanda Pimentel



Fonte: Pimentel, 1968.⁶⁷

As partes do corpo que surgem na tela podem ser da própria artista, que se torna personagem de si mesma, ou então – e talvez ao mesmo tempo – um corpo de mulher, tomado em sua generalidade social, sendo pressionado e cercado por objetos cotidianos. A mulher da tela realiza atos corriqueiros quase insignificantes, e ao mesmo tempo potentes a ponto de humanizar a tela⁶⁸.

A perspectiva é contraditória, quase como uma colagem: coincidem diversos planos, volumes, pontos de fuga, escalas. Tudo acontece simultaneamente, mas, ao mesmo tempo, algo fica faltando: todo o resto. Os recortes, que mostram apenas fragmentos de uma cena que dá indícios de ser mais ampla do que os limites da borda das pinturas, carregam mistério. As cores saturadas e vibrantes atraem o espectador para dentro do quadro, de penetra, espiando a intimidade. Os objetos a que damos tão pouca atenção – maçanetas, cliques de papel, garfos e facas – ficam, então, evidenciados, atribuindo um novo valor inesperado para o íntimo e o cotidiano. Há quase um ar de sensualidade e de fetiche nessa relação:

⁶⁷ PIMENTEL, Wanda. *Sem título*, série *Envolvimento* (1968). Fotografia In: MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponível em:

<https://masp.org.br/exposicoes/wanda-pimentel-envolvimentos>. Acesso em 13 de julho de 2024.

⁶⁸ SIQUEIRA, Beatriz Vera. O envolvimento de Wanda Pimentel. In *Wanda Pimentel: Envolvimentos*. São Paulo: MASP, 2017. p.27.

Chega-se ao ponto central: como analisar a presença do corpo nos quadros de Wanda Pimentel em relação à dinâmica interna dos ambientes domésticos? Exibindo, em sua maioria, membros inferiores o corpo aparece geralmente destituído da camada de cor e a sua nudez termina iluminando o quadro. São flagrantes de vida com alguns índices de sensualidade.⁶⁹

As mulheres recortadas também fazem parte desse cotidiano, e também merecem reconhecimento – na crítica de Pimentel, a desvalorização é qualidade dos objetos e das mulheres, coisificadas. A discussão, assim, envolve os objetos cotidianos, aos quais habitualmente não se atribui um valor social ou simbólico mais amplo, e fazem parte do espaço ocupado pelas mulheres: todavia esses objetos, que são carregados de subjetividades⁷⁰, também incidem sobre as pessoas que os utilizam, ou seja, num jogo de sobredeterminações mútuas, os objetos acabam por fazer parte da própria construção de alguém como pessoa. Desta forma, são os objetos que, aqui, determinam a existência dos sujeitos, uma vez que em um momento de crescente consumo econômico, objetos carregam em si significados de posições sociais e de *status*.⁷¹

⁶⁹ LAGNADO, Lisette. Desordem e erotismo em Wanda Pimentel. *In: Wanda Pimentel: Envolvimentos*. São Paulo: MASP, 2017. p.50.

⁷⁰ CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly; ROCHBERG-HALTON, Eugene. *The meaning of things: domestic symbols and the self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

⁷¹ Indico, aqui, o momento de “milagre econômico” do contexto de ditadura em que as obras foram produzidas. Ver mais informações na p.43, adiante.

Figura 3: *Sem título*, série Envolvimento (1968) de Wanda Pimentel



Fonte: Pimentel, 1968.⁷²

Os objetos retratados representam o que é considerado “feminino” – máquina de costura, utensílios de cozinha, sapatos e cosméticos – mas também são meios de comunicação que conectam o privado e o público, como rádio, TV e telefone. São eles – e não as portas e janelas que Bachelard menciona como passagem do interno para o externo – que se tornam, aqui, os olhos da casa. Assim, o confinamento espacial do ambiente doméstico se torna relativo: o limite entre dentro e fora do lar passa a ser questionado. O privado seria o que está em cena e o público, aquilo que não conseguimos ver?

Esses objetos, que por um lado fazem parte da construção da personalidade, também adquirem *status* de pertencimento social, e impõem valores e gostos aos seus usuários. Nas obras de Pimentel, os objetos, além de determinarem identidade, também possuem a sua própria: o que sabemos sobre a identidade da personagem

⁷² PIMENTEL, Wanda. *Sem título*, série Envolvimento (1968). Fotografia In: MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/wanda-pimentel-envolvimentos>. Acesso em 13 de julho de 2024.

fragmentada está definido pelos objetos que a cercam. Para Vania de Carvalho, historiadora e professora, a coisificação do corpo feminino é cercada, desta forma, pelos objetos:

O fenômeno de despersonalização feminina na sua dimensão material e cotidiana, ou seja, naquele espaço onde a mulher diariamente empreende ações automatizadas e mediadas pelos objetos da casa, parece-nos estratégico para transformar a percepção social da mulher como acessório doméstico em algo extraordinariamente familiar. Tal carência de individualidade não poderia se sustentar somente pela ação difusa. Ela tem seus alicerces construídos sobre um repertório de objetos marcados com um tipo peculiar de motivos decorativos.⁷³

Mas ao mesmo tempo que esses objetos invisibilizam a figura feminina, nos quadros de Pimentel, através da atenção minuciosa dada a eles, o espectador é obrigado a buscá-la: ver, observar, investigar atentamente o espaço doméstico em seus pormenores, e assim, também perceber a presença da mulher.

As cenas retratadas são geralmente tumultuadas: um amontoado de coisas, juntamente com os fragmentos corporais. A desordem sugere uma perda de controle, uma tensão de algo que está para acontecer ou acaba de acontecer, como na figura 1, em que uma chaleira vaza um líquido branco. Nesse sentido, como em outros casos de produções artísticas por mulheres nesta mesma época:

As autoras são também personagens da cena e/ou da ação representada, e a casa é feita de relações, de conexões dessas personagens com os objetos que as circundam. Sentimentos e afetos são oriundos dessas relações.⁷⁴

Os conflitos com a casa são também os conflitos consigo mesma. Nessa época, artistas mulheres buscavam seu lugar e trabalhavam suas questões com o

⁷³ CARVALHO, Vania Carneiro. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2008. p.87. *apud* REBESCO, Vanessa. *Entre encantamentos, subversões e críticas: as estéticas do doméstico na produção de mulheres artistas da América do Sul de 1960 aos dias atuais*. Campinas. 2021. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - UNICAMP, 2021. p.86.

⁷⁴ BECHELANY, Camila. A vida dos objetos: a série Envolvimento de Wanda Pimentel. *In: Wanda Pimentel: Envolvimentos*. São Paulo: MASP, 2017. p.69.

espaço⁷⁵. O lugar do feminino na arte é questionado e a perda de controle no caos das pinturas traduzem bem isso.

Além disso, esse excesso de objetos, que muitas vezes extrapolam os limites da cena, refletem o contexto de ditadura militar em que as obras foram produzidas. O “milagre econômico”, período de modernização conservadora e tentativa de “progresso” foi marcado pelo desenvolvimento de um mercado de bens de consumo voltado à burguesia – ampliando a desigualdade já existente no país⁷⁶. Desta forma, a saturação de objetos (bens de consumo) e até mesmo a relação estética das obras com a Pop Art têm forte relação com isso. E é esse contexto de produção e capitalização que resume as pessoas a “consumidoras”, ou seja, reféns do mercado e do *status* que os utensílios carregam.

A casa, para Pimentel, vai ao mesmo tempo em direção e na contramão do afeto. Os objetos que são afetivos também são aprisionadores. Em concordância com Pallasmaa, é pelo corpo, em contato com os objetos, que a mulher em cena percebe o mundo, mas são esses objetos que também a limitam no espaço. A artista transmite a dualidade que Bachelard menciona: uma casa que aconchega mas também é oposto da liberdade do exterior, ou seja, prende.

5.2. Lebohang Kganye e a fotografia vernacular

A identidade de um grupo é formada a partir da guarda de uma memória comum, como já mencionado por Barros. Desta forma, os guardiões de memórias ou mediadores têm o papel de manutenção da memória do grupo por meio da transmissão oral das histórias do passado – que, hoje em dia, quase sempre vêm acompanhadas de fotografias, retratos que ficam guardados em álbuns de família ou porta-retratos espalhados pela casa: “As reminiscências da infância são

⁷⁵ No entanto, vale ressaltar que esse movimento de artistas mulheres lutando pelo seu espaço nas artes estava restrito apenas para a burguesia branca, uma vez que uma das primeiras artistas não brancas a ser reconhecida no Brasil foi Rosana Paulino, apenas em 1990, apesar de terem existido muitas outras mulheres negras nas artes visuais antes desse período. É importante mencionar também o surgimento do feminismo negro, que veio, mais tarde, para discutir questões pertinentes à raça e classe. Cf. SOUZA, Jacinta Camila da Silva. *Mulheres negras nas artes: a representatividade das mulheres negras enquanto artistas nas artes visuais*. Recife. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) - UFRPE, 2021.

⁷⁶ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna *In: Lilia Moritz SCHWARCZ (org.). História da Vida Privada no Brasil*. vol. 4, coord. coleção Fernando Novais. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.582.

alimentadas, hoje, pelo uso das fotografias que acabam gravando em papel um episódio e um detalhe de uma vida”.⁷⁷

As fotos de família não apenas representam a memória de um grupo familiar, mas também suas características tanto da época em que aquela foto em particular foi tirada quanto do *status* social da família, além de carregar consigo a história e memória coletiva de um grupo maior, seja ele o bairro, a cidade ou o país. As casas e objetos contidos nelas, nesse sentido, também têm esse papel, de forma que sua arquitetura sintetiza um período, um espaço-tempo e um modelo de família.

O próprio ato de fotografar já é ritualístico, carregando símbolos distintivos da família. Os objetos e o espaço em que a foto é tirada têm sua simbologia, e esses elementos, no instante da foto, são colocados em evidência de acordo com a sua importância⁷⁸. A fotografia produz imagens que não retratam apenas a realidade, mas produzem subjetividades e significâncias: “a foto não é uma réplica simples da realidade em questão, mas sim uma transformação visual que deve ser novamente interpretada pelo observador”.⁷⁹

Napo Masheane, poeta e dramaturga sul-africana, em uma publicação para a revista ZUM, afirma que os retratos de família nos fazem perceber que somos espelhos daqueles que fizeram parte de nosso passado, saídos de suas histórias. Ela conta a história da artista sul-africana Lebohang Kganye (1990) que, após perder a mãe em 2010, entrou em um processo de autodescoberta, em busca de suas memórias pessoais e coletivas. Ao encontrar as roupas da mãe, decidiu fotografar-se vestindo-as, posando como a mãe havia posado em antigas fotos de família. Desta forma, fez colagens digitais sobrepondo as suas imagens aos retratos da mãe, criando, assim, *Ke Lefa Laka* (figuras 4 e 5), que, em língua sesoto, significa *Minha herança*.⁸⁰

⁷⁷ LINS DE BARROS, M.M. Memória e Família. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989. p.35.

⁷⁸ LINS DE BARROS, M.M. Memória e Família. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989. p. 40.

⁷⁹ SANTAELLA, L. & Nöth, W. *Imagem-cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.41. *apud* CAIXETA, Juliana Eugênia. *Guardiães da memória: tecendo significações de si, suas fotografias e seus objetos*. 2006. 224f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006. p. 53.

⁸⁰ MASHEANE, Napo. A história delas. *Revista ZUM*, São Paulo, v.18, p.100-121, jul. 2020. p.118.

Figura 4: *Na casa de Patience, em meu jeans* (2013) de Lebohang Kganye



Fonte: Kganye, 2013.⁸¹

⁸¹ KGANYE, Lebohang. *Na casa de Patience, em meu jeans* (2013). Fotografia In: PHmuseum. Disponível em: <https://phmuseum.com/submissions/ke-lefa-laka-her-story> . Acesso em 17 de julho de 2024.

Figura 5: *Estou andando à noite* (2013) de Lebohang Kganye



Fonte: Kganye, 2013.⁸²

As fotografias antigas nos levam a pensar sobre nossos antepassados, como eles eram e qual vida viviam, e, inclusive, como essas circunstâncias moldaram nossa vida. As fotos de Kganye confirmam que ela cresceu em ambiente rural e, pelos relatos de Masheane, tanto ela própria quanto a artista tiveram vidas similares, em que ambas viveram a violência do regime pós *apartheid*⁸³. Assim, as fotos recriam a narrativa de como a artista é resultado de sua história e vivência em sua comunidade, que não serão tão facilmente apagadas, apesar dos esforços das

⁸² KGANYE, Lebohang. *Estou andando à noite* (2013). Fotografia In: PHmuseum. Disponível em: <https://phmuseum.com/submissions/ke-lefa-laka-her-story> . Acesso em 17 de julho de 2024.

⁸³ O *apartheid* foi um regime de segregação racial mantido na África do Sul de 1948 a 1994. Neste período, o partido de extrema direita estabeleceu uma legislação segregacionista. O fim do regime foi marcado pela revogação das leis hostis, mas o país continuou sofrendo as consequências deste momento histórico, considerando que a diferenciação racial no país se manteve e ainda se mantém. Neste sentido, Kganye, apesar de ter vivido poucos anos do regime de *apartheid* propriamente, convive com os resquícios e os efeitos duradouros dessa regulamentação na estrutura da sociedade sul-africana.

políticas de segregação. As fotografias, como guardiãs de tradições, representam também a força da herança de um grupo.

Kganye, em entrevista para o *British Journal of Photography*, diz que a cura é o principal objetivo em seus trabalhos⁸⁴. O álbum de família opera também como dispositivo ficcional, ele não funciona apenas como acervo de fotografias, mas promove encontros de indivíduos com imagens muitas vezes distantes, inatingíveis, criando uma sensação fictícia de felicidade plena, estabilidade e reconforto. Cria-se um espaço onde o luto parece distante, uma vez que as fotos são recriadas de forma a aproximar mãe e filha, como se não houvesse a distância da morte.

As fotografias de Kganye evocam, no presente, a aura das épocas antigas. Há uma teatralidade em suas encenações, em que ela brinca de casinha e representa a mãe durante os breves momentos em que veste suas roupas. Esse caráter teatral demonstra um processo muito discutido acerca da memória – ela não tem, necessariamente, uma correspondência fiel com o que se convencionou chamar de realidade: “Fotografia e memória são enganosas, porém não enganadoras. O que importa não é a fidelidade da imagem (mental ou fotográfica) com o fato passado, mas a conexão afetiva e imaginária entre os mesmos”.⁸⁵

Em relação ao uso das roupas, para Michelle Benarush, pesquisadora em moda, vestimentas não servem apenas para cobrir o corpo, são, mais do que isso, parte de uma identidade cultural, social e nacional. Ela cita Peter Stallybrass: “A mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma”⁸⁶, ou seja, a roupa carrega nossa memória e evidencia percursos cotidianos.

Desta forma, a roupa ajuda a construir um palco para uma encenação teatral que constitui a performatividade da fotografia. Apesar das fotos da mãe serem cotidianas e descontraídas, nas fotos de Kganye, sobrepostas às primeiras, ela interpreta, teatraliza e imita suas poses. Essas imagens, modificadas e sobrepostas, oscilam entre o sonho e o documento, a realidade e a ficção. E talvez a ficção seja o

⁸⁴ WARNER, Marigold. Lebohang Kganye examines the relationship between storytelling and truth. *British Journal of Photography*, fev. 2022. Disponível em <https://www.1854.photography/2022/02/lebohang-kganye-rosegallery-exhibition/>.

⁸⁵ CRUZ, Nina Velasco. Fotografia de família e memória: deslocamentos da arte contemporânea. *Discursos fotográficos*, Londrina, v.7, n.11, p.137-155, jul-dez/2011. p.147.

⁸⁶ STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupa, memória e dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p.10. *apud* BENARUSH, M.K. *A memória das roupas*. *Revista dObras*, São Paulo, v.5, n.12, p.113-117, 2012. p.114.

melhor meio de compreensão da realidade, para podermos pensá-la sobre outros ângulos e talvez até reinventá-la. A pose na fotografia, desta forma, é performática. Para Annateresa Fabris, crítica de arte brasileira, a pose se permite “captar como uma forma entre outras formas, ao interagir com um cenário que lhe confere uma identidade retórica quando não fictícia, fruto de uma ideia de composição plástica e social a um só tempo”.⁸⁷

A forma de representação do autorretrato é, através da pose, vista não apenas como a expressão de si mesmo, mas como a construção de um outro, um personagem – no caso de Kganye, a mãe. Ela, ao mesmo tempo que atua, mimetizando a mãe, também é quem dirige a cena, tornando tudo uma espécie de documentação da ficção.

A fotografia, desta forma, é usada, por Kganye, como um palco de teatro. Na série *Reconstruction of a Family* (figura 6), de 2016, uma cena é criada: em superfícies de papel cartão em preto e branco, ela cria uma versão imaginada da casa de seu avô em Joanesburgo, formada a partir de uma coleção de histórias orais coletadas de parentes que ela fora visitar em suas pesquisas sobre a narrativa de sua família materna.

⁸⁷ FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 58. *apud* FALCÃO, Janaína; HARTMANN, Luciana. O autorretrato como estratégia narrativa.: ANPAP - Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas, Florianópolis, ago. 2008. p.1770-1771.

Figura 6: *Re palame tereneng e fosahetseng* (2016) de Lebohang Kganye



Fonte: Kganye, 2016.⁸⁸

A pesquisa inicialmente surgira para localizar os locais das fotos tiradas pela mãe em *Ke Lefa Laka*, mas a busca acabou percorrendo diferentes caminhos – de forma que ela acabou por coletar histórias de diversos parentes na África do Sul. Essa investigação, segundo a artista, também a ajudou a se sentir mais conectada com suas raízes.

As histórias geralmente giram em torno de seu avô, que ela não havia conhecido em vida – a primeira pessoa da família a deixar o campo e mudar-se para a cidade durante o regime de *apartheid* para trabalhar em fábricas. As narrativas e reflexões variavam de acordo com a memória de cada um que a relatava, e a obra buscou refletir essa circunstância, evocando essa fluidez das lembranças por meio de silhuetas obscuras. Para ela: “nossa memória tem essas lacunas [...] enquanto eles vão me contando todas essas diferentes histórias, eles tem esses elementos do imaginário e do fantástico”(tradução minha).⁸⁹

⁸⁸ KGANYE, Lebohang. *Re palame tereneng e fosahetseng* (2016). Fotografia In: PHmuseum. Disponível em: <https://phmuseum.com/projects/reconstruction-of-a-family>. Acesso em 27 de julho de 2024.

⁸⁹ Texto original: “our memory has these gaps [...] as they’re telling me all of these different stories, they had these elements of the imaginary and the fantastical” In: PALUMBO, Jacqui. In old family

Desta forma, a artista reitera a força presente no caráter imaginativo da memória. Memória e imaginação são processos mentais semelhantes, acionados ao mesmo tempo – a obra põe em questão onde terminaria uma e começaria a outra⁹⁰. Quando o espectador vê a obra de Kganye, suas próprias memórias e imaginações criam imagens mentais que correspondem a sua vivência.

Os álbuns de família, nesse contexto, estão intimamente conectados à narrativa oral, e dependem da imaginação de quem conta para (re)construir a identidade da família. A fotografia do álbum funcionaria como uma ilustração para uma narração oral, se aproximando mais do labiríntico do que do linear⁹¹. As imagens vão sendo conectadas às lembranças pessoais de cada um, e assim, a história original que gerou o álbum nunca é única, e vai se modificando conforme cada declaração.

5.3. Louise Bourgeois e as instalações da memória

Por meio da experiência sensorial pessoal, tornamos nossos espaços únicos, de forma que corpo e espaço alimentam-se simultaneamente. A casa, portanto, através das memórias, nos fornece abrigo e constrói nosso eu. As sensações que temos dos espaços, por termos lhes experienciado, fixam-se dentro de nós: a percepção e a memória constroem esse espaço interior. Desse lugar interior desaguam possibilidades de criação a partir do espaço vivido.

Desta forma, a experiência pessoal de Louise Bourgeois (1911-2010), artista franco-americana, é o que fomenta sua pesquisa artística. Na virada para os anos 1990, Bourgeois voltou-se para a produção da série *Cells*, constituída por 62 peças, cuja produção a ocuparia pelo resto da vida. Apesar da vastidão de temáticas abarcadas aí, é possível identificar uma série de elementos domésticos e pessoais que a artista desloca para suas obras – em que símbolos metafóricos são colocados

photographs, a South African artist reenacts her late mother's life. *CNN style*, 24/mar, 2022.

Disponível em: <https://www.cnn.com/style/article/lebohang-kganye-photography>.

⁹⁰ WARNOCK, Mary. *Memory: the triumph over time*. MLN, v.109, n.5, p.938-950, dez/1994. p.940. *apud* CRUZ, Nina Velasco. Fotografia de família e memória: deslocamentos da arte contemporânea. *Discursos fotográficos*, Londrina, v.7, n.11, p.137-155, jul-dez/2011. p.144

⁹¹ LANGFORD, Martha. *Suspended conversations: the afterlife of memory in photographic albums*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001. *apud* CRUZ, Nina Velasco. Fotografia de família e memória: deslocamentos da arte contemporânea. *Discursos fotográficos*, Londrina, v.7, n.11, p.137-155, jul-dez/2011. p. 144.

em gaiolas, fazendo um jogo entre espaço interior (alegórico, onírico, particular) e exterior (público).

É a partir deste jogo que Bourgeois explorou o caráter autobiográfico de seus trabalhos – seus sofrimentos pessoais, a constituição de sua própria identidade. Ao fazer menção a uma casa e família turbulentas, a artista tentou transpassar seus trabalhos com essa carga emocional. Na série *Cells* isso aparece de modo contundente desde o título, que carrega a ideia de uma unidade modular que gera vida (célula), e onde seus vestígios representam-se sob a ideia de um espaço (cela)⁹².

Cell (Choisy) (figura 7), produzida entre 1990 e 1993, traz uma miniatura da casa de infância da artista, em Choisy, nos entornos de Paris, onde viveu até os 8 anos de idade. Essa casinha é envolta por uma gaiola e sobre ela, há uma guilhotina em tamanho real. A relação da casa com a infância já havis sido evidenciada por Bachelard, para quem a casa é nosso primeiro universo, e é responsável por construir memórias e lembranças. Para ele, a casa mantém a infância imóvel.⁹³ Dentro da cela, a casa parece pequena, gerando um contraste entre a *cell* – célula de conforto, núcleo familiar –, e a cela que a envolve – bruta (ao mesmo tempo signo de proteção e de punição). Somando-se a isso, a guilhotina limita a casa e a ameaça com uma supressão tão veloz quanto absoluta. Surge, então, a tensão presente na domesticidade que define a identidade da mulher – de modo análogo ao conflito vivido na vida infantil entre proteção e punição: entre uma casa que deveria ser sinônimo de aconchego e que acaba por ser, na realidade, seu oposto, com os conflitos familiares presentes tomando e modelando o ambiente doméstico.

Neste sentido, o papel da guilhotina é de suma importância: ela foi utilizada na Revolução Francesa (1789) como forma de execução dos condenados à morte – estes incluíam principalmente aristocratas, ou seja, a elite que detinha o poder. A obra de Bourgeois, assim como a Revolução, trata de rebaixar a classe dominante – a nobreza, ou, para a artista, a casa da família e o pai – e, colocar em vigência um novo regime, que, para ela, seria seu próprio *eu*.

As grades e frestas instigam quase uma relação de *vouyerismo* por parte do espectador, despertando o desejo de olhar o interior da obra (e, em particular, da

⁹² VALLS, Anelise; COSTA, C.E.F. A estrutura do trauma na estética de Louise Bourgeois: *Cell (Choisy)* (1990-3). *Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v.26, n.45, 2021.

⁹³ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

casa em miniatura), uma vez que a construção permite uma observação velada, em que não se pode aproximar diretamente do que está dentro da gaiola – pode-se ver a intimidade que estava protegida. A vida privada de Bourgeois se transforma em entretenimento quando exposta ao público.⁹⁴

Figura 7: *Cell (Choisy)* (1990-1993) de Louise Bourgeois



Fonte: Bourgeois, 1930-1993.⁹⁵

Em uma das laterais da grade da cela, encontra-se escrito "Aux vieilles tapisseries" (figura 8), em tradução "Às velhas tapeçarias" (tradução minha), a placa original que estava pendurada na galeria de tapeçaria de sua família, que restaurava e confeccionava tapeçarias. A casa, por sua vez, produzida em mármore rosa, é oca. De acordo com a professora e pesquisadora em artes visuais na UFRGS

⁹⁴ FERREIRA, R. F. F. *Autorrepresentação na escultura: Louise Bourgeois, Jorge Molder, Alberto Carneiro*. Lisboa. 2016. Dissertação (mestrado em Escultura) - Universidade de Lisboa - Faculdade de Belas-Artes, 2016. p.26.

⁹⁵ BOURGEOIS, Louise. *Cell (Choisy)* (1990-1993). Fotografia In: Artsy. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/louise-bourgeois-cell-choisy> . Acesso em 28 de julho de 2024.

Anelise Valls: trata-se de “uma casa sem alma, uma redução de um ninho a uma casca destituída de si, um corpo-edifício despojado de corpos-memórias-desejos-traumas.”.⁹⁶ Assim, Bourgeois, ao insistir no vazio de seu lar, contradiz Bachelard, que acredita em uma casa carregada de memórias. Como consta o catálogo do Museu Serralves: "O mármore cor-de-rosa da casa parece carne e diretamente por cima está posicionada uma guilhotina: segundo Bourgeois, a lâmina suspensa simboliza o passado sendo decepado pelo presente".⁹⁷

Figura 8: Detalhe *Cell (Choisy)* (1990-1993) de Louise Bourgeois



Fonte: Bourgeois, 1930-1993.⁹⁸

Em suas exposições, Bourgeois cria uma atmosfera ao mesmo tempo cênica e de intimidade – ou, quem sabe, de uma intimidade encenada. As peças, enormes instalações, são colocadas em espaços grandes e, por vezes, abertos, com uma iluminação penumbrosa, trazendo o espectador mais para perto da obra. Evoca-se aí algo de sensual, mas também evoca-se a imaginação, as fantasias. A presença de materiais – como a madeira, o mármore e o ferro – e formas fortes, pronunciadas

⁹⁶ VALLS, Anelise; COSTA, C.E.F. A estrutura do trauma na estética de Louise Bourgeois: *Cell (Choisy)* (1990-3). *Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v.26, n.45, 2021. p.6.

⁹⁷ LOUISE Bourgeois: *to unravel a torment*. Porto: Fundação Serralves, 2020.

⁹⁸ BOURGEOIS, Louise. Detalhe *Cell (Choisy)* (1990-1993). Fotografia *In*: MoMa - The Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/objbytech/objbytech_tech-2035761_sov_page-140.html . Acesso em 28 de julho de 2024.

e até mesmo ameaçadoras, como em *Cells (Choisy)*, carregam não só uma sensação de mistério e perigo, mas fazem prevalecer os sentimentos mais íntimos e intensos.

Não é possível, todavia, deixar de notar que é o sentimento de sofrimento que, nas obras de Bourgeois, tem por função conectar as pessoas – visto que ele que traz consigo a afeição e a compaixão pelo outro:

Entrar na intimidade é descobrir o seu valor intrínseco. Por isso não é, não pode ser contraditório que a compaixão gere a partir da intimidade, isto é, no sofrer com as coisas, com a existência das coisas, dá-se o acesso ao seu íntimo [...] Podemos assim dizer que a intimidade no íntimo é assim fonte criativa para a artista porque todas as coisas são percorridas pelo mesmo fundo.⁹⁹

Ao se referir aos trabalhos de Francis Bacon, a própria Bourgeois evoca um argumento análogo:

A intensidade dos trabalhos de Francis Bacon toca-me profundamente. Eu reajo positivamente. Eu simpatizo. O seu sofrimento comunica. A definição de beleza é uma espécie de intimidade no visual. Eu sinto ainda assim por Bacon mesmo que as suas emoções não sejam as minhas.¹⁰⁰

Desta forma, quando o espectador entra em contato com a obra de Bourgeois, seu íntimo é expelido e o sofrimento da artista é compartilhado. Suas vivências são colocadas em jogo com as do espectador, e a tensão causada se torna quase familiar. A exterioridade e a interioridade parecem se cruzar em uma linha tênue, que fica entre o visível e o invisível.

No que diz respeito à evocação de espaços íntimos, postos a público, outras duas obras da série *Cells* relevantes para este trabalho são *Red Room (Parents)* (figura 9) e *Red Room (Child)* (figura 10), ambas de 1994. Elas retratam quartos vermelhos – o primeiro, mais arrumado, o quarto dos pais, enquanto o segundo evoca a bagunça de um quarto infantil.

⁹⁹ CASTRO, Paulo Alexandre. Louise Bourgeois: metafísica e arte da intimidade. *Calle14*, Bogotá, v.17, n.31, p.178-193, jan-jun/2022. p.188.

¹⁰⁰ BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000. p.229.

Figura 9: *Red Room (Parents)* (1994) de Louise Bourgeois



Fonte: Bourgeois, 1994.¹⁰¹

¹⁰¹ BOURGEOIS, Louise. *Red Room (Parents)* (1994). Fotografia In: Guggenheim. Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/habitacion-roja-nino-y-habitacion-roja-padres> . Acesso em 28 de julho de 2024.

Figura 10: *Red Room (Child)* (1994) de Louise Bourgeois



Fonte: Bourgeois, 1994.¹⁰²

Red Room (Parents) é constituída por treze portas de madeira, dispostas em círculo, com uma abertura, que permite ao espectador “espiar” a cena. No centro, encontra-se uma cama de casal vermelha e, em cima dela, a capa de um xilofone e um brinquedo. A cada lado da cama, encontra-se uma mesa de cabeceira, como um objeto de mármore em cima. Já em *Red Room (Child)* há um espaço, também envolto por treze portas posicionadas em círculo, onde encontram-se diversas coisas, dentre elas suportes de madeira para bobinas, fios vermelhos, mãos de vidro e cera e vários outros objetos.

O quarto do casal opera como uma alegoria do relacionamento dos pais de Bourgeois, que pareciam viver uma vida amorosa feliz, mas que na verdade era permeada por uma traição – seu pai traía a mãe com sua professora de piano. Esse acontecimento aparenta perturbar a artista profundamente: para ela, o fato do pai trazer uma amante para casa ameaçava destruir a união familiar, e, considerando

¹⁰² BOURGEOIS, Louise. *Red Room (Child)* (1994). Fotografia In: WikiArt - Visual Art Encyclopedia. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/louise-bourgeois/red-room-child-1994> . Acesso em 28 de julho de 2024.

que Bourgeois já se sentia rejeitada, principalmente em relação ao pai, essa situação teria lhe causado o alegado trauma. Além disso, a artista também se sentiu traída pela professora, que deveria estar frequentando sua casa para ensiná-la, mas estava mais preocupada com seu pai: “É que Sadie foi chamada para cuidar de mim e veio sob falso pretexto e não estava nada interessada em mim. Estava interessada em dormir com meu pai, e eu senti a tragédia do abandono”.¹⁰³

A traição, apesar de normalizada na época – em que um homem ter mais de um relacionamento era comum – aparece como um tópico sensível para a artista não apenas pelo incômodo do pai ter uma amante ou pela concorrência pela atenção do casal, mas pelo fato de que a mãe a colocava para vigiar o casal adúltero. De acordo com Bourgeois, isso configurava um “abuso infantil”.¹⁰⁴

Nesse sentido, o que seria o quarto da criança é a visão da artista na infância, perdida, tentando encontrar o seu caminho na vida: a dispersão dos objetos fala de um eu também descentrado. Os objetos encontrados no quarto da criança são de uso cotidiano de Bourgeois: os fios e bobinas das tapeçarias restauradas pela família, bem como as mãos de vidro, que, devido à fragilidade do material, podem ser entendidas como signos da sensação de desamparo, de não haver mãos para lhe segurar.¹⁰⁵

A temática abordada por Bourgeois é, portanto, sua infância. Ela afirma: “Toda a minha obra nos últimos cinquenta anos, todos os meus temas, foram inspirados em minha infância. Minha infância jamais perdeu sua magia, jamais perdeu seu mistério e jamais perdeu seu drama”.¹⁰⁶ A partir dessa constatação, pode-se afirmar o caráter autobiográfico e pessoal da obra da artista, sendo necessário também frisar e avaliar criticamente seu apelo individualista. As obras da artista podem também ser vistas pela perspectiva do privado como contrário ao coletivo, ou seja, aquele que preza pelo *eu* singular em seu sentido mais burguês e moderno. Aqui, o privado e o individual não significam apenas a valorização do doméstico e do cotidiano, mas também a perda de interesse no conjunto.

¹⁰³ BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000. p.258.

¹⁰⁴ BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000. p.134.

¹⁰⁵ FERREIRA, R. F. F. *Autorrepresentação na escultura: Louise Bourgeois, Jorge Molder, Alberto Carneiro*. Lisboa. 2016. Dissertação (mestrado em Escultura) - Universidade de Lisboa - Faculdade de Belas-Artes, 2016. p.32-33.

¹⁰⁶ BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000. p.227.

Em outra série, *Femme Maison*, que pode ser traduzida literalmente como *Mulher Casa*, Bourgeois também põe em cena seus sentimentos pela casa e suas memórias, mas dessa vez com uma sensação mais afetuosa e menos traumática. A produção dessa série começou em 1946, com pinturas e desenhos, e continuou ao longo dos anos até 2005, com esculturas. Apesar de sua formação em desenho, pintura e escultura, a artista também guardou carinho pela tecelagem, com a qual trabalhou desde os 12 anos com seus pais. De acordo com ela:

Pessoalmente, tenho uma ligação de longa data com tapeçarias. Quando crianças, nós as usamos para nos esconder. Essa é uma das razões pelas quais espero que sejam tão tridimensionais – porque sinto que deveriam ser de uma tal altura e peso e tamanho que daria para você se envolver nelas. [...] Uma tenda é muito importante no meu vocabulário – uma forma de escultura tecida para ser adentrada –, uma forma de arquitetura desmontável.¹⁰⁷

Figura 11: *Femme Maison* (1946-1947) de Louise Bourgeois

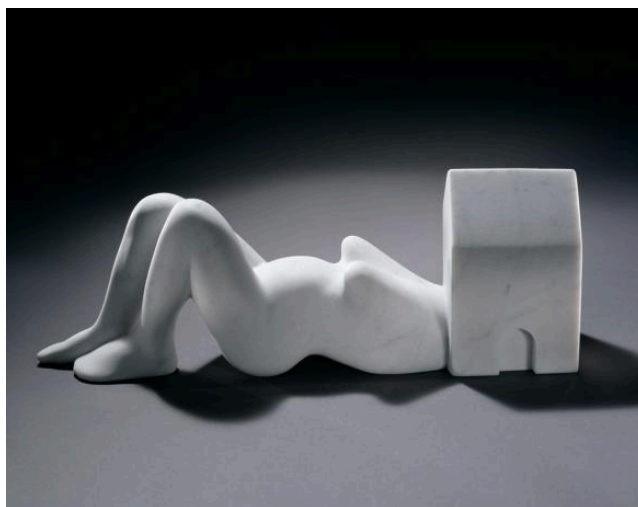


Fonte: Bourgeois, 19446-1947.¹⁰⁸

¹⁰⁷ BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000. p.89.

¹⁰⁸ BOURGEOIS, Louise. *Femme Maison* (1946-1947). Fotografia *In*: Wikipedia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Femme_Maison . Acesso em 1 de agosto de 2024.

Figura 12: Femme Maison (1994) de Louise Bourgeois



Fonte: Bourgeois, 1994.¹⁰⁹

Figura 13: Femme Maison (2001) de Louise Bourgeois



Fonte: Bourgeois, 2010.¹¹⁰

¹⁰⁹ BOURGEOIS, Louise. Femme Maison (1994). Fotografia *In*: Guggenheim. Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/camara-de-las-maravillas-1943-2010> . Acesso em 1 de agosto de 2024.

¹¹⁰ BOURGEOIS, Louise. Femme Maison (2001). Fotografia *In*: Art Blart. Disponível em: <https://artblart.com/tag/louise-bourgeois-knife-figure/> . Acesso em 1 de agosto de 2024.

As pinturas (figura 11), produzidas ao longo de dois anos, no imediato pós-guerra, mostram mulheres desnudas com a casa onde estaria a cabeça. Nas duas primeiras, as mulheres não possuem membros superiores, enquanto a terceira se diferencia pelos membros superiores saírem pelas janelas do que, então, se torna um prédio. Já a escultura de 1994 (figura 12) é realizada inteiramente em mármore, um material que evoca nobreza e também força, uma vez que exige literal força física para ser trabalhado. A casa continua na cabeça da mulher e os membros superiores, assim como na primeira pintura, não estão presentes. Já a escultura de 2001 (figura 13) é realizada em tecido – cuja forma evoca suavidade, além da associação entre corpo e pele. O tecido rememora a mãe, costureira. Desta vez a casa se posiciona sobre o ventre e a figura humana da mulher não possui nenhum membro. Contrasta a frieza da arquitetura com o calor do corpo, e trabalha a temática da mulher no espaço doméstico.

O corpo, para Bourgeois, é um campo de experimentação – ele é fragmentado, subvertido e remontado. A artista se interessa pelo espaço corporal feminino, ou seja, o espaço que o corpo ocupa. Segundo ela, o interesse é mais pelos mecanismos de funcionamento do corpo do que pelo corpo em si.¹¹¹ Em *Femme Maison*, seu interesse maior foi pela habitação, pensando na relação da mulher com o trabalho doméstico, mas também pensando em sua vivência – a infância em que sentia seu corpo preso ao cotidiano da casa.

A imagem do corpo também é importante para a artista, uma vez que é ele quem dá forma ao *eu* – é o modelo que permite diferenciar o *eu* do *outro*, e criar, assim, a identidade. O corpo fragmentado, decapitado, além de não se enxergar como corpo, também não tem percepção de sua completude. Ele precisa, assim, de um *outro* para validá-lo como pessoa. É como uma criança, que antes de se reconhecer no espelho, tem sua existência validada por um *outro*.

Talvez seja essa necessidade de validação que Bourgeois queira demonstrar, como uma criança que não se identifica sozinha. A artista nascera parecida com o pai, motivo pelo qual a mãe justificara sua existência – não havia nascido homem, como o pai queria, mas pelo menos se parecia com ele.¹¹² Apesar de, posteriormente, ter sido rejeitada, ela fora inicialmente validada pela família.

¹¹¹ BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000. p.219.

¹¹² BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000. p.258.

Desta forma, talvez Bourgeois tenha ressalvas com o aspecto de si, sua identidade, uma vez que ela se parece com o pai – apesar de não ser o pai e apesar de talvez até abominá-lo. A artista esculpe o corpo como forma de sê-lo, como forma de ser um corpo com identidade própria – uma forma de lidar com a angústia de sentir-se inexistente. Ela existe em seu trabalho assim como ele também existe nela.

*

O caráter autobiográfico das narrativas traçadas nas obras de cada uma das três artistas emerge como enunciação das experiências não só pessoais, mas também gerais dentro de um contexto social. As artistas escolhidas para elucidar as propostas teóricas deste trabalho representam, cada uma, um aspecto explicitado nos capítulos anteriores.

Considerando na pintura de Wanda Pimentel o que chamo de “pintura doméstica”, temos quadros que retratam o interior do espaço doméstico com certa fidelidade – são pinturas figurativas que, apesar de não serem naturalistas, mas estilizadas pelas cores saturadas, são muito fiéis – quanto ao conteúdo e quanto à forma – à representação de uma casa no contexto das classes médias e altas na ditadura. Nesse sentido, a casa da artista não era bem um lar de conforto e aconchego: ela constrói, em seus quadros, ambientes tumultuados não só pelos objetos de um mercado capitalista incansável, mas também revoltos por uma artista que deseja sair do espaço privado ao qual lhe fora determinada a presença.

As fotocolagens de Lebohang Kganye, enquanto isso, lhe mostram livre para buscar sua memória ancestral. A “fotografia vernacular” a que me referi caracteriza seu trabalho artístico – fotos sem pretensão de serem arte, imagens do cotidiano, se tornam arte em suas mãos. Kganye, em suas sobreposições fotográficas, mistura passado e presente, espaços e contextos distintos se mesclam em uma mesma superfície. As histórias orais também são marcantes em seu processo de criação: uma fotografia, quando acompanhada de uma narrativa, cria um contexto; quando sozinha, a mesma fotografia abre alas para inventividade e imaginação, para novas narrativas.

Já a história de Louise Bourgeois é contada por outros meios: as “instalações da memória”. A casa e o corpo, para a artista, transbordam narrativas e

significações. Sua história com seu pai fora conturbada, e perturbou seu desenvolvimento pessoal e emocional, fazendo com que a artista desenvolvesse questões relativas à sua própria identidade. Em sua trajetória transparece, ao mesmo tempo, a fragilidade e a força do lar, e como ele é constitutivo do ser e material artístico de criação de subjetividades.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O corpo ocupa espaço e está no espaço. Ele o sente e o percebe por meio de seus sentidos, e, assim, forma relações e conexões. A relação corpo × espaço é menos uma relação de oposição, tendo um sentido de interligação: a corporeificação do espaço ou a espacialização do corpo. Nesse sentido, todo o nosso *eu* – a partir do corpo, que é único de cada pessoa, mas não só com ele – percebe o espaço de maneira singular e se conecta com ele através de memórias não só imagéticas mas também atreladas a todos os outros sentidos: olfativa, auditiva, tátil etc.

O espaço, assim, está em nossa memória, e, portanto, nos forma, uma vez que somos constituídos de memória. Os lugares que passamos a maior parte de nossa infância e de nossa vida são os que se fixam com maior firmeza em nossas lembranças – firmeza, aqui, se difere de precisão: memórias não são precisas, elas são imaginativas e fictícias, se criam e recriam a partir do real. A casa, desta forma, está em destaque: é nela que criamos nossos principais sentimentos de afeto ou desafeto. Criamos fortes sentimentos pela casa e pelo lugar em que moramos.

Assim, o material – referências, experiências e vivências – que juntamos durante a vida e as memórias que carregamos a partir do espacinho que ocupamos no mundo são responsáveis por formar nossa identidade. As sensações que juntamos ao carregar nosso corpo pelos espaços mais íntimos que percorremos – nossa casa – formam os sentimentos que caminham conosco pela vida.

Nos exemplos trazidos por este trabalho, artistas extraem da casa e da memória a carga emocional, social ou estética necessárias para sua produção e seu processo de criação. Entre as três artistas citadas, cada uma mobiliza essa matéria com sua peculiaridade em relação à forma de perceber o espaço doméstico e as lembranças. Nota-se, portanto, em todas elas, os intensos sentimentos relacionados à casa e ao que a acompanha – família e memórias.

Desta forma, concluo meu trabalho, e também minha formação em artes visuais, pensando em como me relacionei e me relaciono com a minha casa e com os espaços que ocupei (quase como se também fossem casa) durante a vida.

REFERÊNCIAS

ABOIM, Sofia. Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 20, n.1, jan-abr 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BECHELANY, Camila. A vida dos objetos: a série Envolvimento de Wanda Pimentel. *In: Wanda Pimentel: Envolvimentos*. São Paulo: MASP, 2017.

BENARUSH, M.K. *A memória das roupas*. *Revista dObra[s]*, São Paulo, v.5, n.12, p.113-117, 2012.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. *In: LOWY, Michael. Walter Benjamin: uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história'*, trad. Wanda N. C. Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BOURGEOIS, Louise. *Cell (Choisy) (1990-1993)*. Fotografia *In: Artsy*. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/louise-bourgeois-cell-choisy> . Acesso em 28 de julho de 2024.

BOURGEOIS, Louise. Detalhe *Cell (Choisy) (1990-1993)*. Fotografia *In: MoMa - The Museum of Modern Art*. Disponível em: https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/objbytech/objbytech_tech-2035761_sov_page-140.html . Acesso em 28 de julho de 2024.

BOURGEOIS, Louise. *Red Room (Parents) (1994)*. Fotografia *In: Guggenheim*. Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/habitacion-roja-nino-y-habitacion-roja-padres> . Acesso em 28 de julho de 2024.

BOURGEOIS, Louise. *Red Room (Child) (1994)*. Fotografia *In: WikiArt - Visual Art Encyclopedia*. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/louise-bourgeois/red-room-child-1994> . Acesso em 28 de julho de 2024.

BOURGEOIS, Louise. *Femme Maison (1946-1947)*. Fotografia *In: Wikipedia*. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Femme_Maison . Acesso em 1 de agosto de 2024.

- BOURGEOIS, Louise. *Femme Maison* (1994). Fotografia *In: Guggenheim*. Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/camara-de-las-maravillas-1943-2010> . Acesso em 1 de agosto de 2024.
- BOURGEOIS, Louise. *Femme Maison* (2001). Fotografia *In: Art Blart*. Disponível em: <https://artblart.com/tag/louise-bourgeois-knife-figure/> . Acesso em 1 de agosto de 2024.
- CAIXETA, Juliana Eugênia. *Guardiãs da memória: tecendo significações de si, suas fotografias e seus objetos*. 2006. 224f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- CASTRO, Paulo Alexandre. Louise Bourgeois: metafísica e arte da intimidade. *Calle14*, Bogotá, v.17, n.31, p.178-193, jan-jun/2022.
- CARLOS, A.F.A. *O espaço urbano: Novos escritos sobre a cidade*. São Paulo: FFLCH, 2007.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- COUTO, Mia. *Guardar memórias, contar histórias e semear o futuro*. 09/14. Videoconferência (43:58 min). Disponível em <https://youtu.be/lZtc11Bn0M0?si=4ej9sPU-n0Yt7J3v>. Acesso em: 05 set. 2024.
- COUTO, Mia. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.
- COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- CRUZ, Nina Velasco. Fotografia de família e memória: deslocamentos da arte contemporânea. *Discursos fotográficos*, Londrina, v.7, n.11, p.137-155, jul-dez/2011.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly; ROCHBERG-HALTON, Eugene. *The meaning of things: domestic symbols and the self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- DUARTE, Paulo Sergio. Estéticas espontâneas num centro urbano da Paraíba: o exemplo da casa. *In: Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba - NAC / organizador: Dyógenes Chaves Gomes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- FALCÃO, Janaína; HARTMANN, Luciana. O autorretrato como estratégia narrativa.: *ANPAP - Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas*, Florianópolis, ago. 2008.
- FERREIRA, R. F. F. *Autorrepresentação na escultura: Louise Bourgeois, Jorge Molder, Alberto Carneiro*. Lisboa. 2016. Dissertação (mestrado em Escultura) - Universidade de Lisboa - Faculdade de Belas-Artes, 2016.

FERREZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

FILHO, O.G.R., MORAIS, I.F. A encenação na fotografia: montando cenas e contando histórias. *Galaxia*, São Paulo, n.40, p.85-100, jan-abr 2019.

HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos*: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais. São Paulo: Editora Fósforo, 2022.

IZQUIERDO, Iván. Memórias . *Estudos Avançados*, São Paulo, v.3, n.6, 1989.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga*: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2001.

KGANYE, Lebohang. *Na casa de Patience, em meu jeans* (2013). Fotografia In: PHmuseum. Disponível em: <https://phmuseum.com/submissions/ke-lefa-laka-her-story> . Acesso em 17 de julho de 2024.

KGANYE, Lebohang. *Re palame tereneng e fosahetseng* (2016). Fotografia In: PHmuseum. Disponível em: <https://phmuseum.com/projects/reconstruction-of-a-family> . Acesso em 27 de julho de 2024.

KGANYE, Lebohang. *Estou andando à noite* (2013). Fotografia In: PHmuseum. Disponível em: <https://phmuseum.com/submissions/ke-lefa-laka-her-story> . Acesso em 17 de julho de 2024.

LAGNADO, Lisette. Desordem e erotismo em Wanda Pimentel. In: *Wanda Pimentel: Envolvimentos*. São Paulo: MASP, 2017.

LIMA, D.F. *Fotografia de família*: entre objeto de recordação e material para a arte contemporânea. Frutal: Perspectiva, 2016.

LINS DE BARROS, M.M. Memória e Família. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989.

LOUISE Bourgeois: to unravel a torment. Porto: Fundação Serralves, 2020.

MARQUES, M. M. C. S. *Fotografia Vernacular*: do cotidiano da família para a arte contemporânea. Porto. 2014. Mestrado (Fotografia) - Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, 2014.

MASHEANE, Napo. A história delas. *Revista ZUM*, São Paulo, v.18, p.100-121, jul. 2020.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna In: Lilia Moritz SCHWARCZ (org.). *Historia da Vida Privada no*

Brasil. vol. 4, coord. coleção Fernando Novais. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MENEGATT, Karen. Entre o público e o privado: o lugar das mulheres burguesas e das mulheres negras no final do século XIX. *Revista Angelus Novus*, São Paulo, n.20, 2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele : a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PALUMBO, Jacqui. In old family photographs, a South African artist reenacts her late mother's life. *CNN style*, 24/mar, 2022. Disponível em: <https://www.cnn.com/style/article/lebohang-kganye-photography>. Acesso em: 06 out. 2024.

PIMENTEL, Wanda. *Sem título*, série Envolvimento (1969). Fotografia *In*: MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/wanda-pimentel-envolvimentos>. Acesso em 13 de julho de 2024.

PIMENTEL, Wanda. *Sem título*, série Envolvimento (1968). Fotografia *In*: MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/wanda-pimentel-envolvimentos>. Acesso em 13 de julho de 2024.

PIMENTEL, Wanda. *Sem título*, série Envolvimento (1968). Fotografia *In*: MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/wanda-pimentel-envolvimentos>. Acesso em 13 de julho de 2024.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, 1992.

POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2015.

REBESCO, Vanessa. *Entre encantamentos, subversões e críticas: as estéticas do doméstico na produção de mulheres artistas da América do Sul de 1960 aos dias atuais*. Campinas. 2021. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - UNICAMP, 2021.

REY, Sandra; CHIRON, Eliane. O íntimo, o privado, o público na arte contemporânea. *Porto Alegre*, Porto Alegre, v.22, n.37, 2017.

SANTOS, Antônio Bispo. *A terra dá, a terra quer*. Belo Horizonte: Piseagrama/ ubu, 2023.

SCEGO, Igiaba. *Minha casa é onde estou*. São Paulo: Editora Nós, 2018.

SIQUEIRA, Beatriz Vera. O envolvimento de Wanda Pimentel. *In Wanda Pimentel: Envolvimentos*. São Paulo: MASP, 2017.

SILVA, Denise. Repensando o conceito de lar em contextos migratórios: bagagens esperançosas entre errância e enraizamento. *Periódicos UFSM*, Santa Maria, v.20, n.41, p.165-182, 2010.

SOUZA, Jacinta Camila da Silva. *Mulheres negras nas artes: a representatividade das mulheres negras enquanto artistas nas artes visuais*. Recife. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) - UFRPE, 2021.

TSUMIKI no ie. Direção de Kunio Katō. Produção de Robot Communications e Oh! Production. Japão, 2008. (12:06 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=j0YSFvPTm2A>. Acesso em: 08 out. 2024.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980.

VALLS, Anelise; COSTA, C.E.F. A estrutura do trauma na estética de Louise Bourgeois: Cell (Choisy) (1990-3). *Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v.26, n.45, 2021.

VILLANÇA, Nizia. Estéticas periféricas na cidade. *Revista Periferia*, Rio de Janeiro, v.2, n.1, jan-jun 2010.

WARNER, Marigold. Lebohang Kganye examines the relationship between storytelling and truth. *British Journal of Photography*, fev. 2022. Disponível em <https://www.1854.photography/2022/02/lebohang-kganye-rosegallery-exhibition/>. Acesso em: 18 ago. 2024.