

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A MEMÓRIA DA CASA DE INFÂNCIA

Teresa Catarina Sacadura Serrano

Trabalho de Projeto
Mestrado em Desenho

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor Américo Marcelino

2025

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Teresa Catarina Sacadura Serrano, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulada “*A memória da casa de infância*”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Teresa Catarina Sacadura Serrano

Lisboa, 28 de outubro de 2025

RESUMO

Este trabalho de projeto debruça-se sobre as memórias da casa de infância, das casas onde se viveu, como mote para a criação artística. A investigação partiu da minha prática artística, com o desenvolvimento de um projeto gráfico em desenho, tendo como grande objetivo obter uma visão mais alargada das formas como as memórias pessoais da infância e as memórias dos locais que habitámos podem ser utilizadas e exploradas na arte.

A investigação divide-se em três partes. A primeira apresenta o trabalho artístico em desenho.

A segunda parte tem como objetivos: compreender o funcionamento da memória; analisar as relações memória/identidade e memória/esquecimento; refletir sobre a evolução dos conceitos de casa e lar; investigar as relações entre a construção da identidade e as memórias da casa de infância; examinar alguns exemplos das diversas formas como a casa integra o imaginário artístico na arte contemporânea. São abordadas as funções e processos da memória, com contributos da psicologia, filosofia e neurociência, e das suas relações com a formação da identidade através do pensamento de John Locke, Thomas Reid e Paul Ricoeur, bem como a importância do esquecimento na criação e manutenção de memórias. É feita uma revisão histórica da evolução dos conceitos de casa/lar, bem como as relações entre casa de infância, memória e construção da identidade. São analisadas obras de artistas contemporâneos que exploram a relação entre os conceitos de memória e de casa.

A terceira parte consiste numa reflexão sobre o meu trabalho artístico, as suas raízes, o seu desenvolvimento e as formas como a pesquisa anterior possibilitou crescimento pessoal.

Palavras-chave: memória; identidade; esquecimento; casa; infância; arte contemporânea.

ABSTRACT

This project focuses on memories of childhood homes, of the houses where we lived, as a theme for artistic creation. The research started from my artistic practice, with the development of a graphic design project, with the main objective of obtaining a broader view of the ways in which personal memories of childhood and memories of the places we lived can be used and explored in art.

The research is divided into three parts. The first presents the artistic work in drawing.

The second part aims to: understand how memory works; analyze the relationships between memory/identity and memory/forgetting; reflect on the evolution of the concepts of house and home; investigate the relationships between identity construction and memories of childhood homes; examine some examples of the various ways in which the house integrates the artistic imagination into contemporary art. The functions and processes of memory are addressed, with contributions from psychology, philosophy, and neuroscience, and their relationships with the formation of identity through the thinking of John Locke, Thomas Reid, and Paul Ricoeur, as well as the importance of forgetting in the creation and maintenance of memories.

The third part consists of a reflection on my artistic work, its roots, its development, and the ways in which previous research has enabled personal growth.

Keywords: memory; identity; forgetting; home; childhood; contemporary art.

Agradecimentos

Agradeço ao João, à Io e à Mariana por me apoiarem nesta demanda. Sem eles não teria chegado até aqui.

Ao Prof. Doutor Américo Marcelino, por todas as indicações, observações e ajudas que permitiram não só a conclusão deste percurso, como um crescimento substancial.

Índice

RESUMO _____	II
Abstract _____	III
Agradecimentos _____	IV
Índice _____	V
Índice de ilustrações _____	VI
Introdução _____	1
Parte I _____	5
<i>Os lugares frágeis</i>	
Parte II _____	21
<i>A memória da casa</i>	
1. Memória e identidade _____	23
2. A casa _____	41
3. A memória da casa na arte _____	48
Parte III _____	77
<i>Projeto de desenho</i>	
4. A memória da casa de infância _____	79
5. A casa de infância _____	82
6. Relatório descritivo _____	88
Considerações finais _____	103
Referências _____	107

Índice de ilustrações

Figura 1 - Bourgeois, L. (1947) <i>Femme Maison</i> (tinta, gouache e lápis sobre papel). MOMA, Nova Iorque	49
Figura 2 - Bourgeois, L. (1984) <i>Femme Maison</i> (fotogravura em papel Arches). Spencer Museum of Art, Kansas city.....	49
Figura 3 - Bourgeois, L. (1947) <i>Untitled</i> (carvão e tinta sobre papel). Kröller-Müller Museum, Holanda..	49
Figura 4 - Bourgeois, L. (1946/47) <i>Triptico</i> (óleo e tinta em linho). MOMA, Nova Iorque	50
Figura 5 - Rodney, D. (1987) <i>The house that Jack built</i> (técnica mista). Sheffield Museums, England	52
Figura 6 - Rodney, D. (1986) <i>Esboço</i> (tinta sobre papel em caderno de desenho)	54
Figura 7 - Rodney, D. (1987) <i>Esboço</i> (tinta sobre papel)	54
Figura 8 - Whiteread, R. (1997) <i>Drawing for water tower II</i> (lápis, tinta, fluido corretor e verniz em papel milimétrico). MOMA, Nova Iorque	56
Figura 9 - Rachel Whiteread construindo <i>Ghost</i> (1990)	57
Figura 10 - Whiteread, R. (1990) <i>Ghost</i> . National Gallery of Art, Washington.....	58
Figura 11 - Whiteread, R. (1990) <i>Ghost</i> (pormenor)	58
Figura 12 - Whiteread, R. (1993) <i>Grelha interior de House</i>	59
Figura 13 - Whiteread, R. (1992) <i>House</i> (tinta e fluido corretor em papel milimétrico)	59
Figura 14 - Whiteread, R. (1990) <i>Ghost</i> (tinta e acrílico em papel milimétrico).....	59
Figura 15 - Whiteread, R. (1992) <i>Study (Blue) for Floor</i> (fluido corretor, aguarela e tinta sobre papel milimétrico). Tate, Londres	61
Figura 16 - Whiteread, R. (1992) <i>Study for Floor</i> (fluido corretor e tinta sobre papel milimétrico).....	61
Figura 17 - Whiteread, R. (1992) <i>Untitled (Floor)</i> (gesso). Coleção privada	61
Figura 18 - Whiteread, R. (1993) <i>Study for Floor (Brown/Black)</i> (tinta sobre papel). Tate, Londres.....	62
Figura 19 - Whiteread, R. (2001) <i>Black and white floor</i> (tinta sobre papel). Tate, Londres	62
Figura 20 - Whiteread, R. (1995) <i>Stairs</i> (fluido corretor sobre papel). Tate, Londres	63
Figura 21 - Whiteread, R. (1995) <i>Dog Leg Stairs</i> (fluido corretor e tinta sobre papel). Tate, Londres	63
Figura 22 - Whiteread, R. (1995) <i>Untitled (Stairs)</i> (tinta, verniz e fluido corretor sobre papel). Tate, Londres	64

Figura 23 - Whiteread, R. (1995) <i>Stair Space</i> (tinta, verniz e fluido corretor sobre papel). Tate, Londres	64
Figura 24 - Whiteread, R. (1995) <i>Six stairs</i> (tinta, verniz e fluido corretor sobre papel). Cleveland Museum of Art	64
Figura 25 - Whiteread, R. (1995) <i>Untitled (Staircase)</i> (tinta, verniz e fluido corretor sobre papel)	64
Figura 26 - Whiteread, R. (2002) <i>Untitled (Domestic)</i> . Carnegie Museum of Art, Pittsburgh	65
Figura 27 - Whiteread, R.(2001) <i>Untitled (Stairs)</i> . Tate, Londres	65
Figura 28 - Whiteread, R. (2017) <i>Wall (Apex)</i> (pasta de papel)	66
Figura 29 - Whiteread, R. (2017) <i>Wall (Door)</i> (pasta de papel)	66
Figura 30 - Suh, D. (2023) <i>Autoretrato</i> (grafite e aguarela) 14,8 x 10 cm	67
Figura 31 - Suh, D. (2015) <i>Autoretrato</i> (litografia) 25 x 20 cm. National Galleries Scotland	67
Figura 32 - Suh, D. (2015) <i>Autoretrato</i> (lápis de cor) 14,8 x 10 cm	67
Figura 33 - Suh, D. (2013) <i>Going home</i> (linha embebida em papel) 61 x 45,7. © Do Ho Suh, courtesy Lehmann Maupin Gallery, New York, London and Seoul and Victoria Miro. Private Collection. Photo: Christopher Payne	68
Figura 34 - Suh, D. (2013) <i>Blueprint</i> (linha, algodão, metilcelulose) 101,6 x 76,2 cm	69
Figura 35 - Suh, D. (2024) <i>Nests</i> (poliester e aço inoxidável) 2148,7 x 410,1 x 375,4 cm. Tate, Londres	70
Figura 36 - Suh, D. (2024) <i>Nests</i> (detalhe)	71
Figura 37 - Suh, D. (2010) <i>Staircase III</i> . Tate, Londres	72
Figura 38 - Suh, D. (2016) <i>Staircase</i> (papel de seda gelatinoso e linha embebidos em papel) 355 x 229 cm. Tate, Londres	74
Figura 39 - Suh, D. (1999) <i>Seul Home/L. A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home</i> (pormenor)	75
Figura 40 - Suh, D. (2013-2022) <i>Rubbing/Loving Project: Seul Home</i>	76
Figura 41 - Vista aérea da casa. Google Maps, acesso 19-04-2021. https://www.google.com/maps/@39.4000956,9.1358872,62m/data=!3m1!1e3?entry=ttu&g_ep=EgoyMDI1MDgyNS4wKXMDSoASAFQAw%3D%3D	79
Figura 42 - Serrano, T (2021) <i>Planta</i> (grafite e fita gomada sobre papel)	79
Figura 43 - Serrano, T. (2021) <i>9 estudos</i> (grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão) 105 x 76 cm	89
Figura 44 - Serrano, T. (2021) <i>Casa II</i> (grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão) 140 x 100 cm	90
Figura 45 - Serrano,T. (2021) <i>Casa I</i> (grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão) 100 x 70 cm	90

Figura 46 - Edifícios destruídos pela guerra em Aleppo, Síria. https://www.theatlantic.com/photo/2014/05/syrias-city-of-homs-shattered-by-war/100735/	91
Figura 47 - Serrano, T. (2022) <i>Casa III</i> (grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão, pigmento em pó) 200 x 140 cm	92
Figura 48 - Serrano, T. (2022) <i>Tríptico I</i> (grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão, pigmento em pó) cada desenho 70 x 70 cm	93
Figura 49 - Serrano, T. (2022) <i>Tríptico II</i> (grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão em pó, pigmento em pó) 50 x 50 cm	94
Figura 50 - Teewan, M. (2011) <i>Destroyed House Piet Mondriaanstraat 1</i>	95
Figura 51 - Serrano, T. (2023) <i>Mesa</i> (papel de arroz, grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão em pó, aguarela) 150 x 70 cm	97
Figura 52 - Serrano, T. (2023) <i>Cadeira</i> (papel de arroz, grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão em pó, aguarela) 150 x 70 cm	97
Figura 53 - Serrano, T. (2024) <i>Objetos II</i> (papel de arroz, pastel de óleo, óleo em barra, grafite, tinta da china, folha metalizada) 70 x 50 cm	98
Figura 54 - Serrano, T. (2024) <i>Objetos I</i> (papel de arroz, pastel de óleo, óleo em barra, grafite, tinta da china, folha metalizada) 70 x 50 cm	98
Figura 55 - Serrano, T. (2024) <i>Objetos IV</i> (papel de arroz, pastel de óleo, óleo em barra, grafite, tinta da china, papel metalizado) 70 x 50 cm	99
Figura 56 - Serrano, T. (2024) <i>Objetos III</i> (papel de arroz, pastel de óleo, óleo em barra, grafite, tinta da china, papel metalizado) 70 x 50 cm	99
Figura 57 - Hashmi, Z. (2004) <i>Letters from Home</i> (gravura) 57 x 38 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque	100
Figura 58 - Hashmi, Z. (1997) <i>Homes I made / a life in 9 lines</i> (gravura). Minneapolis Institute of Art	100
Figura 59 - Serrano, T. (2024) <i>Objetos V</i> (papel de arroz, pastel de óleo, óleo em barra, grafite, tinta da china, papel metalizado) 70 x 50 cm	101
Figura 60 - Serrano, T. (2024) <i>Objetos VII</i> (papel de arroz, pastel de óleo, óleo em barra, grafite, tinta da china, papel metalizado) 70 x 50 cm	101

Introdução

“(...) as casas que se perderam para sempre continuam a viver em nós; (...) insistem em nós para que voltem a viver, como se esperassem que lhes demos um suplemento de vida.”¹

Gaston Bachelard, 1958

O meu interesse pela forma como a memória funciona vem de longe: nunca tive muita. Embora a minha falta de memória não tenha nada de extraordinário (haverá uma grande quantidade de pessoas com igualmente má, ou bem pior, memória), as suas falhas são suficientes para sempre me terem feito sentir fora do normal no que a lembrar-me de coisas diz respeito.

A minha memória visual tem falhas enormes. A minha incapacidade para fixar e/ou identificar caras é lendária, com o seu apogeu nas duas ocasiões em que levei uns segundos a reconhecer uma das minhas filhas, porque me surgiu à frente em circunstâncias inesperadas. A capacidade de relembrar situações e acontecimentos passados também é muito rarefeita, com outras pessoas a descreverem, em pormenor, momentos passados em conjunto há alguns anos ou décadas, que na minha memória não deixaram qualquer traço. O que torna a coisa pior é a abundância de detalhes destas lembranças de outros, face à total inexistência, da minha parte, de qualquer tipo de memória daquelas situações. Vazio absoluto. Para mim, não aconteceram.

No dia-a-dia, a mesma coisa. Escrevo, e sempre escrevi, listas e mais listas na tentativa de manter a cabeça de fora no turbilhão de manter uma casa,

¹ Tradução a partir de: “(...) the houses that where lost forever continue to live in us; (...) they insist in us in order to live again, as though they expected us to give them a supplement of living.” (Bachelard, 1994, p. 56).

uma família, uma profissão e uma vida à tona. Vivo com a sensação de que me estou a esquecer de alguma coisa. E estou.

As memórias de infância e adolescência são poucas, quase todas instantâneos, raríssimas as que contêm pormenores de conversas ou ações. Noto nos meus irmãos uma capacidade de recontar situações vividas nessa altura que me parece quase mágica – como é que eles se lembram? E eles, às avessas: como é que eu não me lembro?

Será genético? A minha mãe diz-me que a memória dela foi também sempre assim. Uma das minhas filhas refere que se esquece de tudo.

Será um bloqueio? Uma forma de autodefesa? Mas, nesse contexto, qual é o sentido de nunca fazer ideia onde estacionei o carro ou qual foi a especialidade de que tive uma consulta há três dias?

Será por que não ligo? Não quero saber, não me interessa, passa-me ao lado? Aqui descubro uma ponta de verdade. Sim, é possível. Mas não tudo, não desta maneira. A quantidade de coisas importantes para mim, ou triviais, mas que dava imenso jeito ficarem, que desaparecem, é imensa.

Sejam quais forem as razões, a forma como a minha memória funciona, ou não, sempre me confundiu. E o meu trabalho artístico sempre teve um marcado cunho autobiográfico, como se o cérebro andasse por ali a tentar desenterrar coisas que deviam lá estar, mas parecem não estar. Por vezes parece-me que este estado de alheamento em relação ao mundo exterior é a minha característica pessoal mais marcante, que mais define quem eu sou. Esta aparente incapacidade de me focar o suficiente no que se passa à minha volta para o registar é deprimente e embaraçosa, e leva frequentemente a uma grande sensação de culpa - aparenta desinteresse, mesmo para quem me interessa profundamente. E é um traço tão visceralmente vincado, desde sempre, que alterá-lo implicaria ser outra pessoa.

O tema desta tese surge daqui, desta perplexidade levantada pelas dualidades memória/esquecimento, memória/identidade, eu/outro. Reflete preocupações tão pessoais que é possível que se revistam de pouco interesse para outros; por outro lado, não tenho ilusões sobre a minha singularidade – são preocupações que já afligiram inúmeros outros, irão afligir muitos mais.

Tendo como mote a necessidade de pesquisar e refletir sobre os fenómenos da memória, a silhueta da minha casa de infância, onde não entro há

meia vida, começou a delinear-se como terreno fértil de exploração. Sendo uma criança muito tímida e reservada, com um universo interior rico, criei esse universo numa relação íntima com os espaços que habitava.

A casa refletiu fisicamente as várias fases e situações vividas durante a infância e a adolescência, degradando-se ao mesmo ritmo que se degradaram as vivências familiares. Esteve finalmente uma dúzia de anos desabitada, as janelas partidas e os balaustres e corrimões adelgaçados pela corrosão.

Há uns anos, passando perto, reparei que estava em obras. O perceber, por um lado, que a casa ia finalmente ser recuperada, tornada novamente habitável, e por outro que nesse processo ia sofrer alterações na sua topografia, teve em mim um impacto inesperado. Era como se a casa fosse voltar à vida, mas perdendo a sua identidade. Percebi nesse momento a importância pessoal de explorar mentalmente os seus espaços e de os reimaginar artisticamente, de relembrar como e o que esta casa foi, é, para mim. Isto aconteceu na mesma altura em que comecei a planear fazer mestrado, pelo que a escolha do tema da tese, a memória da casa de infância, apareceu orgânica e naturalmente.

Com um tema tão profundamente pessoal, tornou-se depressa evidente que o seu tratamento, para me fazer sentido, seria também muito pessoal. Esta é uma tese sobre coisas que me interessam muito no meu percurso artístico, pelo que todas as escolhas feitas na sua elaboração se regem pela importância que para mim têm.

Esta tese divide-se em três partes.

Na primeira parte, a prioritária, apresenta-se uma seleção das séries de desenhos que concretizam a investigação artística desenvolvida neste trabalho de projeto.

A segunda parte consiste num trabalho de pesquisa teórica e histórica, subdividida em três capítulos, e que tem como objetivos:

- compreender o funcionamento da memória
- analisar as relações memória/identidade e memória/esquecimento
- refletir sobre a evolução dos conceitos de casa e lar
- investigar as relações entre a construção da identidade e as memórias da casa de infância

- examinar alguns exemplos das diversas formas como a casa integra o imaginário artístico na arte contemporânea

No primeiro capítulo, são abordadas as funções e processos da memória, com contributos da psicologia, filosofia e neurociência. São descritas as três fases distintas do funcionamento da memória: a aquisição, em que as informações são obtidas, o armazenamento, em que as informações são codificadas e retidas, e a recuperação, que possibilita o acesso e utilização da informação armazenada. É feita uma reflexão em torno do debate filosófico sobre a relação entre memória e identidade que se centra em se, e como, a memória contribui para a formação do sentido do eu e para a manutenção da identidade ao longo do tempo, abordando o pensamento de John Locke, Thomas Reid e Paul Ricoeur. É ainda abordada a importância do esquecimento na criação e manutenção de memórias.

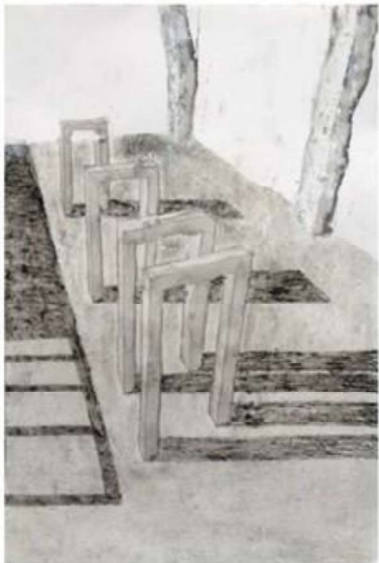
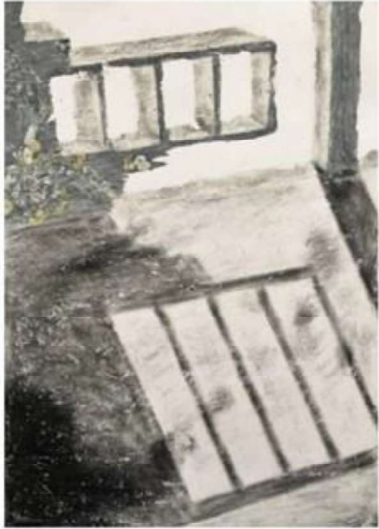
O segundo capítulo aborda a evolução dos conceitos de casa e de lar, associados aos conceitos de privacidade e intimidade, bem como as relações entre casa de infância, memória e construção da identidade.

O terceiro capítulo analisa obras de artistas contemporâneos que exploram a relação entre os conceitos de memória e de casa. A escolha dos artistas e obras a referir baseou-se no impacto que os mesmos têm tido no meu percurso individual enquanto artista e no meu trabalho artístico desenvolvido no âmbito desta tese.

A terceira parte da tese consiste numa reflexão sobre o meu trabalho artístico, as suas raízes, o seu desenvolvimento e as formas como a pesquisa anterior possibilitou crescimento pessoal e o desenvolvimento do processo criativo. Nos primeiros dois capítulos desta parte a reflexão é necessariamente, pela sua própria natureza, subjetiva e de carácter íntimo. O último capítulo percorre o trabalho gráfico desenvolvido, relatando os conceitos, processos e diálogos imanentes ao mesmo.

Parte I

Os lugares frágeis



1



II



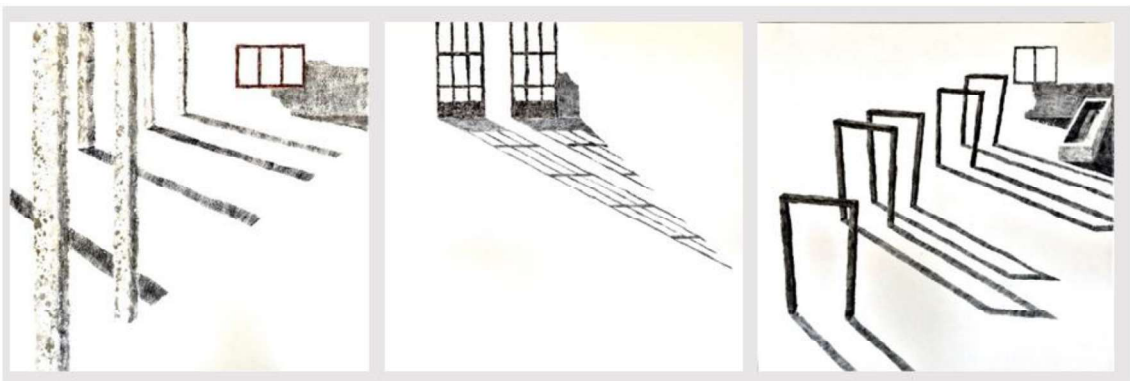
III



IV



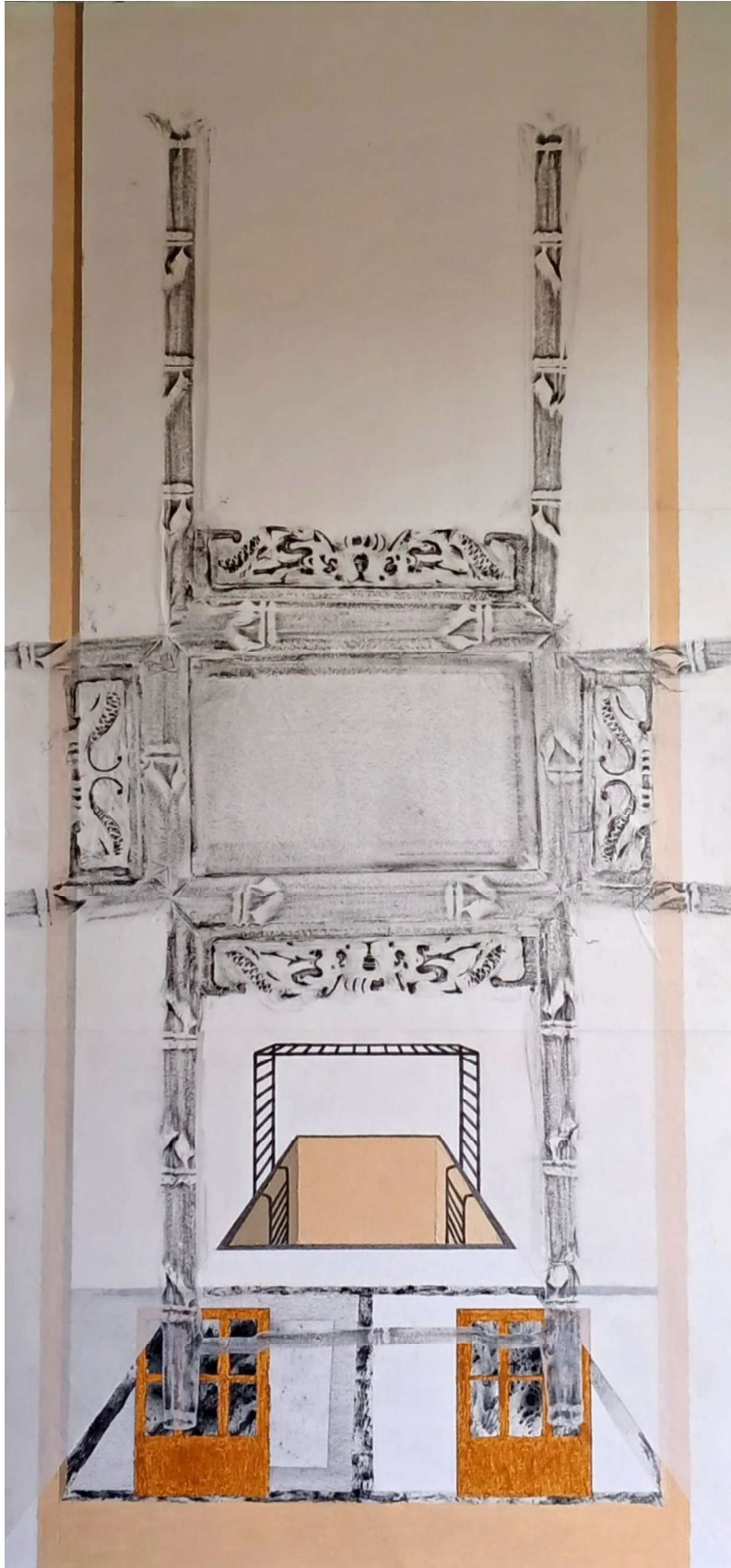
V



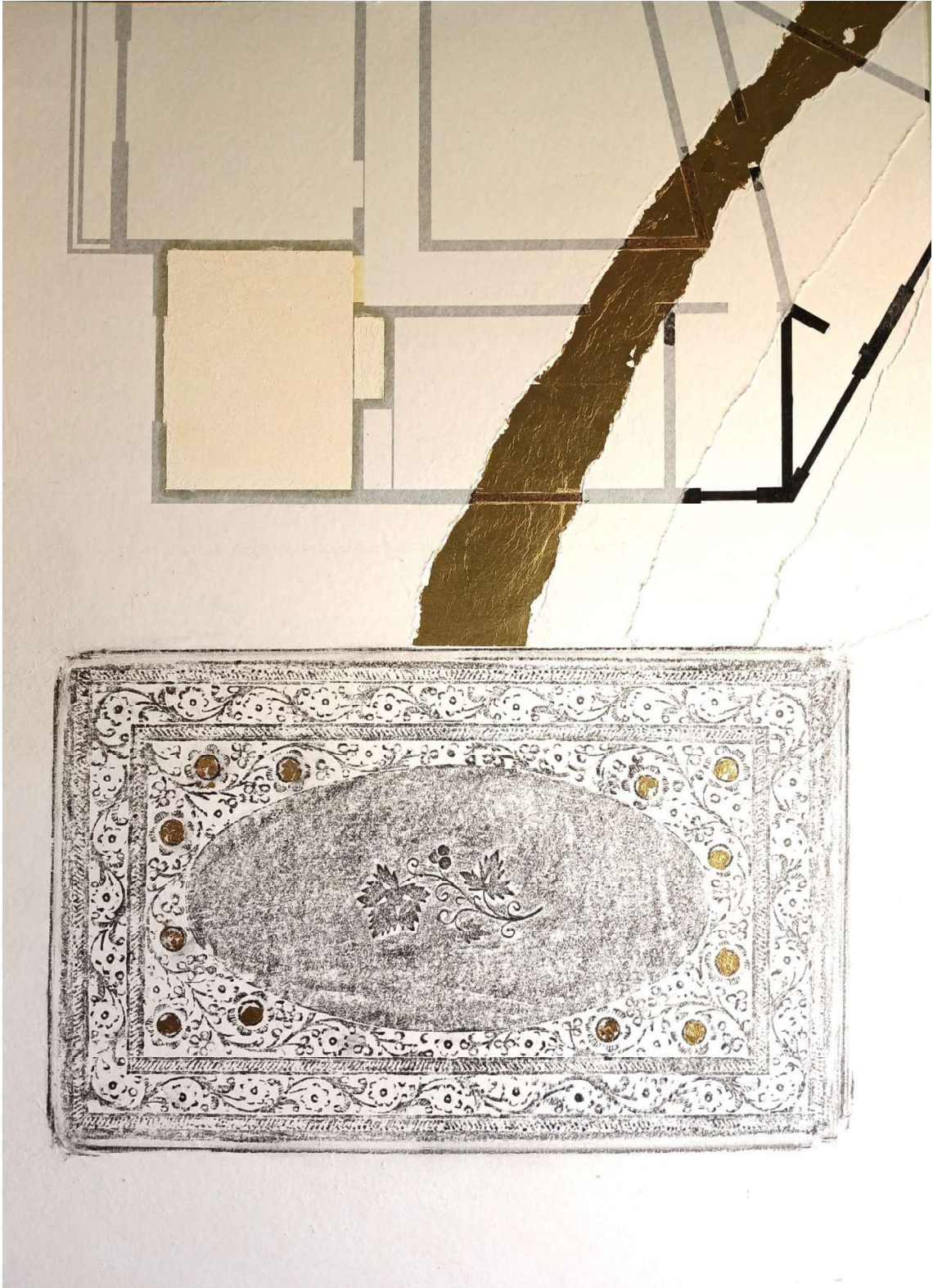
VI



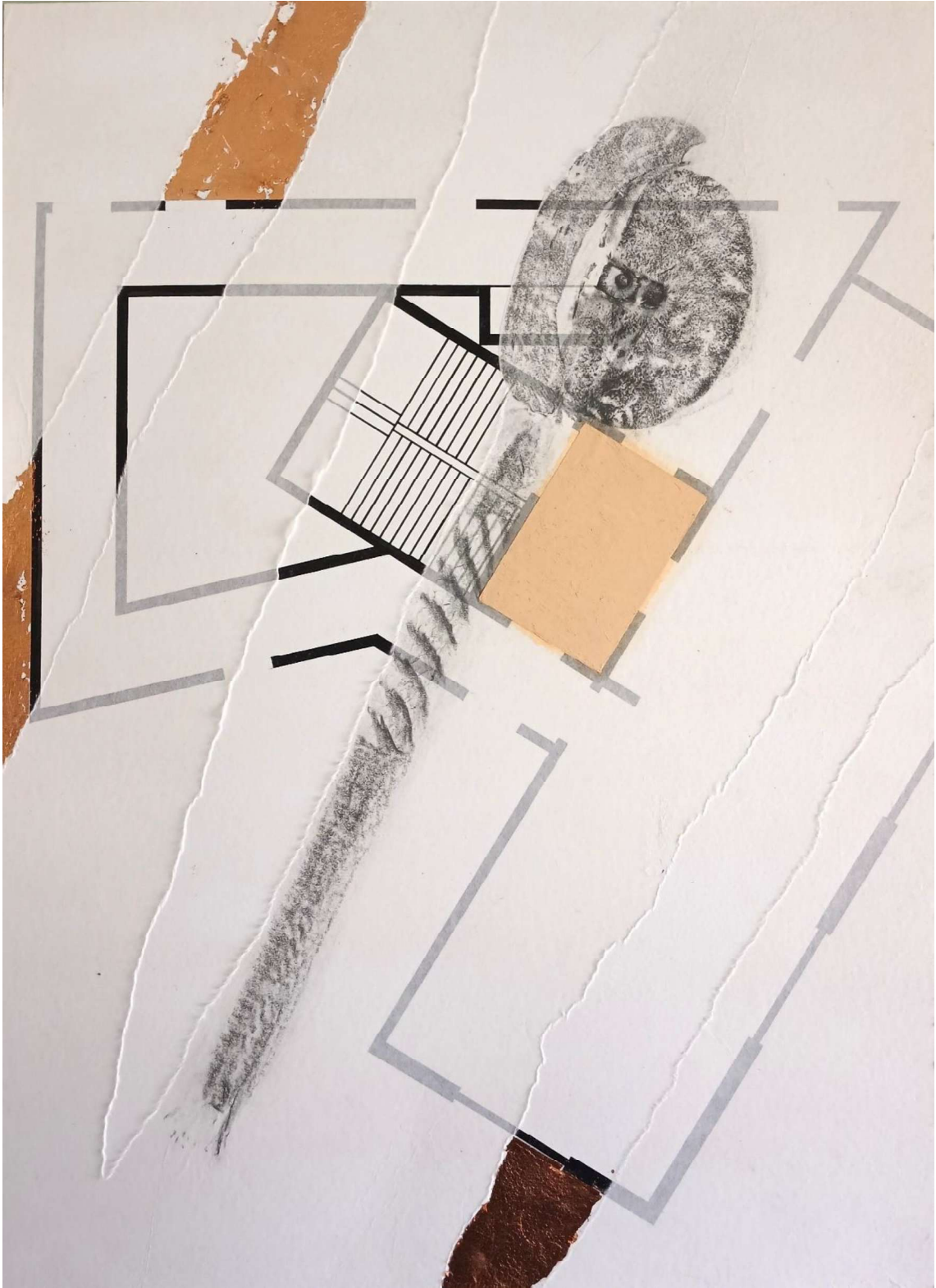
VII



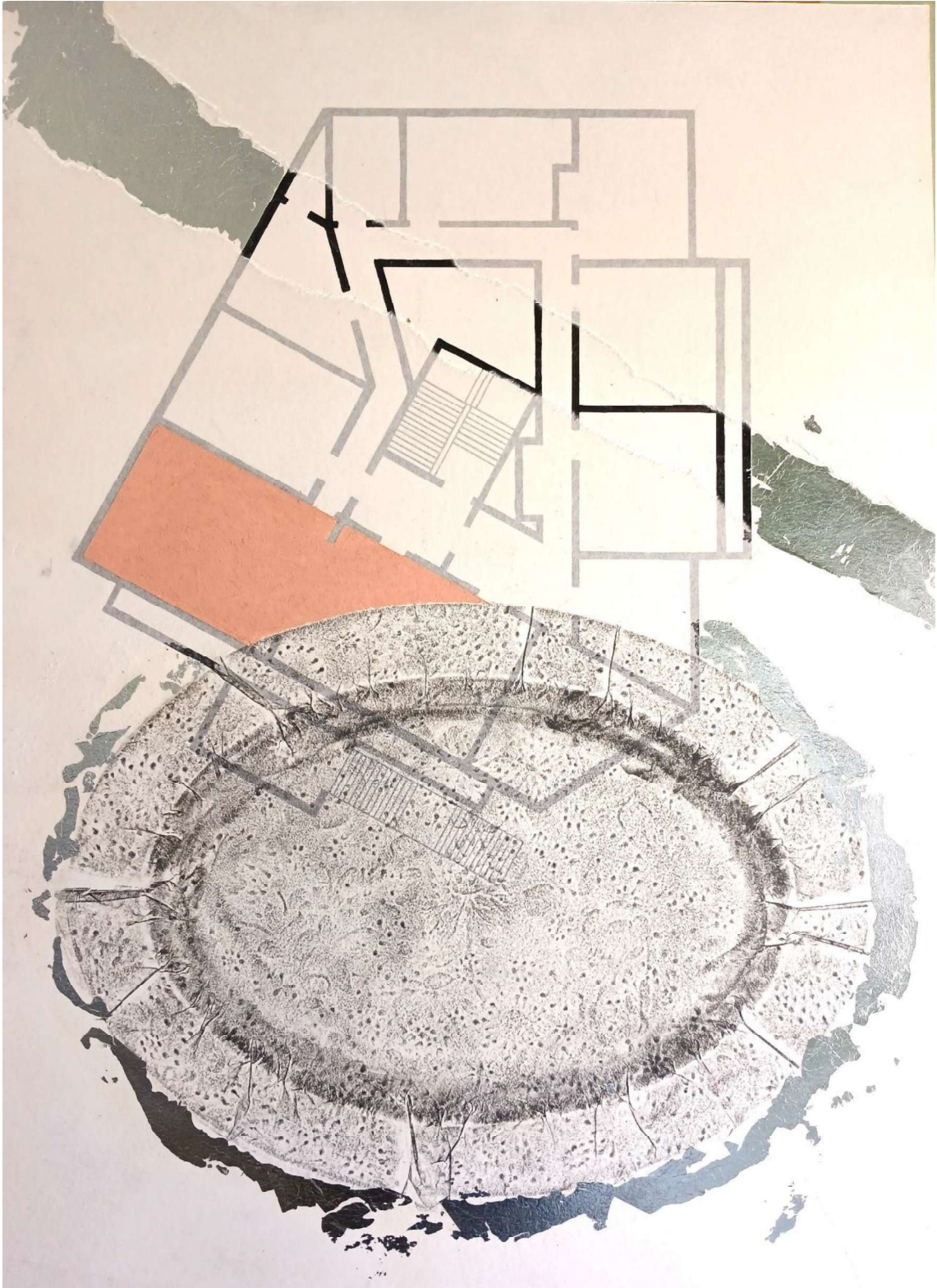
VIII



IX



X



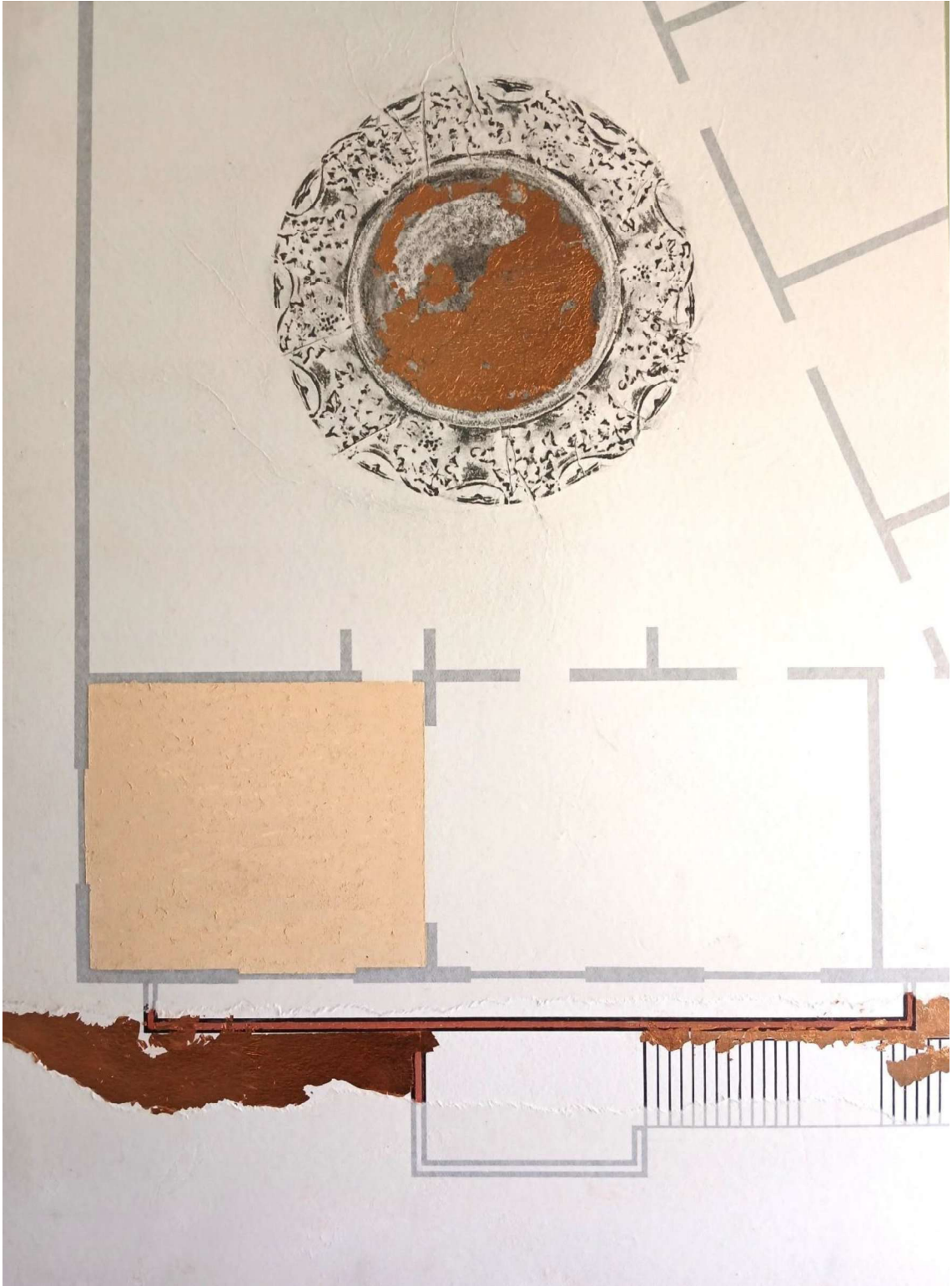
XI



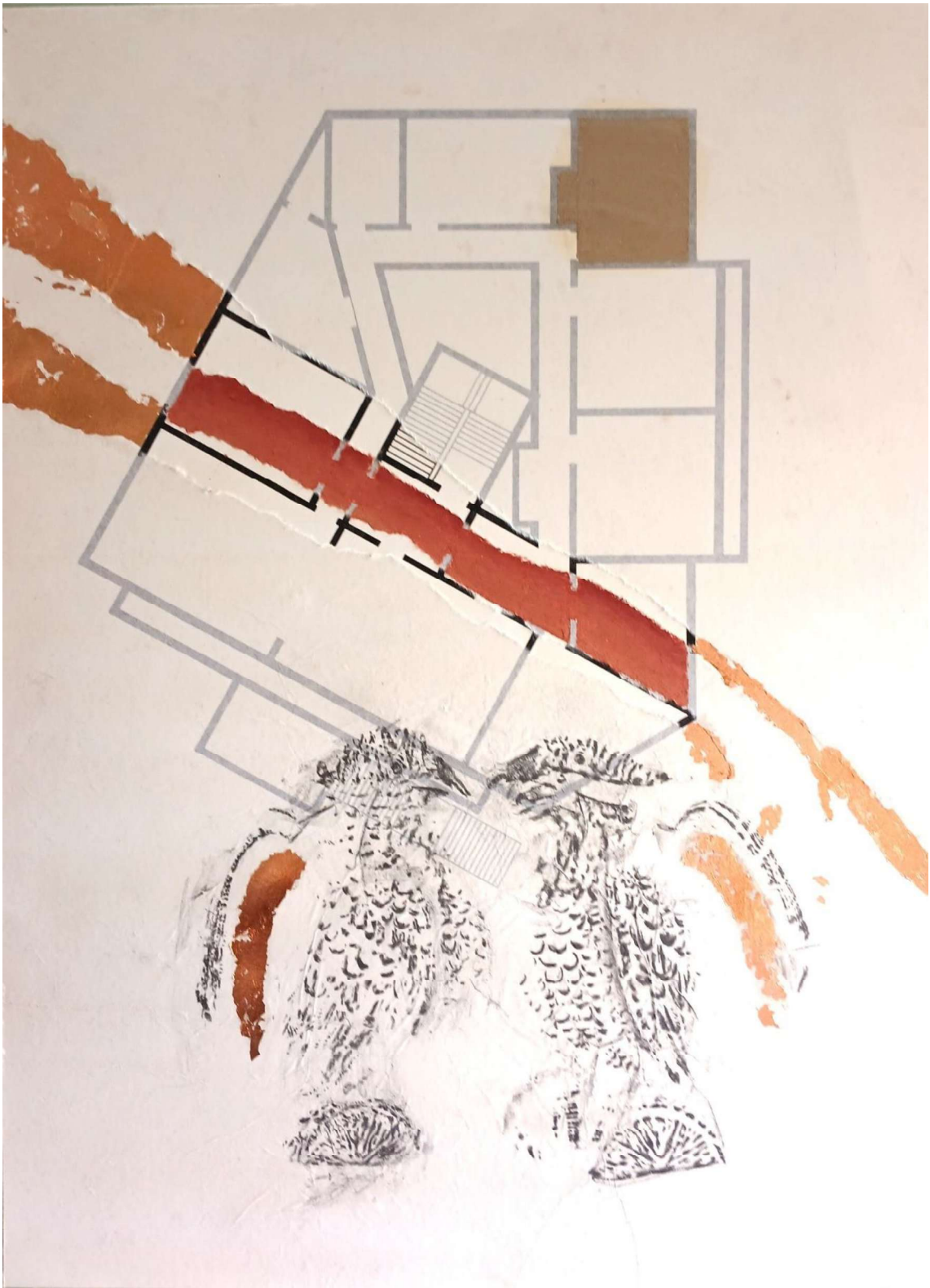
XII



XIII



XIV



XV

Ficha técnica dos desenhos:

- I. *9 estudos*, 2021. Grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão. 105 x 76 cm
- II. *Casa I*, 2021. Grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão. 100x70 cm
- III. *Casa II*, 2022. Grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão. 140x100 cm
- IV. *Casa III*, 2022. Grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão, pigmento em pó. 200x140 cm
- V. *Tríptico I*, 2022. Grafite, pastel de óleo, óleo em barra, pó de carvão, pigmento em pó. Cada desenho 70x70 cm
- VI. *Tríptico II*, 2022. Grafite, pastel de óleo, óleo em barra, pó de carvão, pigmento em pó. Cada desenho 50x50 cm
- VII. *Cadeira*, 2023. Papel de arroz, grafite, pastel de óleo, óleo em barra, pó de carvão, aguarela. 150x70 cm
- VIII. *Mesa*, 2023. Papel de arroz, grafite, pastel de óleo, óleo em barra, pó de carvão, aguarela. 150x70 cm
- IX. *Objetos I*, 2024. Papel de arroz, grafite, pastel de óleo, tinta-da-china, folha metalizada. 70x50 cm
- X. *Objetos II*, 2024. Papel de arroz, grafite, pastel de óleo, tinta-da-china, folha metalizada. 70x50 cm
- XI. *Objetos III*, 2024. Papel de arroz, grafite, pastel de óleo, tinta-da-china, folha metalizada. 70x50 cm
- XII. *Objetos IV*, 2024. Papel de arroz, grafite, pastel de óleo, tinta-da-china, folha metalizada. 70x50 cm
- XIII. *Objetos V*, 2024. Papel de arroz, grafite, pastel de óleo, tinta-da-china, folha metalizada. 70x50 cm
- XIV. *Objetos VI*, 2024. Papel de arroz, grafite, pastel de óleo, tinta-da-china, folha metalizada. 70x50 cm
- XV. *Objetos VII*, 2024. Papel de arroz, grafite, pastel de óleo, tinta-da-china, folha metalizada. 70x50 cm

Parte II

A memória da casa

1. Memória e identidade

Segundo o dicionário Priberam da língua portuguesa, memória é “a faculdade pela qual o espírito conserva ideias ou imagens, ou as readquire sem grande esforço”.²

Esta definição simples condensa as funções de uma das mais vastas e ainda, em muitos aspetos, misteriosas, capacidades dos seres vivos. Todos os animais parecem demonstrar possuir algum tipo de memória, mesmo organismos unicelulares, que necessitam interagir com o meio ambiente e utilizar essas informações para maximizar as suas hipóteses de sobrevivência. Embora estes organismos muito simples não possuam cérebro nem sistemas nervosos complexos e, portanto, não possuam a capacidade de armazenar e recordar situações e experiências passadas, são capazes de aprendizagem e de utilizar, em situações futuras, os dados recolhidos adaptando o comportamento, o que denota uma forma de memória, embora diferente da de organismos mais complexos (De la Fuente et al., 2019).

De todos os seres vivos, o ser humano é o que possui a memória mais complexa, permitindo-nos interagir com, e compreender, o mundo. O cérebro humano é grande, relativamente à massa corporal e comparando com os respetivos tamanhos relativos em quase todos os outros animais. É este órgão que possibilita e comanda todas as nossas ações, tanto as voluntárias como as involuntárias. O córtex pré-frontal, uma das estruturas constituintes do cérebro, é particularmente maior e mais desenvolvido no homem do que nos outros animais, possuindo uma grande concentração de neurónios. Esta é a região cerebral responsável pela consciência de si próprio, a linguagem e o pensamento consciente, e a sua sofisticação resulta numa capacidade de processamento de informações muito complexa e avançada (Luppi et al., 2022).

O processamento de informações é precisamente uma das etapas da memória. Desde o início do século XX que a psicologia, psiquiatria e neurociência se têm debruçado sobre as funções e processos da memória, distanciando-se da ideia de memória como repositório de conhecimentos e

² "memória", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2025, <https://dicionario.priberam.org/mem%C3%B3ria>.

propondo modelos teóricos que sugerem uma muito maior complexidade de processos dinâmicos de codificação, retenção e recuperação de dados.

Existem inúmeros estudos e teorias sobre o funcionamento da memória, sendo unânime a consideração da necessidade destas três fases distintas: a aquisição, em que as informações são obtidas, o armazenamento, em que as informações são codificadas e retidas, e a recuperação, que possibilita o acesso e utilização da informação armazenada (Gleitman, 1993; Schwartz e Reisberg, 1991, citado por Newfeld e Stein, 2001).

O primeiro estágio do processo da memória será a aquisição – precisamos de ter vivido uma situação ou experiência, ou de ter aprendido algo, para o podermos recordar; ou seja, é preciso passar por um processo de aquisição de um conhecimento, de forma suficientemente relevante para marcar o nosso sistema nervoso de maneira que perdure no tempo. A essa marca chama-se traço mnésico ou engrama: a informação que retemos será depois codificada e armazenada no cérebro, para utilização futura (Gleitman, 1993).

Codificamos as nossas memórias de muitas maneiras diferentes: sequência de sons, imagem visual, significado, etc. Os tipos de código utilizados para cada memória, sejam eles acústicos, visuais, semânticos ou outros, vão determinar quais os aspetos da memória que recordamos (Gleitman, 1993).

Os traços mnésicos podem desvanecer com o tempo, a falta de uso, o envelhecimento, o recalçamento. A distorção do traço mnésico deve-se a falhas que podem ocorrer na codificação, no armazenamento ou na recuperação dos conteúdos. Mas o esquecer é uma parte essencial da memória, como que um libertar de espaço para permitir o armazenamento de novas aprendizagens e recordações (Gravitz, 2019).

Este armazenamento dos traços mnésicos é o segundo estágio do processo da memória. Como uma recordação é geralmente armazenada segundo vários códigos diferentes, – por exemplo, o nome de um objeto pode ser codificado enquanto uma sequência de sons, enquanto uma imagem visual do objeto, enquanto uma sequência de letras, enquanto uso que se dá ao objeto – estes códigos são armazenados em diferentes áreas cerebrais, e quando posteriormente são recuperados, completam-se entre si, formando a recordação. O seu armazenamento vai produzir alterações no cérebro, com as redes neuronais a modificarem-se e a expandirem-se. Se essas alterações neuronais

se tornarem estáveis e perdurarem no tempo, a recordação persiste, podendo ser utilizada sempre que necessário. Se algumas ou todas as alterações neuronais associadas a uma recordação se modificarem ou desvanecerem, esta altera-se ou perde-se (Gleitman, 1993).

O cérebro humano não tem a capacidade de reter toda a informação com que se depara. Estamos constantemente rodeados por estímulos que são registados pelos nossos sentidos, e embora estes se apercebam dos sons, cheiros, formas, cores, sensações tácteis, sabores, etc. que há à nossa volta, há uma filtragem do que vai ser armazenado pela memória, e como o vai ser. É geralmente considerada a existência de vários sistemas de memória, como hipótese provável (Gravitz, 2019).

Os registos imediatos dos sentidos constituem basicamente informação não processada. Serão o primeiro sistema de memória e os componentes em que assenta a construção do nosso conhecimento do mundo. Estes registos sensoriais duram apenas umas frações de segundo após o desaparecimento do estímulo sonoro, visual, etc., que os desencadeou. Fornecem-nos informação imediata sobre tudo o que nos rodeia, e são armazenados no cérebro durante um curtíssimo espaço de tempo. Depois serão eliminados ou transferidos para outro sistema de memória, a curto prazo ou a longo prazo, onde são analisados e processados. Na memória a curto prazo, as informações são retidas pelo cérebro durante um curto espaço de tempo, até cerca de meio minuto. A capacidade deste sistema de memória é muito limitada. O cérebro armazena uma pequena quantidade de informação e mantém-na disponível para utilização durante uns segundos, possibilitando assim o raciocínio e a aprendizagem. A memória a curto prazo não consegue, normalmente, armazenar mais do que sete (mais duas ou menos duas) informações diferentes ao mesmo tempo. Esta limitação implica que, se a informação armazenada não for utilizada rapidamente, se desvanece. A maior parte da informação na memória a curto prazo é assim esquecida pouco depois de armazenada, abrindo espaço para novas informações. A pequena parte que não desaparece será transferida para a memória a longo prazo (Gleitman, 1993).

Ao contrário da pouca capacidade da memória a curto prazo, este terceiro sistema de memória consegue armazenar uma enorme quantidade de informação, virtualmente toda uma vida. Permite-nos recordar as vivências e

aprendizagens, que, ao serem codificadas nas sinapses cerebrais, se tornam resistentes ao desgaste e interferências externas. As lembranças armazenadas na memória a longo prazo não são, contudo, imunes à passagem do tempo e algumas ir-se-ão desvanecendo e desaparecendo naturalmente (Gleitman, 1993).

Existem várias teorias sobre a formação das memórias a longo prazo. Os filósofos Espinosa (1632-1677) e Hume (1711-1776) foram os primeiros a propor um princípio associativo da memória (Cantarino e Pereira, 2004). Segundo Gleitman (1993), “Locke e Berkeley, bem como outros filósofos da tradição do pensamento aristotélico, admitiam que o princípio associativo era demonstrado pela sequência de ideias”, em que as recordações seriam despoletadas por ligações de associação, sendo as memórias armazenadas enquanto pares ou grupos cujos elementos estão ligados entre si por laços associativos. A apresentação de um destes elementos resulta na evocação do(s) outro(s).

Alguns de nós cantámos a tabuada na infância, e sabemos imediatamente que oitenta e um corresponde a nove vezes nove. A associação entre os primeiro e segundo elementos de cada frase da “canção” ficou retida para a vida toda, e face a um deles o outro surge imediatamente na mente.

Quando ouvimos uma lista de músicas regularmente, embora possamos não saber, quando uma música começa a tocar, qual a música seguinte, no momento em que ouvimos os seus últimos acordes lembramo-nos com frequência da próxima, antes que esta inicie. A sequência de sons do final de uma música associa-se à sequência de sons do início da seguinte, e ouvir uma despoleta a memória da outra. E todos conhecemos pessoas que não se conseguem cingir ao assunto sobre o qual estão a falar, saltitando de ideia para ideia como se, ao analisarem um pensamento, este lhes sugerisse outro, e esse outro, e assim sucessivamente, até darem por si a elaborar sobre assuntos em nada relacionados com o discurso inicial. Todos somos aliás, por vezes, essas pessoas, seguindo livremente associações de ideias.

Outra hipótese teórica avançada por Gleitman (1993) sobre a forma como a memória a longo prazo funciona é a perspectiva organizacional. As informações serão armazenadas por categorias, aumentando a capacidade da memória tanto no armazenamento como na recuperação.

A informação será recodificada de forma que um mesmo item inclua uma série de outros que são subordinados a esse e, por assim dizer, comprimidos. Quando estudamos para um teste, a tendência é para dividir as informações em blocos. Num mesmo bloco, as informações estão relacionadas entre si – têm um denominador comum. A rememoração desse denominador comum tende a despoletar a memória dos seus componentes.

Esta capacidade da memória de catalogar a informação em categorias, que por sua vez contêm subcategorias, etc., possibilitaria o armazenamento e recuperação de uma quantidade muito maior de informação do que se esta fosse armazenada de uma forma não hierarquizada.

A formação de memórias a longo prazo está muito interligada à utilização repetida da informação. Esta repetição vai fortalecer as conexões sinápticas que ocorrem no cérebro, ligadas ao armazenamento de memórias, consolidando e preservando firmemente essas memórias (Gleitman, 1993). Desde que o nosso sistema fiscal passou a incluir a emissão digital automática de faturas de bens ou serviços, faz sentido a facultação do número de contribuinte para inclusão na fatura, pois facilita o cálculo de despesas no IRS. Basta uma mão cheia de repetições do número, ao longo de algumas semanas, para que esta série de algarismos nunca antes sabida de cor passe a fazer parte integrante da nossa memória de longa duração.

Finalmente, o terceiro estágio do processo da memória é a recuperação. Independentemente de onde e como a informação é armazenada, a memória só funciona se tiver acesso a essa informação e a poder utilizar.

A fase de recuperação da memória é particularmente influenciada pelo contexto. Se este for semelhante ao contexto em que a memória foi inicialmente codificada, as probabilidades de boa recuperação são muito mais altas, num fenómeno intitulado **especificidade da codificação** (Tulving e Osler, 1968; Tulving e Thomson, 1973; citado por Gleitman, 1993). Essas semelhanças não precisam de ser fisicamente reais; basta que sejam evocadas. Quando não nos lembramos do sítio onde, no dia anterior, estacionámos o carro, tendemos a tentar relembrar as circunstâncias envolventes ao momento do estacionamento. De onde vínhamos, em que altura do dia, transportávamos algo que depois levámos para casa, fomos a pé a algum lado imediatamente depois de

estacionar? Esta rememoração do contexto do ato de estacionar resulta geralmente na lembrança do lugar de estacionamento.

A recapitulação é outro fator importante no armazenamento e recuperação de informação (Gleitman, 1993). Quando precisamos de reter um número de telefone na memória durante o tempo suficiente para encontrarmos uma caneta, repetimos várias vezes a sequência de algarismos. Se algo inesperado nos impede de recapitular o número, este logo desaparece da mente. Se rapidamente o conseguimos escrever, esquecemo-lo a seguir. Mas se demoramos algum tempo a encontrar a caneta e o passamos a repetir o número de telefone, não só sabemos escrevê-lo como é provável que uns minutos, ou mesmo horas ou dias depois ainda o saibamos. A repetição estabelece e consolida a codificação e armazenamento da informação, viabilizando e facilitando a sua recuperação.

O estado de espírito também influencia o processo de recuperação de memórias. Cansaço, stress ou dificuldade de concentração vão interferir negativamente nesse processo.

O ato de recordar depende evidentemente do que está armazenado na nossa memória. Contudo, quando recordamos algo, o que nos surge na memória não é uma cópia exata do acontecimento original (Conway e Pleydell-Pearce, 2000).. O cérebro faz como que um esforço inconsciente para que a recordação surja limpa e clara. Se há lacunas, tende a preenchê-las com informação incorreta, que não aconteceu, mas que fará sentido para o sujeito naquele contexto. Acontecimentos traumáticos podem ser parcial ou totalmente bloqueados. Sendo um processo ativo, recordar implica a constante construção e reconstrução das memórias. Uma memória simples pode não sofrer grandes alterações, mas uma memória complexa nunca será exatamente igual ao acontecimento real. O que é guardado não permanece imutável. As redes neuronais estabelecem interconexões, e todas as vivências e aprendizagens que estão constantemente a ser registadas criam novas ligações, alterando, acrescentando, corrigindo, adaptando e atualizando as informações armazenadas.

É comumente aceite que a memória a longo prazo se divide em dois tipos, alojados em diferentes zonas do cérebro (Klein e Nichols, 2012; Gleitman, 1993): o primeiro, memória implícita, não declarativa ou de processo, é um tipo

de memória que se forma e é utilizada inconsciente e automaticamente, e que está quase sempre ligada a comportamentos que envolvem a atividade motora. É a memória de como se fazem as coisas – necessita de um período prévio de treino da atividade, mas uma vez esta execução dominada, a informação fica solidamente guardada na memória e é utilizada de uma forma instintiva.

A memória implícita não depende de coordenadas temporais ou espaciais, nem de capacidades verbais. É o que nos permite tocar um instrumento musical, marchar na parada militar ou andar de patins: uma vez adquirida a destreza física para executar a atividade, esta realiza-se sem intervenção consciente do cérebro.

Enquanto a memória não declarativa se debruça sobre o **como**, o processo de fazer algo, a memória declarativa ou explícita ocupa-se do **saber que**, a consciência dos acontecimentos (Klein e Nichols, 2012; Gleitman, 1993). É a memória que usamos para armazenar, recuperar e expressar por palavras factos e acontecimentos. É geralmente dividida em dois tipos, memória episódica e memória semântica.

A memória episódica é a que armazena episódios da nossa vida. É autobiográfica e situada no tempo, permitindo-nos recordar situações, pessoas, factos e experiências pessoais (Klein e Nichols, 2012; Gleitman, 1993). Quando pensamos na aprendizagem da tabuada dos 9 na instrução primária, recordamos essa situação, a sala, a professora, os colegas.

A memória semântica armazena significado e conhecimento geral sobre o mundo. Ao contrário da memória episódica, que é específica e datada, a memória semântica é geral e não datada no tempo. Quando usamos mentalmente a tabuada no quotidiano, não consideramos que nos estamos a lembrar de algo, mas sim que sabemos algo. Saber que 9×9 é 81 não nos remete para o passado nem para uma situação específica, é puro conhecimento. É, portanto, a memória semântica que permite que nos compreendamos uns aos outros ao fornecer significados à comunicação (Klein e Nichols, 2012).

Segundo Gleitman (1993):

A memória envolve não apenas a recordação do passado, mas também a maneira como o passado pode afetar o presente. Seria

difícil conceber um ser humano (ou qualquer animal capaz de aprender) que não possuísse esta capacidade. Sem memória, não haveria “dantes”, mas apenas “agora”, não haveria a capacidade de utilizar capacidades adquiridas nem a de recordar nomes ou de reconhecer rostos; também não haveria a possibilidade de referência aos dias, horas ou até aos segundos passados. Estaríamos condenados a viver num presente estreitamente circunscrito que nem sequer reconheceríamos como nosso, uma vez que sem memória não pode haver sentido do eu. Ao acordarmos de manhã, nunca duvidamos de quem somos. Este sentimento de identidade pessoal contínua assenta, evidentemente, na perenidade das recordações que ligam o passado ao presente. (p. 277)

Esta aproximação de memória a identidade tem sido explorada em diversos campos do conhecimento. O conceito de identidade pessoal refere comumente o sentido do eu, único para cada indivíduo, o conhecimento sobre si próprio que lhe permite saber quem é e o que é, construído pelas suas experiências, valores e características e moldado quer pelas suas perceções pessoais quer pelas suas interações sociais. A identidade pessoal agrega características objetivas e estáveis, como a altura ou a cor da pele, e características subjetivas e instáveis que se vão alterando ao longo da vida, sem, contudo, destruírem a singularidade do indivíduo nem a consciência da permanência do eu ao longo da vida.

A construção da identidade começa na infância, e é um processo complexo e dinâmico que durará a vida toda. Inicia-se com um processo de individuação através do qual a criança aprende a diferenciar-se dos outros e a ver-se como um ser próprio, e vai-se expandindo através da identificação com outros indivíduos, grupos e comunidades e das reações dos outros a si.

Continuidade e consistência são duas características fundamentais do estabelecimento da identidade pessoal. Embora seja um processo em constante mudança, a consciência de si próprio enquanto indivíduo diferenciado de todos os outros, e enquanto o mesmo indivíduo ao longo da vida apesar de todas as mudanças físicas e mentais por que passa, são constantes na edificação da identidade (Karwowski e Kaufman, 2017).

A memória tem um papel fundamental tanto na continuidade como na consistência da identidade, e o debate filosófico em torno da relação entre memória e identidade centra-se em se, e como, a memória contribui para a formação do sentido do eu e para a manutenção da identidade ao longo do tempo.

Somos hoje a mesma pessoa que eramos há um, cinco, vinte anos? A nossa identidade persiste ao longo do tempo? John Locke (1632-1704) considerava que, sendo uma pessoa um ser pensante e inteligente, capaz de raciocínio e reflexão, e de se perceber como si mesmo em diferentes tempos e lugares, essa consciência de si constituía a sua identidade pessoal, que se estendia no tempo tão para trás quanto a sua consciência de ações e pensamentos passados (Gordon-Roth, 2020).

Esta fusão dos conceitos de memória e identidade pessoal que se pode extrair do pensamento de Locke foi posta em causa por filósofos seus contemporâneos e posteriores. Thomas Reid (1710-1796) considera que é absurdo afirmar que a identidade depende da capacidade de recordar eventos passados, demonstrando essa conclusão da seguinte maneira: se uma pessoa, num tempo B, se recorda de uma sua ação num tempo A, será a mesma pessoa nos dois tempos. Mas se a mesma pessoa, num tempo C posterior, se recorda de ações suas no tempo B mas se esqueceu da sua ação no tempo A, então (segundo a asserção de Locke que a memória é uma condição necessária para a manutenção da identidade pessoal), essa pessoa seria a mesma que no tempo B mas não a mesma que no tempo A. Ora isto iria contra o axioma lógico da transitividade, segundo o qual, se em B somos os mesmos que em A, e em C somos os mesmos que em B, logicamente temos que ter a mesma identidade pessoal em C e A (Piccirillo, R. A., 2010).

Para Reid, a memória é fundamental como evidência da identidade pessoal, na medida em que nos permite, de uma forma imediata e direta, conhecer o nosso passado, mas não pode ser igualada a identidade, pois não é a causa da permanência da identidade ao longo do tempo. Porque nos lembramos de episódios passados que presenciámos, estamos conscientes do nosso passado, sabemos que estivemos lá, naquele lugar, naquela situação, naquele momento. Ter memórias dar-nos-á assim acesso ao nosso passado

pessoal, mas não será a causa de sermos a mesma pessoa que eramos nesse passado (Copenhaver, 2024).

Sabemos hoje que as nossas memórias não são estáticas. Vários fatores podem causar alterações e posterior restauro das memórias armazenadas, num processo que se pensava não existir – apenas as fases de aquisição e codificação de informação pelo cérebro seriam ativas, sendo as fases de armazenamento e recuperação passivas. A neurociência veio demonstrar que todo o processo da memória é dinâmico. As memórias de longo prazo, quando adquiridas, passam por um processo denominado consolidação, em que se estabelecem sinapses neuronais que estabilizam a memória recém-formada. Estudos recentes demonstram que uma memória, quando reativada, se torna temporariamente instável e necessita ser reconsolidada, podendo sofrer alterações no processo (Nader, K., 2015). Isto significa que, de cada vez que nos lembramos de algo, há um período em que essa memória é vulnerável a modificações, findo o qual volta a estabilizar. Ou seja, a memória não é fixa e imutável, é um processo flexível em que informação armazenada anteriormente pode ser atualizada com novos dados ou mesmo modificada, distorcida ou esquecida.

Se a memória está intrinsecamente ligada à construção da identidade, como neurocientistas, filósofos e psicólogos afirmam, premissa com que o senso comum concorda, e estando a memória sujeita a alterações e reconstruções constantes, a identidade não será também uma coisa fixa, mas fluida e variável.

Segundo Kriger (2024):

De uma perspectiva psicológica, a memória é central para a construção da identidade pessoal. A memória autobiográfica — a recordação de eventos pessoais passados — é crucial para a manutenção de um senso coerente de identidade. No entanto, estudos psicológicos têm demonstrado consistentemente que as memórias autobiográficas não são representações perfeitas de eventos passados; são subjetivas, seletivas e reconstrutivas por natureza. As memórias são frequentemente moldadas por emoções, crenças e vieses cognitivos

*atuais, sugerindo que o eu que lembramos nem sempre é um reflexo preciso do eu que existiu.*³

A identidade será então mutável. Não somos hoje quem eramos no passado. Embora nos reconheçamos como a mesma pessoa que aquela criança, aquele jovem que habita nas nossas memórias, o nosso entendimento de nós mesmos é algo diferente da percepção que tínhamos de nós nessas alturas. A nossa identidade está em constante mudança, adaptando-se às modificações, distorções e omissões da memória. Quem somos hoje determina alterações na interpretação de eventos passados, sugerindo que, ao longo da vida, as nossas memórias vão sendo subtilmente modificadas de forma a melhor se identificarem com a nossa identidade presente (Kriger, 2024).

Se as nossas memórias não são exatas, se não podemos aparentemente confiar nelas para nos fornecerem um relato fiel de acontecimentos passados, será que podemos dizer que o nosso eu passado e o nosso eu presente são a mesma pessoa? Se não há uma continuidade entre o que realmente aconteceu e a forma como nos lembramos do acontecimento, forma essa que vai mudando ao longo da vida, como podemos saber quem somos?

Segundo o filósofo Paul Ricoeur, não há conflito entre a plasticidade da memória e fluidez da construção da identidade, e a permanência do sentido do eu. Eu sou quem eu sou, não apesar das sucessivas construções e reconstruções da minha identidade, mas por causa delas.

Ricoeur (2004) propõe que a identidade é construída como um evento relacional em que o outro está em constante participação. É das trocas entre o eu e os outros que atribuímos sentido a nós mesmo. A identidade constituir-se-á, portanto, como uma construção narrativa, uma história que contamos a nós próprios e aos outros, que nos ajuda a encontrar sentido no moldar da nossa identidade e em que os acontecimentos que lembramos estão sujeitos a interpretação e atribuição de significados. A identidade pessoal não será fixa e

³ Tradução a partir de: "From a psychological perspective, memory is central to the construction of personal identity. Autobiographical memory — the recollection of personal past events — is crucial for maintaining a coherent sense of self. However, psychological studies have consistently shown that autobiographical memories are not perfect representations of past events; they are subjective, selective, and reconstructive in nature. Memories are often shaped by current emotions, beliefs, and cognitive biases, suggesting that the self we remember is not always an accurate reflection of the self that existed." (Kriger, 2024)

imutável, antes dinâmica e inextricavelmente ligada ao mundo que nos rodeia. Ao contarmos histórias sobre nós próprios, examinamos quem pensamos ser e quem os outros pensam que somos, experimentando várias interpretações de um mesmo evento para encontrar a que sentimos ser nossa, que melhor nos permite compreendermo-nos a nós e ao mundo em determinado momento. Mais do que a veracidade ou permanência das nossas histórias individuais, será o encadear dessas histórias na nossa narrativa pessoal que nos permite extrair delas as pistas para quem somos, para as características que nos definem (Rodrigues, 2023).

Segundo Rodrigues (2023):

Quando nos narramos a nós mesmos, a nossa identidade pode ser distorcida, reformulada, reinterpretada na sua receção. Para tornar as coisas mais problemáticas, podemos convencer-nos dessas identidades reformuladas e acreditar que somos quem nos dizem que "somos". Em outros momentos, as contribuições de outras pessoas podem ajudar-nos a entendermo-nos melhor. Mas, em todos os casos, quem somos é suscetível às influências dos outros, o que nos coloca numa posição de vulnerabilidade. Além disso, as nossas identidades são compostas por conceitos e narrativas que herdamos: por exemplo, não escolhemos a linguagem que determina quem somos, moldando-nos desde o início a partir das visões dos outros. O nosso sentido de identidade está tão profundamente enredado em normas culturais e convenções sociais que, desde a sua génese, lutamos para nos desenredar. Temos falsas memórias, memórias que adotámos de outros e histórias sobre quem éramos quando crianças que guiam quem achamos que deveríamos ser. Em tudo isto, as nossas identidades são frágeis, vulneráveis, tão maleáveis e estranhas que nos perguntamos como podemos saber quem somos.⁴

⁴ Tradução a partir de: "When we narrate ourselves, our identity can be twisted, reformulated, reinterpreted in its reception. To make matters more problematic, we can become convinced by these reformulated identities and believe we are who we are told we "are." At other times, others' contributions can help us understand ourselves better. But in all cases, who we are is susceptible to others' influences, which puts us in a position of vulnerability. Further, our identities are made up of concepts and narratives that we inherit: for instance, we do not choose the language that determines who we are, so we are from the beginning molding ourselves through others' views. Our sense of self is so deeply entangled in cultural norms and social conventions that from its very genesis, we struggle to disentangle ourselves. We have false memories, memories that we adopt from others, and stories

Na narrativa de si que constitui a identidade narrativa de Ricoeur, o ser nunca está completamente formado, a sua identidade é sempre instável, sempre em mudança. O que marca a nossa individualidade é o nosso envolvimento no processo ativo da sua criação, que nos permite formar um sentido do eu ao unificarmos os sentidos das nossas histórias pessoais, e nos permite acreditar que esse eu é a nossa identidade, e assumirmos e comprometermo-nos com essa identidade. As variações nas histórias que contamos, as influências de outros nas nossas histórias, as deturpações e distorções que um mesmo evento pessoal sofre ao longo do tempo não são ameaças à construção da identidade pessoal, pelo contrário, são parte integrante do caminho de descoberta e formação da identidade, contribuindo para nos ajudar a definir quem somos.

Se não houver memória, a identidade fica ameaçada. Amnésia, Alzheimer, demência senil, acidentes ou intervenções cirúrgicas que afetam o cérebro são algumas das razões para a erosão da memória. Para John Locke, a perda da memória implicava a perda da identidade, mesmo com a continuidade do corpo físico (Gordon-Roth, 2020). A pessoa já não poderia ser considerada a mesma, pois a sua identidade dependia da sua capacidade de se lembrar de si. Sem a rememoração das experiências passadas, a noção de que existimos no passado e somos a mesma pessoa ao longo do tempo poderá desaparecer, e com ela, a capacidade de nos autodefinirmos, resultando numa identidade fragmentada, inconsistente ou mesmo não-existente.

Quer isso dizer que é a memória a única responsável pela nossa convicção de sermos nós próprios, ao fornecer-nos evidências da continuidade, ao longo do tempo, da nossa identidade pessoal?

A memória episódica armazenará episódios localizados no espaço e no tempo e vividos pelo próprio, fornecendo elementos para a construção da nossa narrativa pessoal, e implicará um reviver consciente desses episódios. A memória semântica, por contraste, armazena conhecimento não cingido a espaço ou tempo específicos, pelo que não implica rememoração consciente da

about who we were as children that guide who we think we should be. In all of this, our identities are fragile, vulnerable, so malleable and foreign that we wonder how we can ever know who we are.” (Rodrigues, 2023, p. 134)

situação em que esse conhecimento foi adquirido, mesmo quando trata de questões autobiográficas. Muitos pormenores da nossa autobiografia, como por exemplo sabermos quando e onde nascemos, não constituem memória episódica pois não são memórias criadas por nós no momento do acontecimento – são memória semântica.

Segundo Klein e Nichols (2012), a memória semântica autobiográfica tem pelo menos duas vertentes: numa, são armazenados factos sobre a nossa identidade, do tipo que utilizamos quando preenchemos um impresso oficial – nome, morada, idade, etc. Noutra, é armazenado o nosso conhecimento daquilo a que chamamos a nossa personalidade – os traços de carácter com que nos identificamos e que nos definem: introvertido, teimoso, calmo, nervoso, observador, etc..

Os vários tipos de memória são armazenados em diferentes áreas do cérebro, e danos numa área não implicam necessariamente perda de outros tipos de memória autobiográfica. A memória de traços de carácter pessoais parece, segundo estudos vários, ser extremamente resistente face a danos cerebrais extensivos com perda de memória episódica (Klein e Nichols, 2012), evitando o completo apagar do sentido de si que se poderia prever quando não resta memória do passado pessoal. Mantem-se um sentido de si próprio - um sentido de quem se é – mesmo que se perca o sentido de continuidade do ser no tempo, dado que para nos identificarmos com o eu passado temos que o conseguir recordar.

Segundo Klein e Nichols (2012):

(...) o conhecimento dos próprios traços (a) é imune à perda em face de insultos neurológicos e cognitivos múltiplos, muitas vezes graves (...) (b) *é empiricamente dissociável do conhecimento dos traços de outros (mesmo de outros bem conhecidos, como os familiares do paciente), bem como do autoconhecimento puramente factual e não disposicional, e (c) pode servir como uma base firmemente entrincheirada para o senso de que alguém 'é, foi e será'.⁵*

⁵ Tradução a partir de: "(...) knowledge of one's traits (a) is immune to loss in the face of multiple, often severe, neurological and cognitive insult (...) (b) is empirically dissociable from trait knowledge of others (even well-known others such as the patient's family members) as well as from purely factual, non-dispositional self-knowledge, and

Exceto em casos clínicos de destruição da memória, o esquecimento não é um processo negativo, pelo contrário (Gravitz, 2019). Do ponto de vista fisiológico, a memória precisa de filtros, tanto na seleção do que armazenar, como na seleção do que esquecer. Uma memória sem a capacidade de esquecimento resultaria num pesadelo de proporções idênticas a uma sem a capacidade de lembrar, pois a avalanche de informação em constante crescimento acabaria por anular a capacidade de nos relacionarmos com as nossas memórias.

Nos discursos sobre memória e esquecimento são recorrentes as referências a um conto de Jorge Luís Borges de 1979, intitulado *Funes, o memorioso*. Este conta a história de Irineo Funes, um rapaz humilde que aos dezanove anos sofre um acidente que o deixa não só paralisado, como possuidor de uma memória absoluta. Funes passa de rapaz banal na sua simplicidade, a alguém capaz de recordar não só tudo o que experienciou durante a vida, como os mais ínfimos pormenores de cada recordação. Mais, Funes recorda, como experiência única e singular, cada vez que determinada memória é relembrada. A mesma memória constitui-se assim como múltiplos de si própria, cujo número vai sempre aumentando, pois cada rememoração constitui-se como uma nova memória, nova experiência individualizada e separada da memória original e de todas as outras rememorações da mesma.

Cada folha de cada ramo de cada árvore é apreendida e fixada eternamente. Cada memória da árvore é a memória de cada uma e todas as suas folhas. Funes comenta que, antes do acidente, passava pela vida como um cego, um surdo, um ignorante. Agora não só recorda tudo de tudo o que lhe aconteceu, como repara em tudo o que lhe está a acontecer. E o que lembra e guarda não é, nunca é, simples. Às detalhadas memórias visuais e auditivas juntam-se o tato, o paladar, as sensações olfativas, térmicas, musculares... tanto o presente como o passado são tão intensos, de uma riqueza tal, de uma nitidez tão deslumbrante que, intolerável, cega os sentidos.

(c) can serve as a firmly entrenched foundation for one's sense that one 'is, was, and will be'." (Klein eNichols, 2012, p. 682)

Diz o narrador do conto, a certa altura, que Funes “(h)avia aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo abarrotado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos.” (Borges, 1979, p. 484).

Esquecer diferenças é, para Funes, a coisa impossível. A sua mente está atafalhada de pormenores. No frenesim de tudo registrar, o cérebro descarta as ligações, as deduções, as ilações. O acidente concede a Funes a dádiva de tudo lembrar, ou rouba-lhe a possibilidade de esquecer?

Também Nietzsche, em 1887, no segundo ensaio da Genealogia da Moral, discorre sobre a importância do esquecimento:

“Esquecer não é uma simples vis inertiae (força inercial), como creem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais na nossa consciência, no estado de digestão (ao qual poderíamos chamar “assimilação psíquica”, do que todo o multiforme processo da nossa nutrição corporal ou “assimilação física”. Fechar temporariamente as portas e janelas da consciência; permanecer imperturbado pelo barulho e a luta do nosso submundo de órgãos serviais a cooperar e divergir; um pouco de sossego, um pouco de tabula rasa da consciência, para que novamente haja lugar para o novo, sobretudo para as funções e os funcionários mais nobres, para o reger, prever, predeterminar (pois o nosso organismo é disposto hierarquicamente) — eis a utilidade do esquecimento, ativo, como disse, espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta: com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, presente, sem o esquecimento. O homem no qual esse aparelho inibidor é danificado e deixa de funcionar pode ser comparado (e não só comparado) a um dispéptico — de nada consegue “dar conta” ... (Nietzsche, 2007, pp. 47-48)

Tradicionalmente, o interesse científico nos processos associados ao lembrar foi sempre maior do que nos processos do esquecer. O século XXI tem,

contudo, visto surgir uma curiosidade crescente da neurociência no esquecimento, sendo cada vez mais consensual que o esquecimento controlado é uma das formas que o cérebro usa para possibilitar novas aprendizagens e potencializar a nossa capacidade de generalizar novas experiências, dando bases científicas a hipóteses e teorias sustentadas pelo senso comum e há muito exploradas por filósofos e escritores.

Estes recentes estudos científicos têm vindo a pôr de lado a teoria recorrente de que o cérebro, com o passar do tempo, iria lentamente apagando memórias não usadas, um pouco como a erosão da rocha pela água e o vento, num processo passivo e inevitável que simplesmente aconteceria ao longo dos anos. Pensa-se agora que, pelo contrário, o esquecimento faz parte dos complexos processos da memória, sendo um mecanismo tão ativo como a codificação, a consolidação e a recuperação (Gravitz, 2019). Carrillo-Marquez, J. e Carrillo-Ruiz, J. (2022) reforçam esta hipótese, quando afirmam que o conhecimento que é considerado desnecessário para o desempenho quotidiano é eliminado do cérebro por um processo neurológico ativo que não provoca lesões nos circuitos neuronais e que é essencial para a aquisição de novos conhecimentos.

Numa entrevista a Michael Enright da CBC Radio, o especialista em neurociência cognitiva Oliver Hardt diz: “Por que temos memória? Como humanos, alimentamos a fantasia de que é importante ter detalhes autobiográficos. E isso provavelmente está completamente errado. A memória, antes de mais, existe para servir um propósito adaptativo. Ela dota-nos de conhecimento sobre o mundo e depois atualiza esse conhecimento.”⁶

Será esta constante atualização do conhecimento que se pensa não só atuar nos processos que promovem conexões neuronais, como em processos que removem conexões já existentes, impulsionando um “esquecimento intrínseco que poderá ser o estado padrão do cérebro, promovendo constantemente o apagamento da memória e competindo com processos que

⁶ Tradução a partir de: “Why do we have memory at all? As humans, we entertain this fantasy that it’s important to have autobiographical details. And that’s probably completely wrong. Memory, first and foremost, is there to serve an adaptive purpose. It endows us with knowledge about the world, and then updates that knowledge.” (Hardt, 2019)

promovem a estabilidade da memória, como a consolidação”⁷, segundo Davis, R. e Zhong, Y. (2017), que denominam este tipo de esquecimento de intrínseco por funcionar “através de sistemas de sinalização molecular e circuitos neuronais que são intrínsecos ao cérebro”⁸. Esquecer será assim tão normal e importante para o correto funcionamento da memória como adquirir e consolidar informação.

⁷ Tradução a partir de: “Intrinsic forgetting may be the default state of the brain, constantly promoting memory erasure and competing with processes that promote memory stability like consolidation.” (Davis, R., Zhong, Y., 2017, p. 495)

⁸ Tradução a partir de: “(...) through molecular signaling systems and neuronal circuits that are intrinsic to the brain.” (Davis, R., Zhong, Y., 2017, p. 493)

2. A casa

“Pois a nossa casa é o nosso canto do mundo. Como já foi dito muitas vezes, é o nosso primeiro universo, um verdadeiro cosmos em todos os sentidos da palavra.”⁹

Gaston Bachelard, 1958

A palavra inglesa *home* tem um significado muito mais abrangente do que a sua equivalência em português, *lar*. Ninguém diz, “Vamos para o *lar*, estou cansado”. Mas, em ambas as línguas, *casa*/*house* é uma construção material, concreta, enquanto *lar*/*home* é uma construção mental, emocional.

A função primária da casa, ser abrigo, existe desde há milénios, quando o homem primitivo usava grutas e abrigos temporários de madeira, osso e peles de animais para se proteger dos elementos. É comumente aceite que a casa enquanto abrigo permanente data do período neolítico, quando a agricultura veio substituir a caça/recolha enquanto meio principal de subsistência, levando à construção das primeiras povoações há cerca de doze mil anos. O conceito de *lar* enquanto lugar com significado pessoal e sentimento de pertença ter-se-á desenvolvido lenta e gradualmente, despoletado pelo abandonar da vida nómada e a criação de raízes numa comunidade fixa.

Atualmente, à ideia de casa associam-se palavras como conforto, privacidade e intimidade, mas estes conceitos só terão começado a emergir nos últimos dois ou três séculos. Witold Rybczynski faz, no seu livro *Home - A Short History of an Idea*, 1986, um interessantíssimo apanhado da evolução da casa enquanto habitação e do conceito de *lar*, associado aos conceitos de privacidade, intimidade, domesticidade e conforto, que explorarei de seguida.

É na Idade Média que surge pela primeira vez o termo *burguesia*, com o surgimento dos burgos, cidades organizadas em torno de castelos e mosteiros, no século XI. Os habitantes destas cidades, os burgueses, eram sobretudo comerciantes, artesãos e profissionais livres, que viviam numa cidade livre e

⁹ Tradução a partir de: “For our house is our corner of the world. As has often been said, it is our first universe, a real cosmos in every sense of the word.” (Bachelard, 1994)

elegiam os seus próprios governantes, criando uma nova classe social que se demarcava tanto da nobreza como dos servos do sistema feudal.

Enquanto os nobres viviam em castelos fortificados, o clero em mosteiros e os servos e os pobres, a maioria da população, em casebres, a burguesia emergente vivia em casas. Segundo Rybczynski (1986), estas habitações, de vivência tão diferente da atual, foram uma das mais importantes inovações da cidade livre medieval:

A típica casa burguesa do século XIV combinava habitação e trabalho. Os terrenos para construção tinham fachadas para a rua limitadas, dado que a cidade medieval fortificada era, por necessidade, densamente construída. Estas construções compridas e estreitas consistiam geralmente em dois andares sobre uma cripta, ou cave, que era utilizada para armazenamento. O piso principal da casa, ou pelo menos a parte virada para a rua, era uma loja ou — se o proprietário fosse artesão — uma zona de trabalho. Os alojamentos não eram, como seria de esperar, uma série de divisões; em vez disso, consistiam numa única divisão grande — o salão — aberta até às vigas. As pessoas cozinhavam, comiam, divertiam-se e dormiam neste espaço.¹⁰

A vida era comunal, com muita gente, entre família, empregados, servos, protegidos, etc., a viverem na mesma casa, numa ou duas divisões. A vida era também pública – não só nos afazeres dentro da casa como na abertura desta ao exterior. A casa servia de restaurante, local de encontro com os amigos, local de trabalho e realização de negócios, para além de servir as necessidades básicas de viver.

No século VII a vida doméstica assiste a outra mudança – a emergência do conceito de privacidade. Em Paris, a cidade por excelência da época, as

¹⁰ Tradução a partir de: “The typical bourgeois townhouse of the fourteenth century combined living and work. Building plots had restricted street frontages, since the fortified medieval town was by necessity densely constructed. These long narrow buildings usually consisted of two floors over an undercroft, or basement, which was used for storage. The main floor of the house, or at least that part that faced the street, was a shop or—if the owner was an artisan—a work area. The living quarters were not, as we would expect, a series of rooms; instead, they consisted of a single large chamber—the hall—which was open up to the rafters. People cooked, ate, entertained, and slept in this space.” (Rybczynski, 1986, p. 25)

casas tornam-se mais altas, com quatro ou cinco andares, e deixam de ser habitadas por uma única família e dependentes. Os últimos andares são alugados a hóspedes. O número de profissionais liberais aumenta, pessoas cujo local de trabalho já não é a residência, o que tem como resultado a casa tornar-se cada vez mais um lar, o local da família por excelência. Com a separação entre a vida profissional e a familiar, não só o mundo exterior entra menos pela casa adentro, como dentro da casa há mais preocupação com a privacidade – os moradores já não dormem todos no mesmo espaço, sendo os criados e as crianças relegados para outros quartos. Com a casa exclusivamente dedicada à vida em família, começam assim a surgir os conceitos de privacidade e intimidade, que até aí não faziam simplesmente parte da consciência humana, mudando gradualmente a forma de ver, e viver, o dia a dia em casa.

No século XVIII, segundo Rybczynski (1986), estes conceitos estavam já bastante generalizados:

A casa tinha mudado, tanto física como emocionalmente; ao deixar de ser um local de trabalho, passou a ser mais pequena e, mais importante, menos pública. Com a redução de ocupantes, não só o seu tamanho, mas também a própria atmosfera no interior da casa foi afetada. Era agora um lugar para comportamentos pessoais e íntimos. Esta intimidade foi reforçada por uma mudança de atitude em relação às crianças, cuja presença prolongada alterou o carácter medieval e público da "casa grande". A casa já não era apenas um abrigo contra os elementos, uma proteção contra o intruso — embora estas funções continuassem a ser importantes —, mas também se tornara o cenário de uma nova unidade social compacta: a família. Com a família, veio o isolamento, mas também a vida familiar e a domesticidade. A casa estava a tornar-se um lar (...)¹¹

¹¹ Tradução a partir de: "The household had changed, both physically and emotionally; as it had ceased to be a workplace, it had become smaller and, more important, less public. Since there were fewer occupants, not only its size but also the very atmosphere within the house was affected. It was now a place for personal, intimate behavior. This intimacy was reinforced by a change in the attitude toward children, whose extended presence altered the medieval, public character of the "big house." The house was no longer only a shelter against the elements, a protection against the intruder—although these remained important functions—it had become the setting for a new, compact social unit: the family. With the family came isolation, but also family life and domesticity. The house was becoming a home (...)" (Rybczynski, 1986, p. 77)

É nesta altura que acontece a separação entre público e privado que ainda hoje vigora dentro de casa: no andar de baixo, são os aposentos destinados ao convívio familiar e com pessoas de fora; o andar de cima é reservado aos aposentos privados dos vários elementos da família. O crescente desejo de privacidade, de ter um espaço pessoal, denota a expansão de um conceito até aí considerado pouco importante – o de vida interior. A individualidade de cada um começa a ser valorizada, e afirma-se a necessidade de espaço pessoal físico e mental no qual essa individualidade possa ser cultivada.

Em finais do século XIX, inícios do século XX, com os avanços tecnológicos, a casa começa a ser uma construção mental essencialmente feminina. A Revolução Industrial veio operar uma transformação drástica nos valores morais, mentalidades e costumes da sociedade, definindo o papel da mulher como a responsável pela vida doméstica e a casa. É a mulher que a organiza e fundamentalmente a habita – a vida do homem passa-se muito mais no exterior. A mulher é responsável por todas as tarefas domésticas, e isso reflete-se na forma como a casa é pensada. Eletricidade, canalização e aquecimento são pela primeira vez possíveis em larga escala, e a mulher quer que estas melhorias sejam utilizadas de uma forma racional e pensada para aliviar as tarefas domésticas. A casa deve ser eficiente, e à medida que as expectativas sobre a qualidade de vida aumentam, os avanços tecnológicos permitem, por um lado, e surgem, por outro, nesta dicotomia entre satisfazer desejos prementes e fazer emergir desejos novos. Com uma ideologia de género firmemente estabelecida, esta é a época em que aos papéis atribuídos a cada membro da família correspondem espaços específicos na casa, segundo as expectativas vigentes: o homem recolhe-se, quando em casa, na seclusão do escritório, longe do bulício de crianças e afazeres domésticos; a mulher descansa na salinha, após preparar a refeição na cozinha e cerzir a roupa na sala de costura. As crianças têm um espaço designado para brincar, de forma a não invadirem todo o espaço doméstico com os seus brinquedos, barulho e desorganização. Público e privado estão firmemente separados e a casa é um lar, um refúgio cuja intimidade é firmemente defendida e onde se constroem os novos conceitos de autoestima e autoconhecimento, ligados a uma nova consciência do mundo interior do indivíduo.

Se por um lado, a ligação ao nosso mundo interior é hoje explorada e valorizada como nunca, com a mediatização de inúmeras formas de acessar e compreender as nossas memórias, pensamentos e ações como fundamento da plena realização de quem somos enquanto indivíduo, por outro o conceito de casa é cada vez mais multifacetado, com a crescente consciência que o dualismo casa/identidade é frágil, ambivalente, facilmente sujeito a roturas. Mas, de alguma forma, a mitificação da casa de infância, enquanto berço do eu, continua hoje de tão boa saúde como quando, em 1958, Gaston Bachelard publicou *A poética do espaço*. A casa onde crescemos, que contém as nossas primeiras memórias, é o espaço físico e mental, lembrado e reimaginado, onde construímos as fundações do ser. As memórias da casa, das suas divisões e mobiliário, portas e janelas, bem como da sua luminosidade ou penumbra, cheiros e temperaturas, as suas mudanças de carácter conforme a hora do dia ou as estações do ano, ou ainda a presença ou ausência dos outros membros da família, estão inexoravelmente interligadas com quem eramos nesse período em que, a crescer, nos construímos, e quem somos hoje.

Para Bachelard (1958), a casa de infância fica de tal forma marcada em nós que irá assombrar todas as subsequentes casas que habitamos:

(...) a casa em que nascemos está fisicamente inscrita em nós. É um conjunto de hábitos orgânicos. Ao fim de vinte anos, apesar de todas as outras escadas anónimas, recapturaríamos os reflexos da “primeira escada”, não tropeçaríamos nesse degrau bastante alto. Todo o ser da casa se abriria, fiel ao nosso próprio ser. Empurraríamos a porta que range com o mesmo gesto, encontraríamos o caminho no escuro para o sótão distante. (...) Em suma, a casa em que nascemos gravou em nós a hierarquia das várias funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa específica, e todas as outras casas são apenas variações de um tema fundamental.¹²

¹² Tradução a partir de: “(...) the house we where born in is physically inscribed in us. It is a group of organic habits. After twenty years, in spite of all the other anonymous stairwais, we would recapture the reflexes of the “first stairway”, we would not stumble on that rather high step. The house’s entire being would open up, faithfull to our own being. We would push the door that creaks with tthe same gesture, we would find our way in the dark to the distant attic. (...) In short, the house we where born in has engraved within us the hierarchy of the

O nosso corpo preserva a recordação da casa, a memória muscular de a habitar profundamente entranhada. Esta recordação física de experiências passadas, gravadas na carne, mantem-se muito mais fiel do que a mente aos detalhes do passado. A mente vagueia, divaga, interpreta, conclui, falsifica sem saber ou propositadamente. O corpo, mais primitivo, mantém inalteradas as marcas que recebe.

Mas não é só fisicamente que a casa onde crescemos fica connosco para sempre. Para Bachelard (1958), é também o lugar onde aprendemos a sonhar acordados, constituindo um repositório de imagens poéticas com o qual construímos a essência do conceito de casa: “(...) se me pedissem para nomear o principal benefício da casa, eu diria: a casa alberga o devaneio; a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz.”¹³

Este sonhar acordado é fundamental na sua reflexão sobre a casa, pois as qualidades essenciais deste espaço só serão compreendidas através da análise fenomenológica das suas representações poéticas, e será a nossa capacidade de recordar através da divagação e da imaginação que nos permite recuperar o passado e entrelaçá-lo com o presente.

O que relembramos da casa, mais do que a realidade factual, é a súpula das imagens subjetivas e afetivas que tiveram suficiente impacto para ficarem gravadas na nossa memória. Mais que descrições de espaços, estas lembranças são sensações e sentimentos ligados a determinados espaços. A ligação aos espaços é essencial, são estes que determinam essas lembranças. O tempo, nas memórias, é abstrato e irrelevante - são os espaços que perduram no nosso subconsciente. Diz Bachelard (1958):

Aqui, o espaço é tudo, pois o tempo deixa de avivar a memória. A memória... que coisa estranha! – não regista a duração concreta, no sentido bergsoniano da palavra. Não conseguimos reviver a duração

various functions of inhabiting. We are the diagram of the functions of inhabiting that particular house, and all the other houses are but variations on a fundamental theme.” (Bachelard, 1994, p. 15)

¹³ Tradução a partir de: “ (...) if I were asked to name the chief benefit of the house, I should say: the house shelters day-dreaming; the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace.” (Bachelard, 1994, p. 6)

*que foi destruída. Só podemos pensá-la, na linha de um tempo abstrato, desprovido de toda espessura. (...) Para um conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade é mais urgente do que a determinação de datas.*¹⁴

Os diferentes membros de uma família guardam de uma mesma casa de infância memórias diferentes – guardam dentro de si casas diferentes, pois a casa de infância que fica connosco é muito mais do que a sua realidade física. A casa de infância é uma construção mental psicologicamente complexa, erigida no entrelaçar das memórias pessoais e da imaginação e que vai sofrendo alterações ao longo da vida, mantendo-se, contudo, sempre individual, só nossa. Enquanto nos debatemos com as dificuldades inerentes a encontrar o nosso espaço no mundo, o lugar que nos pertence, este lugar interior que é a primeira casa vai sendo construído e reconstruído dentro de cada um.

¹⁴ Tradução a partir de: "Here space is everything, for time ceases to quicken memory. Memory . what a strange thing it is! – does not record concrete duration, in the Bergsonian sense of the word. We are unable to relive duration that has been destroyed. We can only think of it, in the line of an abstract time that is deprived of all thickness. (...) For a knowledge of intimacy, localization in the spaces of our intimacy is more urgent than determination of dates." (Bachelard, 1994, p. 9)

3. A memória da casa na arte

Na arte, a casa, enquanto habitação e lar, enquanto recordação e desejo, enquanto símbolo de um passado perdido ou objeto de exorcismo e de tantas outras maneiras, é e sempre foi tema recorrente. Na contemporaneidade, a casa adquiriu tantos significados quantos os seus interpretes, integrando o imaginário artístico das mais diversas formas.

Para Louise Bourgeois, que disse um dia que “a arte é uma garantia de sanidade”¹⁵ a representação da casa era catártica, explorando as emoções e contradições que a família, a domesticidade e os papéis de género lhe provocavam. Tendo tido uma mãe que adorava e que morreu cedo, e um pai que, ao mesmo tempo, desprezava e invejava pelo acesso que tinha a uma liberdade negada às mulheres, construiu uma obra imensa com uma tônica acentuada no conflito entre quem era enquanto artista e quem se esperava que fosse enquanto mulher e mãe.

As múltiplas casas da obra de Bourgeois, as *Femme-maison* que surgem quando a artista está a meio dos trinta e começa a ser aceite na cena artística de Nova Iorque ao mesmo tempo que cria três filhos pequenos, as *Maisons Fragiles* dos anos 70, as *Cells dos anos 90*, contêm sempre em si a casa da infância enquanto conceito mental do lugar de origem, o lugar primordial onde a família se forma e nos forma, tecidos numa teia de carinho e insegurança, afirmação e revolta, desejo e medo. A representação de espaços arquitetónicos é recorrente nos seus desenhos, pinturas, esculturas e instalações e a dualidade entre os aspetos protetor e enclausurante da casa invade toda a sua obra, como nas peças tridimensionais que Bourgeois pendura do teto, os *Lairs*, pequenas tocas ou covis que se baloiçam, suspensas, misto de casulo e útero povoado de pequenas aberturas que sugerem a possibilidade de entrada ou saída.

O desenho constitui uma parte importante do trabalho desta artista. Não tão espetaculares como as suas instalações ou esculturas, os seus desenhos não são também preparação para projetos “maiores”. São peças por direito

¹⁵ A frase “Art is the guarantee of sanity” aparece recorrentemente na obra de Bourgeois, por exemplo, bordada numa coberta em *Cell I*, de 1991, ou escrita em vários dos seus desenhos mais recentes.

próprio e funcionavam como um diário visual de pensamentos e emoções, formas híbridas e ambivalentes. São desenhos muitas vezes lineares, executados com aparente rapidez e despreocupação com aspectos formais, tendo uma aparência intencionalmente tosca. Não há intenção de realismo. As linhas servem para traduzir um conceito, e será isso que separa estes desenhos da inclusão no surrealismo, movimento contemporâneo destes trabalhos. Embora haja semelhanças em termos formais e de imaginário, Bourgeois não trabalha a partir de automatismos psíquicos, mas antes transforma a matéria da memória e das estruturas emocionais em matéria da arte através de um processo de análise crítica dos conceitos de identidade feminina.



Figura 1 - Bourgeois, L. (1947) *Femme Maison* (tinta, gouache e lápis sobre papel). MOMA, Nova Iorque

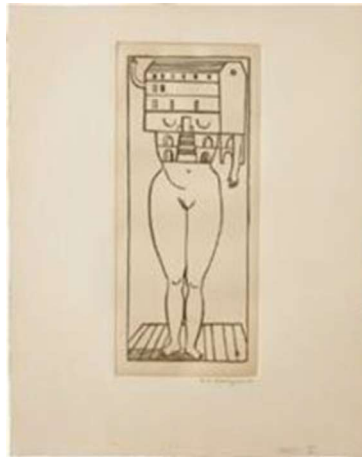


Figura 2 - Bourgeois, L. (1984) *Femme Maison* (fotogravura em papel Arches). Spencer Museum of Art, Kansas city

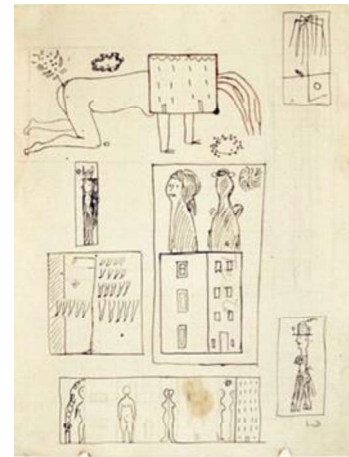


Figura 3 - Bourgeois, L. (1947) *Untitled* (carvão e tinta sobre papel). Kröller-Müller Museum, Holanda

As suas *Femme Maison*, mulheres que são casas e casas que são mulheres, jogam com os papéis de género tradicionalmente atribuídos. O contraste entre a organicidade do corpo feminino e a rigidez da estrutura arquitetónica acentua o desconforto causado por uma mulher presa à casa, de tal forma que nesta se transforma. Esta mulher sem rosto nem cérebro não pode falar nem pensar, foi destituída de todos os meios de expressão. É uma sucessão de quartos e salas, caixas onde se podem arrumar as expectativas que sobre ela se têm. Encarnando a casa, a mulher não pode de esta sair, e a sua mente está para sempre encarcerada no espaço doméstico, a sua boca silenciada.



Figura 4 - Bourgeois, L. (1946/47) *Tríptico* (óleo e tinta em linho). MOMA, Nova Iorque

Do seu corpo orgânico restam as pernas, uns braços inúteis, por vezes parte do tronco. Resta o sexo, quando não enjaulado, tapado por barras, aprisionado. Tradicionalmente, o corpo é sensorial, a mente racional. Uma estrutura arquitetónica hibridizada num corpo feminino reflete essa dicotomia, pois não haverá arte mais racionalizada que a arquitetura. A *mulher casa* poderá estar isolada do exterior, mas no interior da habitação ela é a origem e nela reside a razão que define os parâmetros da vida familiar. Mulher e casa validam-se mutuamente, existem uma para a outra. Na casa, a mulher governa.

Mas a casa não é nem apenas nem sempre claustrofóbica, pelo contrário. É também um refúgio, um esconderijo, um oásis. Pode isolar do exterior, mas também protege de todos os perigos existentes nessa parte de fora do mundo. A casa oferece conforto, carinho e aconchego, como uma mãe a seus filhos. E é nesta dicotomia aparentemente contrária, mas que apenas reflete a complexidade do ser, que reside o fascínio destes pequenos desenhos.

As *Femme Maison* surgiram há mais de 70 anos, numa altura em que o desenho era cada vez menos visto como uma arte menor ou apenas útil como base e apoio para outras artes consideradas menos conservadoras. As experimentações e reflexões no campo do desenho começavam a não dever nada às da pintura e escultura, guiando o conceito e objeto do desenho pela transição entre a arte moderna e a arte contemporânea. O desenho tornava-se cada vez mais eclético, escapando às convenções da sua esfera tradicional, tanto nos conceitos subjacentes às obras como nos materiais utilizados. Do conceptualismo ao desenho-enquanto-processo, passando pela utilização de materiais e suportes não tradicionais, muito foi experimentado durante o resto do século.

O desenho é, em última análise, como as outras formas artísticas o são também, a construção de universos. O seu leque de referências vai da interpretação do observável a construções teóricas complexas, de práticas tradicionais a explorações etnológicas, de análises do passado e experiências do artista a mapeamentos do mundo. Já não é possível definir regras para a prática do desenho enquanto objeto de arte. As perspetivas sobre as quais é possível refletir através do desenho não podem já ser catalogadas. No desenho existem variações extremas, do mais simples ao extremamente elaborado, do instintivo ao racionalmente pensado.

Na sua peça *The house that Jack built* (Fig. 4), Donald Rodney explora temas autobiográficos, transmutando-os em preocupações universais. Executada em 1987, está a meio caminho entre as *Femme Maison* e o tempo presente.

Esta instalação é constituída por duas peças que se complementam. Na parede, a imagem estereótipo de uma casa: o retângulo da base encimado pelo triângulo do telhado, de onde sai a clássica chaminé. É a casa básica, desenhada pelas crianças de uma boa parte do mundo, a casa reduzida à sua condição essencial de símbolo. A sua forma é preenchida com raios-x, sobre os quais estão representadas tesouras, mãos e porções de texto. À frente da casa está posicionada uma figura humana, sentada num banco, constituída por umas calças e uma camisa de cujo colarinho emerge um poste que remete para uma coluna vertebral/árvore. As radiografias são de tóraxes, mostrando as vértebras, a caixa torácica e os pulmões.



Figura 5 - Rodney, D. (1987) *The house that Jack built* (técnica mista). Sheffield Museums, England

Donald Rodney foi diagnosticado com anemia falciforme quando tinha dois anos, e viveu toda a sua vida sob o peso da doença e dos cuidados médicos constantes e sufocantes. Esta doença ataca quase exclusivamente africanos e afrodescendentes. Não admira que a sua identidade estivesse tão fortemente ligada tanto à sua condição médica como à sua condição de homem negro numa Inglaterra profundamente racista. Sendo o seu interior físico doente, em destruição progressiva, facto constantemente lembrado pelas muitas radiografias que fez ao longo da sua vida, e o seu exterior, a sua pele, alvo de discriminação e insultos, a sua condição humana assentava na rejeição e na ruína.

Também aqui, como nas *Femme Maison*, o corpo é a casa e a casa é o corpo. Rodney usou, em várias obras, tanto raios-x seus como de outras pessoas. A utilização de radiografias para erguer a casa funciona duplamente, como referência autobiográfica e metáfora da podridão ética associada a todos os tormentos e indignidades suportados por pessoas de pele escura, da doença política e social que permitiu a legitimação dos regimes colonialistas e esclavagistas, o apartheid, a brutalidade policial, o racismo socialmente

instituído. Esta não é uma casa que acolhe e conforta, é uma casa cheia de dor e raiva que expõe o que está sob a superfície, atrás das paredes, entranhado nos corpos e mentes. Rodney terá dito a Adeola Solanke (1989, citado por Chambers, 2003), "com os raios X, olha-se para além da superfície para ver como são realmente as estruturas das coisas. Era isso que eu queria fazer: olhar para além da superfície das nossas vidas, ver como somos e como a estrutura da sociedade nos tornou naquilo que somos."¹⁶

Sobre as radiografias, as tesouras desenhadas a branco remetem para essa dor. Abertas ou meio fechadas, as suas lâminas estão prontas a rasgar e cortar, enterrando-se profundamente na carne que, invisível, cobre os ossos dos raios-x. Mãos negras apontam como pistolas para a figura central, e dos dois lados espalham-se manchas de texto, que dizem:

*"Estava sentado em casa há pouco
na casa que o Jack construiu.
É que eu comprei
um livro novinho em folha
sobre a história dos negros. Já me chamaram
muitas coisas, de negro a preto. De escarumba a pessoa de cor. De malvado a tipo étnico.
A minha árvore genealógica tem raízes profundas e a casa do Jack foi construída sobre 75 milhões de almas negras mortas."*

*"Os sussurros enchem cada divisão da minha casa ancestral entoando palavras debaixo das paredes. Sento-me aqui com os homens ocios à espera que a sombra caia lá dentro. Consigo ouvir os tambores soando
S .O. S. Salvem as nossas merdas
Salvem as nossas almas
Salvem a nossa luta"¹⁷*

¹⁶ Tradução a partir de: "with x-rays you're looking beneath the surface to see what the structures of things really are. That's what I wanted to do: to look beneath the surface of our lives, see how we are, and how the structure of society has made us what we are". (Chambers, 2003, p. 29)

¹⁷ Tradução a partir de: "I was sat at home a short while back in the house that Jack built. See I got me a brand new book on blak history. I've been called many things, from nigger to negroe. From coon to colored. From evil to ethnic type. My family tree has roots muscle deep and Jack's house is built on 75 million dead blak souls. Whispers fill each room in my ancestral home chanting down jerk walls. I sit here with the hollow men waiting for the shadow to fall inside. I can hear the drums beat out S .O. S. Save our shit Save our souls Save our struggle" (Rodney, 1987, inscrição na obra *The house that Jack built*)

O nome da obra remete para uma *nursery rhyme* tradicional inglesa, uma lengalenga ou rima cumulativa. Existe em português o seu equivalente, a lengalenga *A casa do João*, em que cada linha é construída sobre a anterior, acrescentando algo. Esta é uma casa que remete para costumes instituídos e para a estruturação de algo por camadas, cada uma erguendo-se sobre a que vem antes, reforçando-a. Mas este título remete também para a *Union Jack*, bandeira do Reino Unido, constatação que é validada por um pequeno desenho datado de 1986 e com o mesmo título desta instalação (Fig. 5). Constituído por quatro retângulos aparentados às vinhetas da banda desenhada, em que são exploradas representações esboçadas de uma figura humana, contém também várias frases manuscritas, sendo que uma delas declara que “*There is no black in the Union Jack*”, não há preto na bandeira britânica. Não há lugar para o não-caucasiano nas casas do Reino, mesmo que o rei reine ainda sobre países longínquos cujos povos não são, de todo, caucasianos.

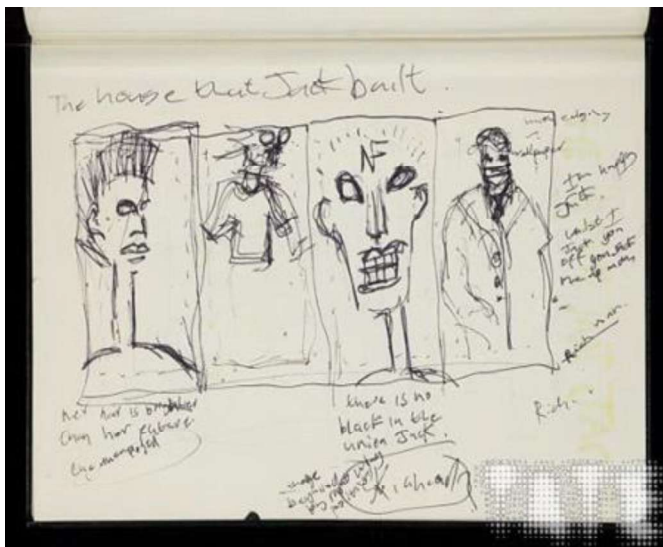


Figura 6 - Rodney, D. (1986) Esboço (tinta sobre papel em caderno de desenho)



Figura 7 - Rodney, D. (1987) Esboço (tinta sobre papel)

Ao contrário de *Femme Maison*, a instalação de Rodney afasta-se dos materiais tradicionais do desenho. Não há papel, não há lápis. Existe desenho? Sim, mas como uma escolha consciente da adequação do seu papel ao resultado pretendido. Todos os materiais e técnicas utilizados na obra resultam de uma seleção de características físicas e simbólicas dos mesmos que

contribuam para a máxima eficácia da mensagem. Mais do que a forma, o que importa é a ideia. Existe uma preocupação estética, patente no impacto visual da obra, mas subjugada ao conceito. O desenho é aqui um meio de transmissão, não um fim em si, tal como a utilização das roupas velhas e manchadas de tinta, molemente estruturadas pela cadeira e o poste, esvaziadas de interior. O autor escolhe, de entre uma miríade de possibilidades expressivas, as que mais se adequam a quem é e ao que quer dizer, e o desenho torna-se uma das palavras do seu dicionário pessoal, contribuindo para a materialização do seu discurso.

A doença matou Donald Rodney onze anos depois da realização de *The house that Jack built*. Louise Bourgeois, que nasceu cinquenta anos antes dele, sobreviveu-lhe ainda doze anos. Ambos dedicaram a sua vida e carreira à reflexão sobre origem, identidade e subversão de estereótipos. Ambos queriam habitar uma casa inexistente.

A matéria de trabalho da artista inglesa Rachel Whiteread é a captura da memória, e a casa é tema fulcral e recorrente na sua obra, cujas duas faces da mesma moeda são a escultura e o desenho. Nascida em 1963, pertence à geração que plenamente assumiu o descolar destas artes dos seus papéis tradicionais, desafiando as classificações convencionais e refletindo sobre a própria definição de obra artística. A utilização de Whiteread de gesso, um material antes considerados inadequado na realização final de escultura, e ainda mais, a utilização do molde em gesso, não como objeto usado no processo de fabrico, utensílio técnico da reprodução escultórica, mas como objeto de arte em si, é profundamente inovadora.

Mais conhecida pelas suas peças de grande formato em gesso e cimento, Whiteread é também uma desenhadora prolífica que usa este meio para analisar e clarificar o seu processo criativo.

Segundo Pesenti, 2010, "(...) os traços da própria mão de Whiteread estão reservados para os seus desenhos e pertencem a um território protegido do eu."¹⁸ Embora tanto as esculturas como os desenhos de Whiteread trabalhem memórias, as primeiras têm uma essência pública enquanto os segundos são de carácter essencialmente privado. Os seus desenhos abandonaram

¹⁸ Tradução a partir de: "(...) the traces of Whiteread's own hand are reserved for her drawings and belong to a guarded territory of self." (Pesenti, 2010, p. 9)

definitivamente o papel de apoio e suporte para a obra final. Embora sendo muitas vezes referências a peças tridimensionais, funcionam por direito próprio, no sentido em que são feitos como exploração de um ideário formal e conceptual e não como estudos preparatórios para uma escultura. São desenhos leves e etéreos, muitas vezes realizados com fluido corretor branco sobre papel milimétrico que consubstancia a sua busca por uma estrutura ordenada intrínseca a toda a sua obra.



Figura 8 - Whiteread, R. (1997) *Drawing for water tower II* (lápiz, tinta, fluido corretor e verniz em papel milimétrico). MOMA, Nova Iorque

Os seus trabalhos tridimensionais são na sua maioria constituídos pelo molde do espaço interior ou exterior de objetos tão diversos como um saco de água quente, o espaço por baixo de uma cadeira, um pedaço de chão ou a parte de dentro de uma casa inteira.

A sua primeira peça de grande formato é *Ghost*, de 1990, e consiste no molde interior da sala de uma casa vitoriana, semelhante à casa onde a artista cresceu. Realizada quase totalmente à mão pela artista, esta característica salta à vista na escala humana da grelha que divide os moldes consecutivos que a constituem. Para a realizar, Whiteread cobriu todo o interior da sala com placas de gesso, incluindo portas, janelas e o interior da lareira, que depois de montadas dão corpo ao espaço vazio que é o interior de uma sala, onde tudo o que é

convexo fica concavo e tudo o que é reentrância se transforma em saliência, e onde todos os sinais físicos de habitação do espaço, buracos de pregos, puxadores de portas, papel de parede a pelar, fuligem na chaminé, interruptores, tábuas do chão desgastadas e riscadas, estão marcados na superfície do gesso, registrando os frágeis indícios da ocupação humana como que num levantamento arqueológico.



Figura 9 - Rachel Whiteread construindo *Ghost* (1990)

Ghost é ao mesmo tempo íntimo e pessoal, a essência de uma sala de uma habitação semelhante àquela em que a artista cresceu, inclusivamente situada na mesma zona de Londres, e universal na captura dos rastros deixados por estranhos, como um arquivista a preservar os traços efêmeros da humanidade.

Face a *Ghost*, o espectador toma o lugar da parede, como se o seu olhar fosse a película que contém o espaço antes delimitado por madeira, pedra e reboco. Esse espaço, vazio e negativo, torna-se aqui impenetrável e positivo, revelando sem revelar o seu interior, como uma pele do quotidiano. Nesta peça,

como em tantas outras de Whiteread, a distinção entre desenho e escultura, duas e três dimensões, dilui-se, mescla-se. A presença bruta de *Ghost* enquanto monólito tridimensional impõe-se aos sentidos, mas os vestígios marcados na superfície monocromática do gesso são tão desenho como as marcas de carvão ou grafite numa folha de papel.



Figura 10 - Whiteread, R. (1990) *Ghost*. National Gallery of Art, Washington



Figura 11 - Whiteread, R. (1990) *Ghost* (pormenor)

Os desenhos de Whiteread capturam o espírito das suas esculturas (ou vice-versa), com a mesma sensação contrária de marca etérea e de matéria densa. As formas pairam na folha, despojadas, e a utilização do papel milimétrico funciona em analogia à utilização de grelhas interiores de hastes de metal para sustentação das peças tridimensionais, revelando o constante interesse em estruturas modulares arquitetônicas que permeia toda a sua obra. Os desenhos, muito simples, têm, contudo, uma presença forte e inquietante, tão fantasmagórica como a presença da ocupação humana inscrita nas paredes de *Ghost*.



Figura 12 - Whiteread, R. (1993) Grelha interior de House

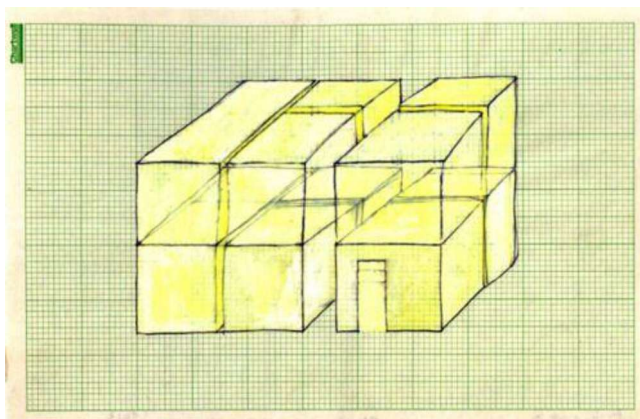


Figura 14 - Whiteread, R. (1990) Ghost (tinta e acrílico em papel milimétrico)

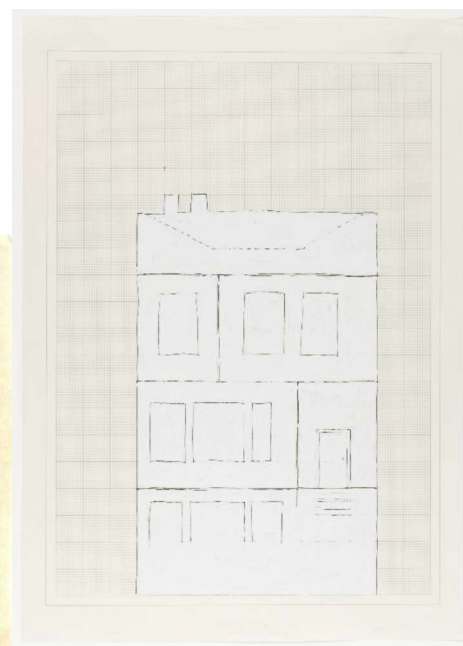


Figura 13 - Whiteread, R. (1992) House (tinta e fluido corretor em papel milimétrico)

Ghost foi o catalisador, por um lado, da vontade da artista de realizar o molde do interior de uma casa inteira, que veio a concretizar em 1993 com *House*, e por outro lado do seu crescente interesse em pormenores arquitetónicos como o chão, portas e janelas. Durante 18 meses, em 1992 e 1993, Whiteread fez uma residência artística em Berlim, onde pela primeira vez na sua vida teve acesso a um estúdio confortável e aquecido. Anteriormente tinha feito moldes de diversos pedaços de chão, em resina, gesso e borracha, e durante a estadia em Berlim realizou numerosos trabalhos inspirados no chão do apartamento que lhe foi disponibilizado, focando-se quase totalmente no desenho.

As linhas geométricas do chão de parquet em padrão de espinha de peixe sucedem-se num conjunto de desenhos que explora as possibilidades oferecidas por um módulo básico. É aqui evidente o grande fascínio da artista por grelhas modulares, bem como a completa definição da sua estética intencionalmente restringida, de uma sobriedade pura. Os elementos dispõem-se, planos, sobre a folha, geralmente desenhados a tinta e preenchidos com fluido corretor, cuja utilização é do especial agrado de Whiteread – as similaridades entre o aspeto deste material e o do gesso são óbvias, mas é também importante a sua capacidade para, exatamente, corrigir, construir e desconstruir o desenho durante o processo de desenhar. A cor está presente de uma forma contida, em aguadas de aquarela ou guache em tons pastel. A grelha subjacente é por vezes precisa e regular, outras vezes mais fluida, ondulando sobre a página.

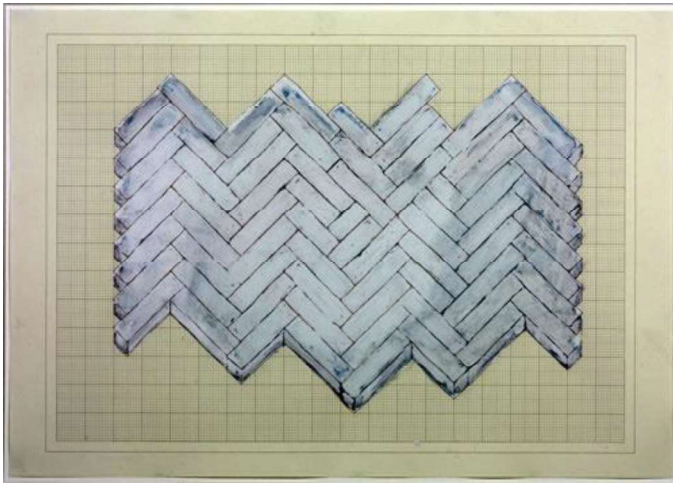


Figura 15 - Whiteread, R. (1992) *Study (Blue) for Floor* (fluido corretor, aguarela e tinta sobre papel milimétrico). Tate, Londres

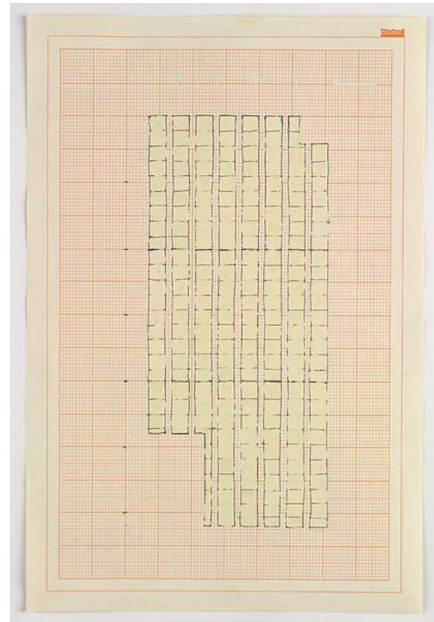


Figura 16 - Whiteread, R. (1992) *Study for Floor* (fluido corretor e tinta sobre papel milimétrico)

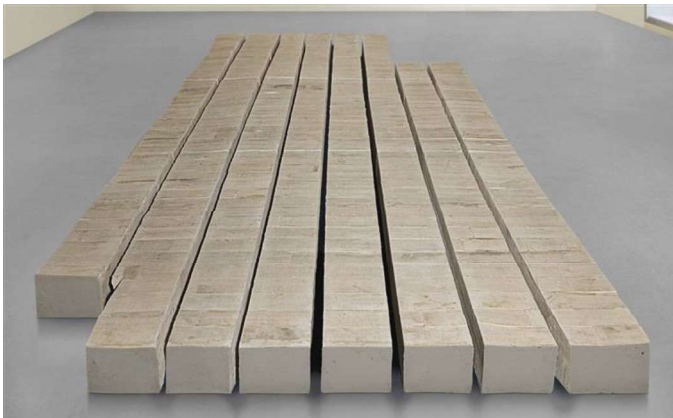


Figura 17 - Whiteread, R. (1992) *Untitled (Floor)* (gesso). Coleção privada

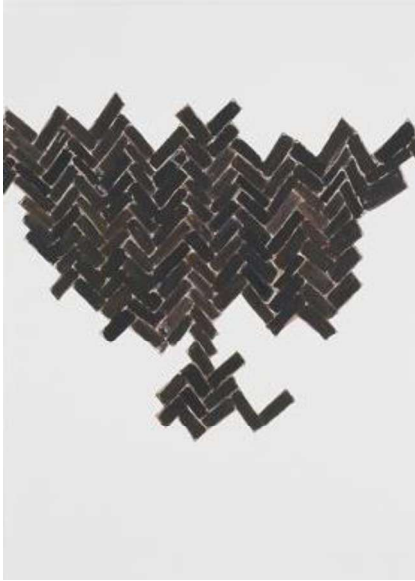


Figura 19 - Whiteread, R. (2001) *Black and white floor* (tinta sobre papel). Tate, Londres

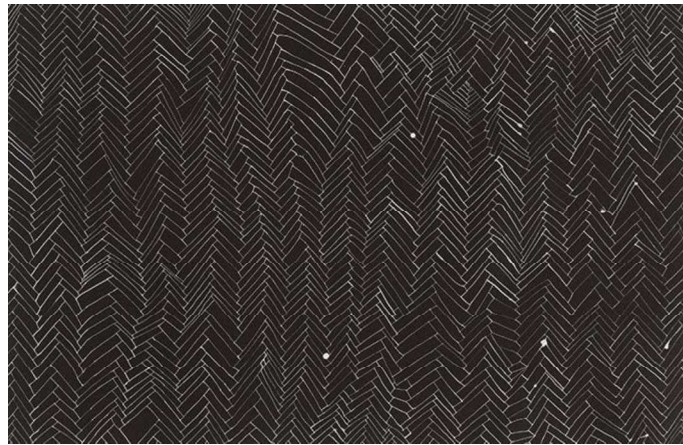


Figura 18 - Whiteread, R. (1993) *Study for Floor (Brown/Black)* (tinta sobre papel). Tate, Londres

As linhas da grelha fazem lembrar uma rede ou a trama de um tecido, ou ainda as curvas de nível de uma imagem topográfica, o que constitui um paralelo interessante com a profissão do pai de Whiteread, um professor de geografia que a apresentou a fosséis, formações glaciares e arqueologia industrial, despertando o seu interesse para as marcas do passado no presente e fundando aquele que seria, segundo Gallagher (2017), o seu “projeto de vida enquanto artista: fundir formas vernáculas quotidianas com experiências e memórias humanas, tanto pessoais como universais.”¹⁹

Escadas são outra componente da casa que atraiu a atenção de Whiteread. Quando em 1999 adquiriu uma antiga sinagoga que transformou em estúdio e habitação, já há alguns anos que cogitava sobre a possibilidade de fazer moldes do espaço negativo de escadas. Sendo um dos elementos arquitetónicos mais complexos, o seu apelo e a sua relação com outros elementos presentes no trabalho da artista são inegáveis: os degraus formam uma grelha modular de repetição ascendente em zig-zag, as marcas de anos de pés a subir e descer são profundas. Escadas são, já por si, um símbolo do que está *no meio de*, não pertencendo nem ao lado de baixo nem ao de cima: um

¹⁹ Tradução a partir de: “(...) lifelong project as an artist: that of fusing everyday vernacular forms with personal as well as universal human experiences and memories.” (Gallagher, 2017)

molde do espaço invertido de umas escadas é como que a anulação de algo que já não tinha lugar próprio de pertença, maximizando o limbo da sua existência. E, provavelmente não menos importante, as escadas são um dos elementos da casa, se não o elemento, com maior potencial em termos formais.

Contudo, problemas técnicos insistiam em protelar a execução deste projeto, uma vez que poucas estruturas de escadas aguentariam o peso dos moldes. Desenhar possibilitou-lhe a exploração conceptual e formal, no seu habitual formato em série, deste imaginário, até que em 2001 conseguiu realizar várias peças escultóricas de grande porte a partir das escadas do edifício que tinha adquirido.

Estes desenhos são dos mais marcantes entre a sua obra, jogando com os conceitos de dentro/fora, claro/escuro e em cima/em baixo à mistura com transparências e ilusões de ótica. São trabalhadas as qualidades físicas e psicológicas do objeto-escada de uma forma que conjura uma realidade alternativa em que estão presentes num mesmo fôlego a intimidade e familiaridade de uma escada de acesso entre pisos e a estranheza de um objeto não só deslocado do seu propósito como alterado até ser como uma imagem espelho distorcida de si próprio.

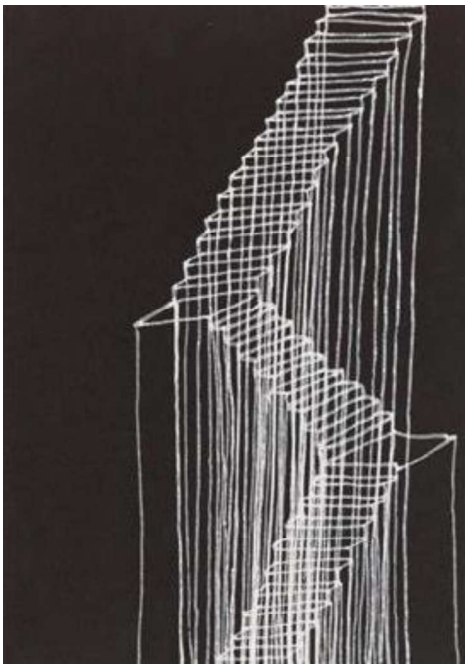


Figura 20 - Whiteread, R. (1995) *Stairs* (fluido corretor sobre papel). Tate, Londres

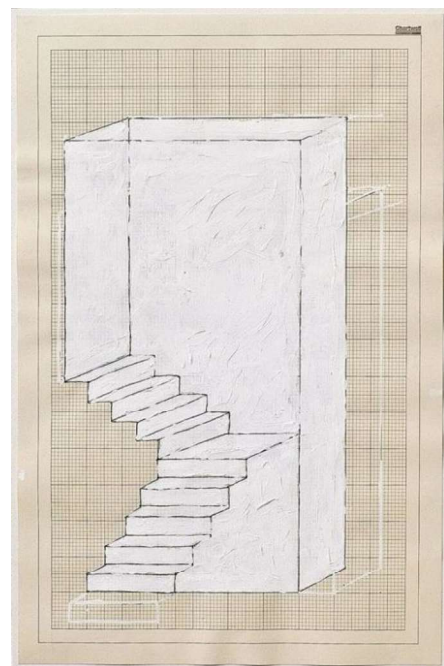


Figura 21 - Whiteread, R. (1995) *Dog Leg Stairs* (fluido corretor e tinta sobre papel). Tate, Londres



Figura 22 - Whiteread, R. (1995) *Untitled (Stairs)* (tinta, verniz e fluido corretor sobre papel). Tate, Londres

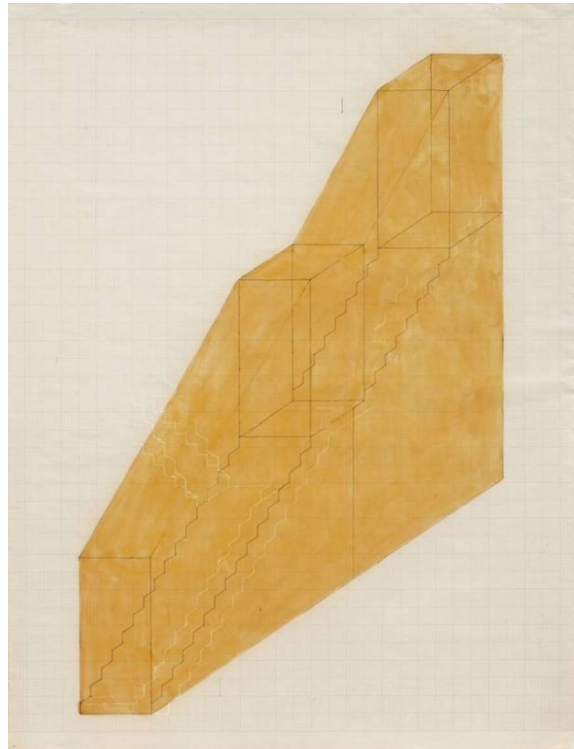


Figura 23 - Whiteread, R. (1995) *Stair Space* (tinta, verniz e fluido corretor sobre papel). Tate, Londres

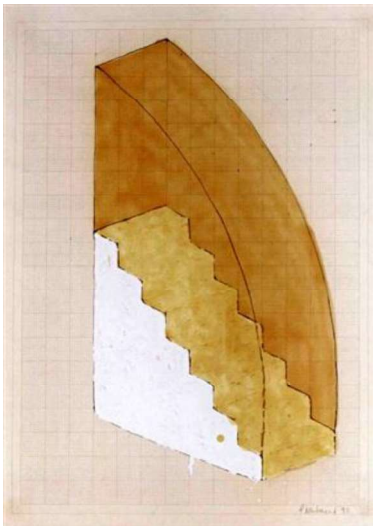


Figura 25 - Whiteread, R. (1995) *Untitled (Staircase)* (tinta, verniz e fluido corretor sobre papel)

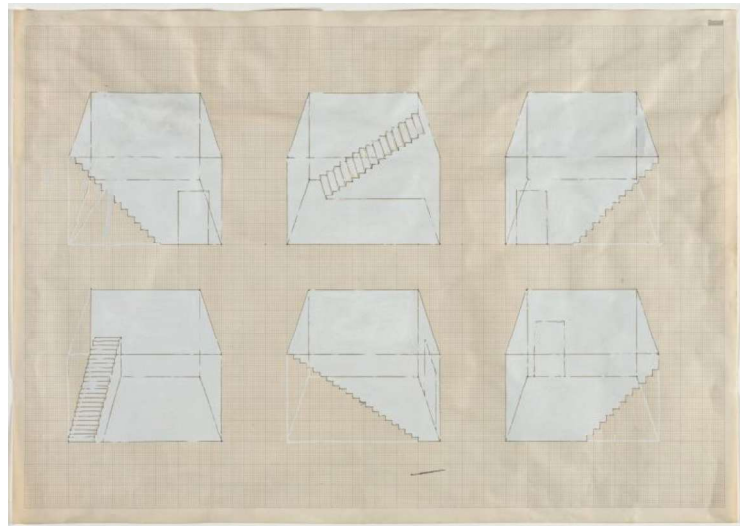


Figura 24 - Whiteread, R. (1995) *Six stairs* (tinta, verniz e fluido corretor sobre papel). Cleveland Museum of Art

O branco espesso do fluido corretor, a transparência ocre do verniz, a leveza das linhas traçadas a tinta e quase cobertas pelos outros materiais, destacam-se sobre as finas e precisas linhas do papel milimétrico, no logro de,

à vista desatenta, quase parecerem ilustrações técnicas, quando num segundo olhar revelam interrogações sobre o espaço, e por extensão, o mundo onde vivemos. São desenhos que transmitem ao mesmo tempo uma sensação de leveza transparente e de solidez material, que definem tanto um espaço como um vazio, que funcionam como memórias embebidas de traços do real e do imaginado.

O edifício adquirido por Whiteread em 1999 tinha sido anteriormente uma igreja batista, uma sinagoga e uma fábrica têxtil. Este espaço cheio de vivências foi amplamente documentado pela artista, através de moldes do chão, paredes e escadas de partes do edifício, que constituem um repositório das vidas aí vividas, como um mapa ou uma coleção arqueológica das estórias e da história do local.

As esculturas feitas a partir de moldes de lanços de escadas são objetos monumentais. Tal como nos desenhos de escadas também nestas peças para uma sensação de jogo, de brincadeira de crianças com blocos de construção. A representação sólida do espaço vazio sobre e em torno de dois lanços de



Figura 26 - Whiteread, R. (2002) *Untitled (Domestic)*. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh



Figura 27 - Whiteread, R.(2001) *Untitled (Stairs)*. Tate, Londres

escadas resulta num bloco de formas aparentemente abstratas e minimalistas, que não é nem uma coisa nem outra. Tem a sua origem em estruturas funcionais

pré-existentes e a sua superfície de aspeto cirurgicamente branco e puro está afinal marcada pelas cicatrizes do uso, conspurcada pelos traços dos materiais onde foi buscar a forma, a pureza do branco perpassada pela sujidade dos restos de ontem. E os equívocos continuam quando algumas destas peças são colocadas, em diferentes exposições, em posições diferentes, tendo por base planos que não correspondem ao que seria originalmente o plano do chão. O referente original ainda é reconhecível, mas as formas transcendem-no e ganham outras vidas. Se em muito do seu trabalho Whiteread mostra mais interesse em documentar espaços e vivências do que em expressar emoções, as suas escadas têm uma faceta lúdica que torna estes objetos, os maiores que construiu, talvez os mais próximos do espectador.

É quase impossível separar os desenhos de Whiteread das suas esculturas. Ambos são pensados e funcionam individualmente, mas num processo paralelo e complementar, as esculturas mais emblemáticas de memórias sociais, os desenhos mais intimistas e pessoais, funcionando como um diário do seu trabalho. Na génese, sempre a casa e as memórias nela contidas, os rastros pessoais e históricos que a ocupação humana sempre deixa.



Figura 29 - Whiteread, R. (2017) *Wall (Door)* (pasta de papel)



Figura 28 - Whiteread, R. (2017) *Wall (Apex)* (pasta de papel)

Uma série de trabalhos de 2017 obscurece ainda mais a divisão entre desenho e escultura. Baixos-relevos moldados a partir das paredes de um

barracão no que parece ser cimento, são expostos ao lado uns dos outros, montados na parede. Estes relevos são afinal feitos de pasta de papel, um material cujo uso pela artista remonta ao início da sua prática artística enquanto estudante, e alguns são depois cobertos com folha metálica sobre a qual desenha e pinta. São a casa pronta a montar, em diálogo com a falta de alojamento condigno em tantas partes do mundo.

Formalmente são difíceis de classificar, o que só mostra a inutilidade vã das tentativas de classificação. Um objeto feito em papel e pendurado na parede, inscrito com linhas pouco profundas, pode ser enquadrado no reino do desenho tão facilmente como no da escultura. Mas no fundo não interessa. É apenas mais uma manifestação das duas faces de Whiteread, uma constância de meios e temas aliada a uma originalidade sempre renovada.

O trabalho do artista coreano Do Ho Suh vive no mesmo limbo entre desenho e escultura/installação, tendo também a casa como musa e mote. Nos vários autorretratos que desenhou, uma pequena casa faz sempre parte do seu corpo, projetando-se do tronco ou da cabeça, ou retirada de um buraco no peito com a sua forma. Tal como nas *femme-maison* de Bourgeois, casa e corpo são uma única entidade. Não seria preciso ver mais nenhuma peça de Do Ho Suh para perceber a importância que a casa assume na sua obra.



Figura 31 - Suh, D. (2015)
Autoretrato (litografia) 25 x 20 cm.
National Galleries Scotland



Figura 32 - Suh, D. (2015)
Autoretrato (lápis de cor)
14,8 x 10 cm

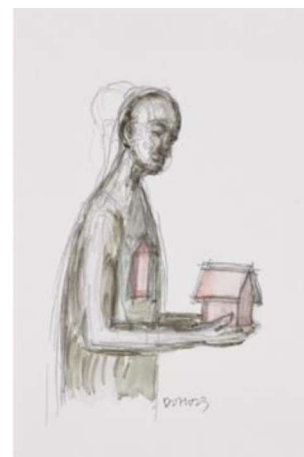


Figura 30 - Suh, D. (2023)
Autoretrato (grafite e aguarela) 14,8 x 10 cm

Do Ho Suh transporta as suas casas dentro de si, não só a casa coreana onde cresceu, como todas aquelas onde viveu. As suas peças são a manifestação física das marcas mentais e emocionais que esses espaços lhe deixaram. Segundo o próprio (Suh, 2003, citado por Stewart, 2025), “[o] meu trabalho parte da reflexão sobre o «espaço», especialmente o «espaço pessoal». O espaço que me interessa não é apenas físico, mas também intangível, metafórico e psicológico. Para mim, «espaço» é aquilo que engloba tudo.”²⁰

Os seus desenhos são frequentemente feitos com linha bordada, criando imagens de cores vibrantes que indiciam o seu interesse em explorar novos e diferentes materiais e técnicas. Em *Going home*, uma espiral de linha vermelha sobe pela página, erguendo uma pequena casa azul. Cá em baixo, uma pequena figura humana inicia a subida da espiral, tentando alcançar a casa. É inevitável a lembrança do furacão que transporta Dorothy da sua casa no Kansas para a terra de Oz, onde terá de percorrer um longo caminho repleto de peripécias até conseguir regressar. E regressar é o objetivo, pois afinal, não há lugar como a nossa casa.



Figura 33 - Suh, D. (2013) *Going home* (linha embebida em papel) 61 x 45,7. © Do Ho Suh, courtesy Lehmann Maupin Gallery, New York, London and Seoul and Victoria Miro. Private Collection. Photo: Christopher Payne

²⁰ Traduzido a partir de: “My work starts from reflection on ‘space’, especially ‘personal space’. The space I’m interested in is not only a physical one, but an intangible, metaphorical, and psychological one. For me, ‘space’ is that which encompasses everything.” (Stewart, 2025)

Estes desenhos a linha são muitas vezes bordados em papel de seda gelatinoso, que é habitualmente usado como material de suporte para bordado pois evita ter de desenhar no tecido. O papel com o desenho fica sobre o tecido, e o bordado atravessa ambos. Como este papel se dissolve em água, no final basta lavar a peça bordada. Do Ho Suh usa-o de uma forma um pouco diferente. Em 2010, durante uma residência artística no Singapore Tyler Print Institute (STPI), desenvolveu uma técnica em que os seus desenhos são transferidos para papel gelatinoso e aí bordados com linhas coloridas. De seguida o papel de seda é colocado sobre grandes folhas de polpa de papel artesanal acabadas de fazer, e coberto por uma névoa de água que o dissolve lentamente. As linhas embebem na polpa de papel e secam em conjunto com a folha, dela fazendo parte, num processo em que o incontrolável e o espontâneo têm um papel importante (Stock, 2015).

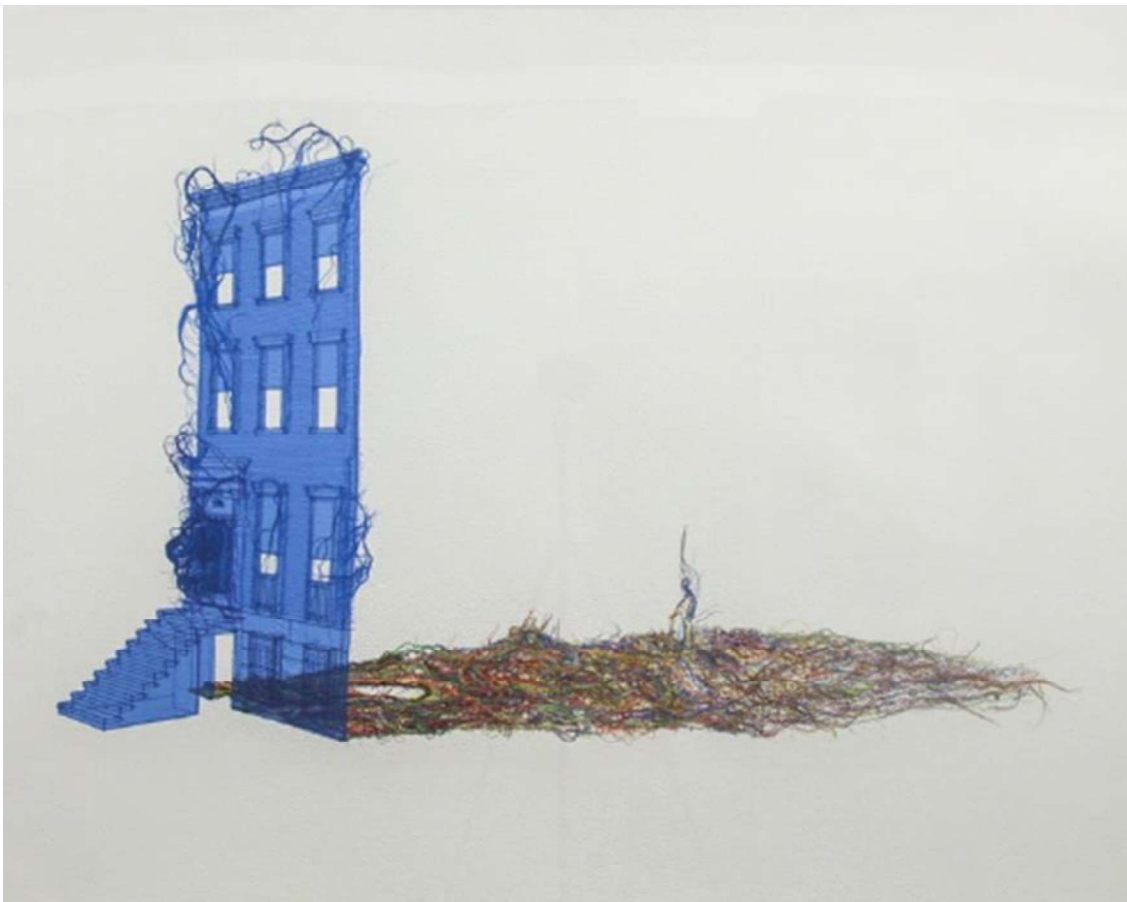


Figura 34 - Suh, D. (2013) *Blueprint* (linha, algodão, metilcelulose) 101,6 x 76,2 cm

Em *Blueprint*, uma fachada bordada a azul projeta uma sombra multicolorida de linhas emaranhadas na qual vagueia uma pequena figura humana, curvada sobre uma bengala. Frágil e etérea, a fachada, uma ruína, parece poder desabar sobre a figura como um sopro. O que contempla aquela figura? Os restos do que em tempos foi a sua casa?

Todos nós transportamos dentro de nós as casas que habitámos – esses espaços nunca nos deixam, uma parte de nós nunca deixa de lá viver. Do Ho Suh usa a sua imaginação artística para criar obras que, ao mesmo tempo, são um aglomerado de todas as casas onde viveu e contém a possibilidade de serem empacotadas e transportadas de um lado para o outro. *Nests* é uma destas peças: uma complexa armação de metal é revestida por tecido diáfano de várias cores, cada cor representando um diferente espaço habitado pelo artista em diferentes pontos do globo, de Seul a Londres, passando por Nova Iorque e Berlim. Este tecido de poliéster, usado na Coreia para o fabrico de vestimentas, é bordado, por bordadeiras tradicionais coreanas, com todos os pormenores das paredes e tetos desses espaços, que se articulam uns com os outros de forma a criarem um longo corredor translúcido.



Figura 35 - Suh, D. (2024) *Nests* (poliéster e aço inoxidável) 2148,7 x 410,1 x 375,4 cm. Tate, Londres

Sobre esta peça, Trigg, 2025, no catálogo da recente exposição de Do Ho Suh na Tate Gallery, refere: “(...) a casa é apresentada como tendo limites permeáveis, uma casa dissolvendo-se noutra. O resultado é uma sobreposição de temporalidades divergentes, cada uma das quais descentra a noção de casa como passado/presente ou aqui/ali. (...) Afinal, assim como vivemos em memórias e sonhamos com lugares, esses mesmos lugares também vivem dentro de nós.”²¹

Todas as casas se apresentam aqui como apenas uma, a amálgama das suas recordações, a súpula das suas vivências. Esta síntese de quem é Do Ho Suh, com mais de vinte e um metros de comprimento, pode ser desmantelada, dobrada e guardada em caixas. Empacotada, é transportada para outro lado, acompanhando o artista. A memória física das suas casas cabe numa mala e torna-se tão portátil como as suas memórias mentais.

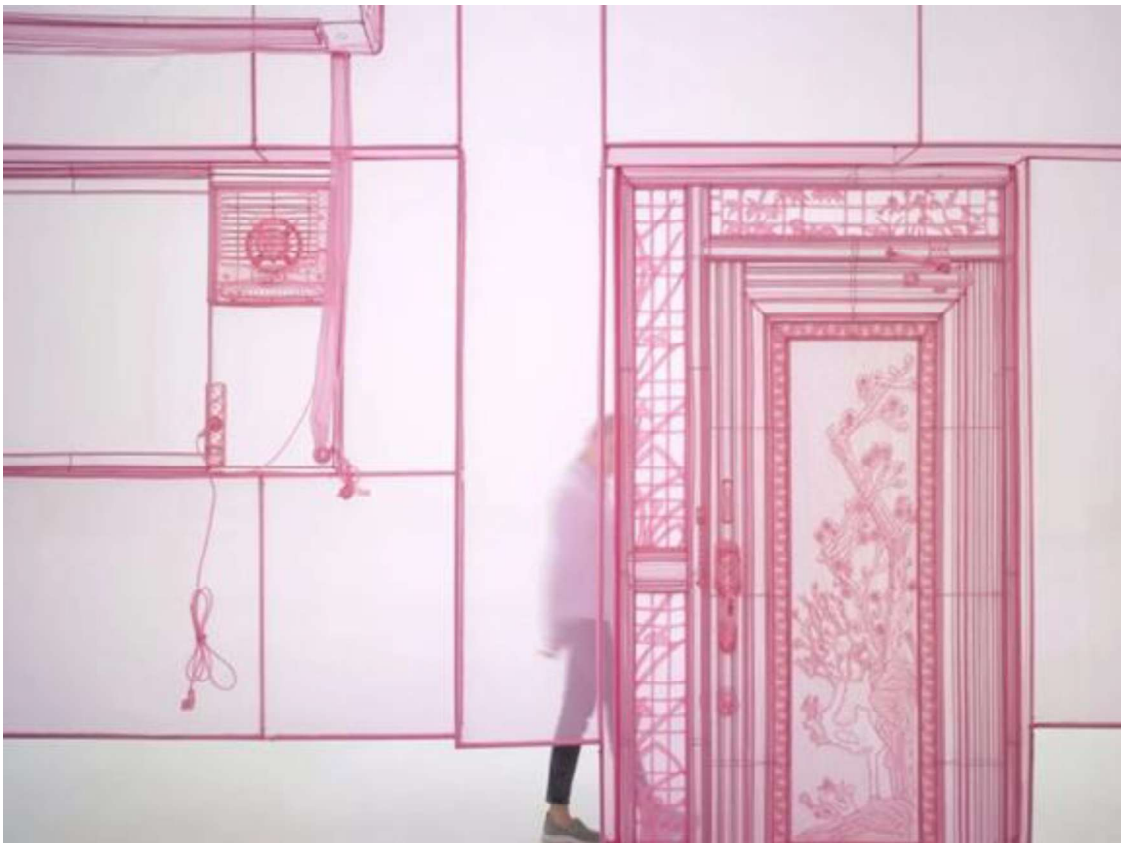


Figura 36 - Suh, D. (2024) *Nests* (detalhe)

²¹ Tradução a partir de: “(...) the home is presented as having permeable boundaries, one home dissolving into another. The result is a layering of divergent temporalities, each of which decenters the notion of home as either past/present or here/there. (...) After all, just as we live in remembrance and dream about places, so too do those same places live within us.” (Trigg, 2025, p. 80)

Este interesse pela casa de infância e, seguidamente por todas as casas onde viveu, surgiu quando o artista se mudou de Seul para Nova Iorque, para continuar os estudos artísticos. Nas suas palavras (Suh, 2025), “(q)uando eu morava em Seul, o conceito de lar não existia: ele só começou a existir quando saí de casa e fui para outro lugar. Foi então que comecei a perguntar-me onde ficava o meu lar. Quanto do meu espaço anterior levei para o meu espaço atual? O que era o lar antes disso? Há uma noção em sociologia que sempre achei útil, o «homem marginal», que descreve a posição das pessoas que são deslocadas ou imigrantes numa sociedade, que não conseguem integrar-se totalmente na

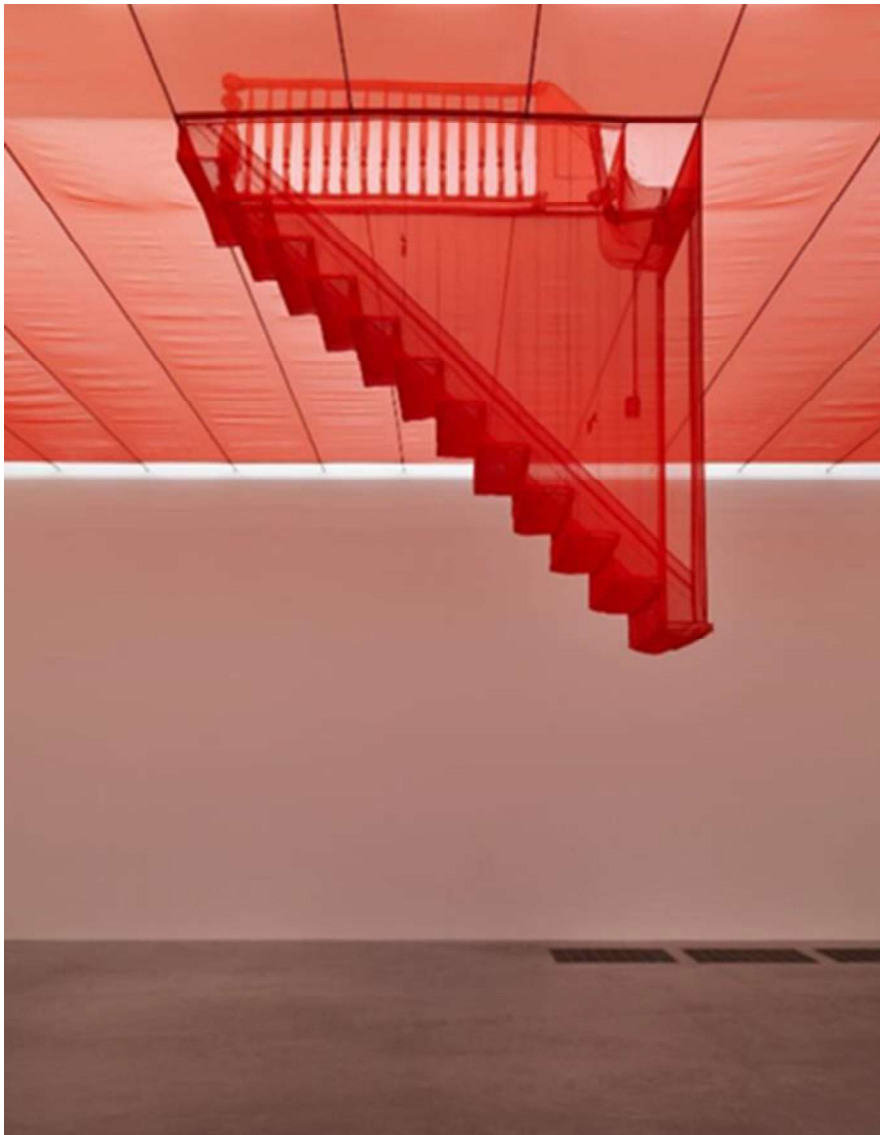


Figura 37 - Suh, D. (2010) *Staircase III*. Tate, Londres

corrente dominante, mas que, ao mesmo tempo, já não pertencem ao lugar de onde vieram.”²² Deste sentimento de marginalidade surge o desejo de encontrar sentido nesta falta de um lugar seu, de perceber como integrar outros países e culturas no lar imaterial que carrega dentro de si.

As metáforas arquiteturas de Do Ho Suh começaram com a representação tridimensional de um aposento em tecido bordado, alargaram-se para casas inteiras e tornaram a afunilar para a representação de espaços de passagem como corredores e escadas, que são, como dizem Nabi e Akhmadeeva (2025), “interessantes pela sua capacidade contraditória de conectar e separar.”²³ As escadas do apartamento de Suh em Nova Iorque, que o ligavam ao apartamento do seu senhorio, são representadas em poliéster vermelho translúcente em *Staircase III*, uma peça que é pendurada do teto, ficando suspensa logo abaixo de uma cortina horizontal de painéis vermelhos que cobre todo o espaço da sala, onde um buraco retangular dá “acesso” à balaustrada do piso superior.

Esta é uma estrutura frágil e luminosa que sugere um acesso impossível, ligando espaços que só existem na memória do artista. A sua construção num tecido diáfano acentua esta impossibilidade de uso, contrastando com os materiais sólidos e opacos em que a estrutura original está construída, que escondem e separam o que aqui é transparentemente visível.

Staircase III é não só uma estrutura migratória que acompanha Do Ho Suh para diferentes espaços expositivos, como é adaptável às diferenças destes espaços, pois os painéis horizontais que definem o teto/chão podem ser reconfigurados com diferentes dimensões consoante o sítio onde a peça é exposta. Esta integração da peça nos diferentes espaços que ocupa reflete a reflexão de Suh sobre a sua integração nos espaços culturais que habitou e habita.

²² Traduzido a partir de: “When I was living in Seoul, the concept of home didn’t exist: it only started to exist when I left home and went elsewhere. That was when I started to wonder where home existed. How much of my former space did I carry into my current space? What was home before then? There’s a notion in sociology that I’ve always found helpful, ‘marginal man’, which describes the position of people who are displaced or who are immigrants in a society, who cannot be fully part of the mainstream, yet at the same time, no longer belong to where they came from.” (Do Ho Suh, 2025)

²³ Traduzido a partir de: “(...) compelling for their contradictory ability to both connect and separate:” (Nabi e Akhmadeeva, 2025, p. 19)

A escada vermelha surge também em desenhos de Suh. *Staircase*, de 2016, é um interessantíssimo exercício de transposição da terceira dimensão para a segunda. A escada é primeiro bordada em papel de seda gelatinoso e montada a três dimensões, de forma semelhante às suas peças em tecido bordado. De seguida é colocada sobre uma grande folha de papel molhado, e a gelatina começa a dissolver-se fazendo a estrutura colapsar sobre o papel. A linha vermelha vai embebendo no papel e as formas movem-se enquanto caem e secam, criando traços pouco controláveis de um objeto tridimensional no plano.

O resultado impressiona os sentidos, tanto pela escala como pela sensação de esmagamento que suscita, a escada desabada sobre o papel, degraus e corrimão empilhados uns sobre os outros, a corporalidade da escada reduzida a altura e largura, a profundidade achatada, bem-sucedida a vontade

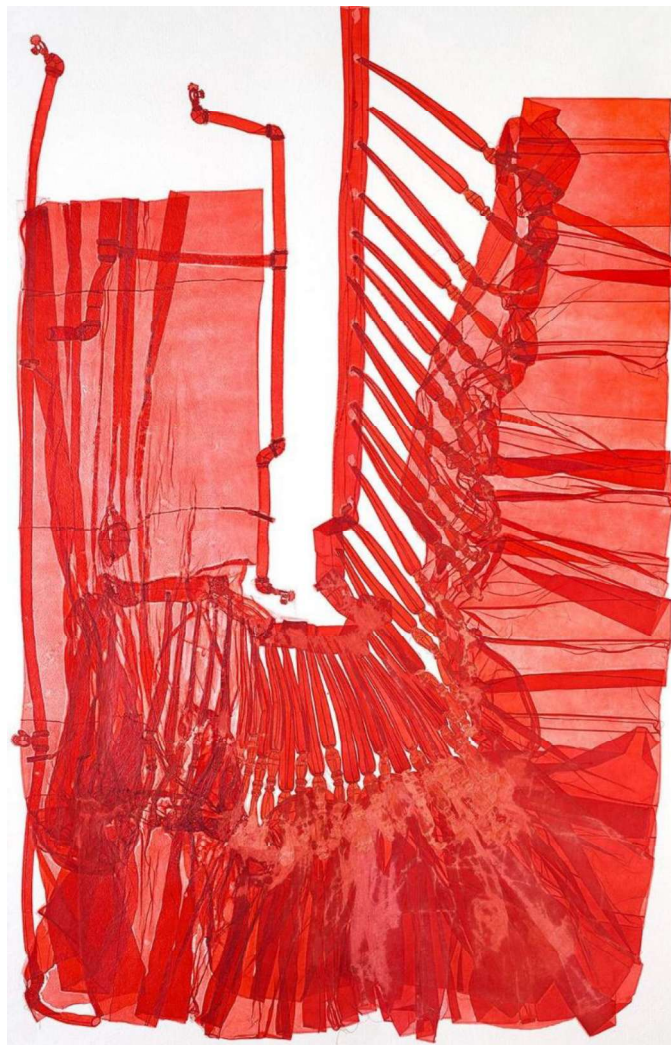


Figura 38 - Suh, D. (2016) *Staircase* (papel de seda gelatinoso e linha embebidos em papel) 355 x 229 cm. Tate, Londres

do artista de transformar as casas da sua memória em formas passíveis de serem transportadas, fiel à sua vontade de “encaixar a minha casa de infância dentro de uma mala”.²⁴

Esta vontade foi realizada quando, em 1999, Suh construiu uma réplica do interior da sua casa de infância em Seul. Elaborada em nylon verde-jade e bordada por bordadeiras coreanas tradicionais, veio de Seul para Los Angeles, onde foi exposta pela primeira vez, dentro de duas malas. Pendurada do teto da galeria, permitia ao público estar “dentro” do espaço. Como Suh disse (2003), esta peça “era sobre transportar o espaço de um lugar para outro — uma forma de lidar com o deslocamento cultural. E eu realmente não sinto saudades de casa, mas percebi que tenho essa saudade desse espaço específico e quero recriá-lo ou levá-lo comigo para onde quer que eu vá.”²⁵



Figura 39 - Suh, D. (1999) *Seul Home/L. A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home* (pormenor)

²⁴ Traduzido a partir de: “fit my childhood home into a suitcase” (citado por Wainstein, 2025, p. 64)

²⁵ Traduzido a partir de: “...was about transporting space from one place to the other—a way of dealing with cultural displacement. And I don’t really get homesick, but I’ve noticed that I have this longing for this particular space, and I want to recreate that space or bring that space wherever I go. (Suh, 2011)

A casa de Seul, ou partes dela, foi recriada uma e outra vez em peças de Suh. Na sua série de trabalhos intitulados *Rubbing/Loving*, o artista usa o método de *frottage* para transpor para papel todos os pormenores das superfícies exteriores ou interiores de vários espaços. Sendo um trabalho fisicamente intenso e laborioso, este ato de pressionar o lápis contra o papel, apenas com a força suficiente para capturar as marcas que existem sob este, durante semanas e meses, torna-se hipnótico. As manchas do lápis vão revelando marcas há muito esquecidas e as memórias de incidentes passados regressam, tornando o processo simultaneamente uma viagem e um registo. Segundo Suh, “no fim de um projeto, consumi o espaço que esfreguei ou medi e transformei-o numa obra de *Rubbing/Loving* ou de arquitetura têxtil. É aí que sinto que posso deixar esse espaço para trás, que não consigo repeti-lo, porque estou completamente exausto.”²⁶



Figura 40 - Suh, D. (2013-2022) *Rubbing/Loving Project: Seul Home*

²⁶ Traduzido a partir de: “By the end of a project, I have consumed the space that I’ve rubbed or measured and turned it into a *Rubbing/Loving* or fabric architecture work. That’s when I feel I can leave that space behind, that I can’t do it again, because I am completely exhausted.” (Suh, 2025, p. 91)

Parte III

Projeto de desenho

4. A memória da casa de infância

A pesquisa sobre a minha casa de infância partiu de imagens disponíveis no *Google Maps*, construindo de memória a planta das doze divisões. É uma planta pentagonal irregular inserida num terreno com três lados paralelos à casa e o quarto saindo das traseiras e ligando-se ao primeiro por uma curva em quase meio círculo. O terreno à frente da casa estava dividido em quatro grandes canteiros com relva e árvores de fruto, separados pelos acessos às garagens, duas, ocupando todo o rés-do-chão, e às escadas exteriores. Nas traseiras o espaço exterior estava dividido em três quintais.

Nós vivíamos no segundo andar. As divisões, todas viradas para o exterior, eram, por dentro, delimitadas por um corredor que dava a volta completa ao poço de escadas central.

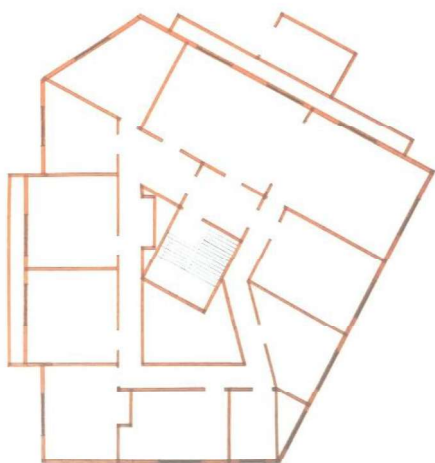


Figura 42 - Serrano, T (2021) *Planta* (grafite e fita gomada sobre papel)

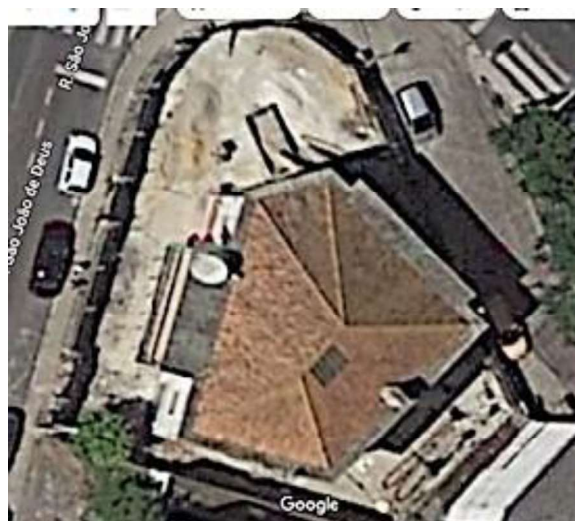


Figura 41 - Vista aérea da casa. Google Maps, acesso 19-04-2021.

https://www.google.com/maps/@39.4000956,9.1358872,62m/data=!3m1!1e3?entry=ttu&g_ep=EgoyMDI1MDgyNS4wKXMDSoASAFQAw%3D%3D

Muitos meses depois de a desenhar, olhar para a planta da casa continua a ter um efeito fascinante sobre mim, que está de alguma forma ligado à estranheza sentida quando percebi que a casa estava em obras, e que essas obras iriam alterar algumas das suas características interiores e exteriores.

Tantas das nossas memórias estão contidas pelas paredes da nossa casa de infância que essa casa, a que é só nossa, fruto das nossas lembranças, experiências e imaginação, ganha um estatuto de eterna solidez. A casa real há muito que se separou dessa nossa imagem pessoal, mas ameaças à sua integridade não deixam de ser inquietantes, um risco para a nossa identidade.

A memória individual é subjetiva, e mais geográfica que histórica. Relaciona-se intimamente com os espaços físicos onde foi gerada e está dependente das percepções dos sentidos. Sendo o meu objetivo explorar as memórias da casa de infância como ponto de partida para a criação artística, o conceito de toponálise introduzido por Gaston Bachelard em *A poética do espaço*, que estuda a identidade humana na sua relação com o espaço, é relevante.

De forma simplificada, podemos dizer que a toponálise combina a topografia dos espaços habitados com a filosofia da imaginação. A casa, e principalmente a casa de infância, é o universo inicial onde as experiências pessoais germinam, e os seus vários espaços abrigam a memória de quem somos. Para Bachelard a toponálise funciona como uma ferramenta auxiliar à psicanálise, debruçando-se sobre a localização espacial das nossas memórias e definindo-se como “o estudo psicológico sistemático dos lugares das nossas vidas íntimas.” (Bachelard, 1994, p. 8)²⁷. Segundo Bachelard, “...o analista topográfico começa a questionar-se: O quarto era grande? O sótão estava desorganizado? O recanto era quente? Como era iluminado? Como é que, também, nestes fragmentos de espaço, o ser humano alcançou o silêncio? Como apreciou o silêncio tão especial dos vários retiros de devaneio solitário?”²⁸

Na formulação destas perguntas percebe-se que a preocupação da toponálise não é apenas a descrição dos espaços; é a subjetividade das nossas experiências nesses espaços que deve ser procurada. Será a compreensão dessa subjetividade que potencia a construção de significado no trabalho

²⁷ Bachelard, Gaston. *The poetics of space*, p. 8

²⁸ Tradução a partir de: “...the topo analyst starts to ask questions: Was the room a large one? Was the garret cluttered up? Was the nook warm? How was it lighted? How, too, in these fragments of space, did the human being achieve silence? How did he relish the very special silence of the various retreats of solitary day dreaming?” (Bachelard, 1994, p. 9)

artístico, através da emergência de interpretações íntimas e poéticas do espaço que revelarão a sua essência.

Em suma, a perspectiva de Bachelard da análise do espaço vivido requer, não uma abordagem intelectual, mas uma abordagem instintiva, que incorpore as memórias do subconsciente na imaginação consciente, o que se coaduna com o meu processo criativo.

5. A casa de infância

Para percorrer as várias divisões, devo começar na entrada, ao cimo das escadas interiores, que abria para um átrio. Na parede, meia cabaça coberta de pele de animal, o pelo gasto a cair, de onde sai um braço de madeira comprido que sustenta três cordas: é um nyaanyooru, instrumento musical de cordas tradicional africano. As cravelhas de afinação já não existem, e o som é áspero, resistente aos meus esforços de lhe arrancar uma melodia. Ao pé, uma arca de cânfora coberta de pequenas figuras vestidas com trajes exóticos, que chegam e partem em pequenos barcos esculpidos. Quando se abre, o cheiro rico da cânfora mistura-se com o da naftalina a proteger peles de babuíno, gnu, zebra. Espalho-as pelo chão, macias sob os pés descalços, perfeitas como colchão nas tardes passadas a ler. Será que já não existem traças? Há anos que não vejo nenhuma.

À direita damos com a cozinha, pequena para o tamanho da casa, com a mesa de tampo de mármore no meio, os armários já na altura datados, o pequeno lava-louça de pedra. Mais tarde, quando a casa se torna demasiado grande para ser aquecida no inverno, é aqui que nos juntamos à volta do aquecedor a gás; agora está cheia de cheiros, a galinha pendurada a sangrar, depenada, cozida primeiro para amaciar, depois assada, a melhor galinha assada do mundo. Migas, rojões fritos em banha, açorda de bacalhau, sopa de beldroegas e de tomate com figos, alho e coentros pisados no almofariz. Da janela acede-se uma corda da roupa de roldanas, onde muito depois as minhas filhas se balançarão nos meus sonhos, suspensas no espaço. Sob o tampo de pedra da mesa, duas gavetas de talheres de onde um dia a Mãe tirou facas e tesouras que a Avó lhe sacava das mãos e enfiava nos bolsos do avental.

Entre átrio e cozinha nasce o corredor que se estende a toda a volta, forrado a estantes onde passo horas a escolher livros. O chão do corredor, de toda a casa aliás, é fascinante: parquet em padrão *Chevron* com bordadura paralela às paredes, onde se passa com a enceradora elétrica em lentos movimentos circulares, primeiro com as escovas da cera, depois com as de polir, até o chão brilhar com reflexos alaranjados. À noite transfigura-se, um túnel

negro, tão comprido e o quarto tão longe, mesmo que já ali. Depois os tacos mirraram, os espaços entre eles recheados de cera escura, e começaram a saltar, um aqui, outro ali.

A seguir à cozinha é a casa da costura. Aqui costura-se. Passaja-se. Passa-se a ferro. Fazem-se roupas para as crianças, vestidos, casacos, fardas de Carnaval. Aprendo a cerzir umas meias, coser um botão, alinhar uma bainha, aprendo a imaginar roupa e a transformar a imaginação em realidade.

A casa da costura dá para uma outra divisão, muito pequena, triangular, uma espécie de despensa onde me escondo a ler, aninhada no ângulo mais pequeno, ou a inventar músicas no pequeno teclado que aqui vive. É uma pequena toca aconchegante.

De volta ao corredor, onde este vira a noventa graus, é a casa de banho pequena. Quando vínhamos da praia tirava lá a areia e o sal, mas depois aquela banheira deixou de ser usada, problemas de canos ou torneiras, de arranjo sempre ultrapassado por outras prioridades. Ficou o pequeno lavatório, a sanita e o bidé sob a janelinha alta por onde uma vez foi atirado um hamster encontrado inteiriçado no chão da gaiola. Estava afinal vivo, em hibernação talvez, e sobreviveu à queda de dois andares, mas foi depois encontrado com os quartos traseiros paralisados na montanha de pratos e travessas partidos que a vizinha fábrica de cerâmica despejava no terreno imediatamente contíguo, terreno fértil de aventuras onde os miúdos faziam safáris em busca de peças vidradas quase intactas.

Ao lado, o refúgio da minha adolescência, as paredes cobertas por um mural de animais, florestas e mares recortados de revistas, a maciça secretária que até pouco antes tinha residido no escritório, a cama de infância lacada de azul muito claro com cabeceira alta e grandes gotas a encimar os postes, onde de noite ficava a ler até tarde, os cobertores a tapar livro e luz, sonhando acordada com outras paisagens, outras pessoas, outras paragens.

Novamente o corredor vira à direita, no quarto da avó. Na mesa de cabeceira vivem dois papagaios verdes de cerâmica cheios de água, as cabeças separadas a meio e articuladas com arame, e ao lado um copo e um pires com a dentadura. Uma pequena campainha de bronze, com um hemisfério de garras em baixo para impedir que caia a esfera metálica que tem dentro – a que alguém uma vez serrou um dente fazendo desaparecer a pequena bola, e com ela, o tinir

sonoro que se faz ouvir quando a avó precisa de alguma coisa. Uma bomba manual de borracha cor-de-rosa velho em forma de cilindro com extremidades em meia esfera, uma das quais se alonga num pequeno tubo onde por sua vez entra outro pequeno tubo, este de vidro, que curva a noventa graus perto da extremidade tapada por uma pequena rolha de borracha – a bomba da asma.

Ao lado, o quarto das miúdas, o meu quarto de infância, porque partilhar um quarto é o normal, mesmo numa casa grande. Uma miúda introvertida, reservada, solitária, silenciosa, diurna. Uma miúda extrovertida, exuberante, gregária, barulhenta, noturna. Duas camas iguais, duas cómodas iguais, vestidos iguais num grande armário partilhado. Uma varanda aberta para as árvores, em baixo, à frente, ao fundo. Mais tarde foi o quarto do rapaz, quando a sua chegada determinou que finalmente as miúdas podiam ter espaços separados.

A seguir, o quarto gémeo, este dos pais, a abrir para a mesma varanda, com a mobília de casados *mid century modern*, os pés dos móveis oblíquos, o *psiché* em frente à cama e uma cómoda de cada lado, a arca de pau-rosa com os cobertores de papa lá dentro. Dormi lá algumas vezes, mais tarde, quando a mãe não conseguia ficar sozinha à noite.

Quando o corredor volta a virar, a casa de banho grande é à direita. Numa parede, lavatório, bidé, sanita. Na outra, a máquina da roupa e a banheira onde as miúdas tomavam banho juntas depois da praia, onde às vezes, quando o tio mais novo vinha de visita e a avó se apressava a esconder o queijo, o presunto e os biscoitos bons no armário mais alto da cozinha (em vão, porque o tio mais novo media mais quarenta centímetros que a avó, e embora fosse esporadicamente vegetariano, gostava bastante de queijo e presunto), a banheira onde às vezes a mãe, mergulhada na água quente depois de um dia de trabalho, bebia chá e conversava com o irmão, sentado num banquinho a equilibrar a chávena nos dedos muito compridos, os dois em risadinhas a inventar maneiras absurdas de matar a velha. A banheira que mais tarde se encheu de sangue, eu não vi, depois fui com a mãe na ambulância para um hospital, depois outro, e voltei sozinha, a banheira já estava limpa e a mãe só voltou um mês depois.

A noventa graus é o escritório de paredes fora de esquadro. O armário embutido e as estantes abrigam os aquários com *guppys*, tetras, molinésias,

néons, escalares, as maternidades para os alevins, os machos *beta* com um aquário só para si, os rolos de tubo de borracha e o barulho das bombas de ar, o cheiro leve e terroso da água de mistura com o odor a cachimbo. A cadeira de madeira tropical escura com assento e encosto de couro cinzelado e grandes tachas de cobre. A pesada secretária com três gavetas de cada lado, uma delas fechada à chave por abrigar a pistola de serviço, fonte de curiosidade intensa, coisa proibida longe dos olhares, acho que o meu nunca pousou sobre ela. Mas melhor que a gaveta da pistola é o amplo espaço para as pernas debaixo da secretária.

Aquele pequeno espaço, limitado por madeira de quatro lados, o chão coberto com almofadas e a tapar a abertura, um lenço de seda colorido, é aconchegante, seguro. O lenço é da avó e tem pequenas flores em amarelo, laranja, rosa, verde, azul. A luz entra pela janela e pelo lenço e pinta as partículas de poeira no ar e a madeira em que toca – como um arco-íris só meu que admirava durante horas, contemplando formas e cores e deixando a imaginação explorar, semiconscientemente, os padrões que se formavam.

Bachelard menciona, em *A poética do espaço*, um pequeno livro de Jules Michelet publicado em 1856 e intitulado *L'oiseau*. No capítulo *Le nid – architecture des oiseaux*, Michelet discorre poeticamente sobre a arte de construir ninhos:

Lembremos, antes de tudo, que este objeto encantador, mais delicado do que se possa imaginar, deve tudo à arte, à habilidade e ao cálculo. Os materiais, na maioria das vezes, são muito rústicos, nem sempre aqueles que o artista teria preferido. Os instrumentos são muito defeituosos. O pássaro não tem a mão do esquilo, nem o dente do castor. Tendo apenas o bico e o pé (que não é uma mão), parece que o ninho deve ser um problema insolúvel para ele. (...) A ferramenta, na verdade, é o próprio corpo do pássaro, o seu peito, com o qual ele pressiona e aperta os materiais até torná-los absolutamente dóceis, misturando-os, submetendo-os ao trabalho geral. E lá dentro, o instrumento que dá ao ninho sua forma circular não é outro senão o

*corpo do pássaro. É girando e empurrando constantemente a parede para todos os lados que ele consegue formar esse círculo.*²⁹

Esta ideia de que o corpo molda a casa, tornando-a completamente feita ao seu habitante, remete fortemente para o espaço debaixo da secretária, não moldado pelo meu corpo, mas conformado aos meus desejos, reclamado como meu. A casa de infância não é moldada por nós – molda-nos. Mas alguns dos seus recantos são por nós transformados no ninho, na toca que nos faz falta. Este pequeno espaço fechado, a dualidade entre interior e exterior, nunca me abandonou. O espaço dentro de casa é interior, mas por vezes não o é suficientemente. É preciso outro interior dentro desse. Um ninho, toca, casulo, são por definição frágeis, construções precárias, mas paradoxalmente são também o arquétipo da segurança, o abrigo primordial. A minha casa, de tão grande, tinha muito exterior dentro de si, precisava de conter pequenos esconderijos, refúgios que permitissem viver em ausência.

A seguir é a sala, talvez duas, separadas por um arco, de um lado para estar, do outro para jantar. Uma mesa larga, oito cadeiras de madeira e couro cinzelado, duas cristaleiras, um sofá embutido num móvel com um grande espelho, dois cadeirões. Tudo sólido, escuro, herança familiar com pés revestidos a latão. No móvel do sofá vivem os LP's de ópera e música clássica. Ao lado da janela, uma pintura de Zé Júlio em tons de carne, uma figura com maçãs do rosto salientes e olhar imperioso, retrato de uma tia que com o pintor terá tido uma filha, Juliana, prontamente morta.

Plantas, muitas plantas. Máscaras africanas, mesinhas de pau-preto que encaixam umas nas outras, outras de pau-rosa trabalhado em relevos com pernas em tripé, um tambor alto, uma banquetta com antílopes esculpidos. Um grande prato indiano e tigela a condizer, de latão gravado com incrustações de esmalte *cloisonné* em pequenas pinceladas de azul e vermelho. Um jarrão

²⁹ Tradução a partir de: "Rappelons-nous d'abord que cet objet charmant, plus délicat qu'on ne peut dire, doit tout à l'art, à l'adresse, au calcul. Les matériaux, le plus souvent, sont fort rustiques, pas toujours ceux qu'eût préférés l'artiste. Les instruments sont très- défectueux. L'oiseau n'a pas la main de l'écu- reuil, ni la dent du castor. N'ayant que le bec et la patte (qui n'est point du tout une main), il semble que le nid doive lui être un problème insoluble. (...) L'outil, réellement, c'est le corps de l'oiseau lui-même, sa poitrine, dont il presse et serre les matériaux jusqu'à les rendre absolument dociles, les mêler, les assujettir à l'œuvre générale. Et au dedans, l'instrument qui imprime au nid la forme circulaire n'est encore autre que le corps de l'oiseau. C'est en se tournant constamment et refoulant le mur de tous côtés, qu'il arrive à former ce cerde." (Michelet, 1856, pp. 208-209)

chinês em vivos amarelos, vermelhos e verdes. Um serviço de jantar macaense “Mil Flores” em tons de rosa, azul, verde e dourado. Uma profusão de peças indianas, chinesas e africanas que povoa a minha infância com materiais, formas e cores exóticos que se entrelaçam na memória, despojos de uma família que pelo oriente e hemisfério sul se fez à vida legando-me um mundo grande e variado bordado de racismo colonialista – diz a mãe: o teu avô não era um homem prático; esquecia-se de encher os bidons de gasolina e o jeep parava no meio do mato, tínhamos que dormir lá dentro com a tela verde a separar-nos dos leões que de noite iam investigar, à espera que passasse um preto que levasse o bidon a encher, à espera que o preto voltasse. Já o pai vinha do Alentejo profundo mas também andou por outras paragens em comissões de serviço onde matava pretos e animais selvagens, curtia-lhes as peles e espalhava-as pelo chão. As dos animais selvagens, claro.

Tudo isto existe na sala, com as três grandes portas de vidro que dão para a varanda a iluminar as porcelanas e madeiras esculpidas, a iluminar mais tarde a cama articulada onde o pai passou os últimos meses, a sua residência desde que ele e a mãe voltaram da peregrinação de último recurso ao México, o pai a subir as escadas devagar, a pele amarela colada aos ossos da face, a mãe atrás com prendas para os miúdos, um sombrero, uma manta, umas maracas. Quando o pai morreu, a casa encheu-se de gente vestida de preto a prestar os seus últimos respetos. O pai continuava na sala, um caixão a substituir a cama hospitalar, vi-o pelo buraco da fechadura porque o queria ver mas não queria entrar na sala cheia de gente vestida de preto. Pareceu-me igual, a pele amarela colada aos ossos da face.

Depois a casa foi-se degradando, aos pouquinho, até as persianas não funcionarem, as torneiras não funcionarem, as fechaduras não funcionarem, as pessoas não funcionarem. Até todos saírem de lá e a casa ficar fechada e vazia, com os vidros partidos e a tinta a descascar.

6. Relatório descritivo

Toda a investigação feita para esta tese partiu do trabalho de desenho desenvolvido paralelamente. A motivação primeira foi potenciar o crescimento e progressão da prática artística, que, por motivos pessoais, esteve congelada durante muitos anos e que me fez, durante esses anos, quase tanta falta como respirar.

A pesquisa sobre a memória foi extensa, mas para mim, fundamental. Sendo um assunto que não faz parte da minha formação, necessitei de o compreender bem antes de escrever sobre ele.

A memória sempre me fascinou, e todo o meu trabalho artístico se debruça sobre a dualidade memória/identidade. O espaço que mais associo à construção da minha identidade é sem dúvida a casa de infância. Era importante para mim perceber quanto recordava desse espaço e das vivências associadas.

O primeiro conjunto de desenhos que fiz para este projeto (figura I) foi uma exploração de possíveis imaginários formais e conceptuais. Há basicamente duas formas de deturpação e desvanecimento das memórias: na primeira, falhas nos processos da memória e/ou a passagem do tempo levam a uma **erosão**. Na segunda, a fluidez e variabilidade inerentes aos processos da memória e da construção da identidade levam a uma **distorção** da veracidade dos acontecimentos passados. Essa distorção não é negativa - eu sou quem eu sou, não apesar das sucessivas **construções e reconstruções** da minha identidade, mas por causa delas. A memória é uma substância **frágil**, e o que guardamos não é imutável. As redes neuronais estabelecem interconexões, e todas as vivências e aprendizagens por que passamos criam novas ligações, alterando, acrescentando, corrigindo, adaptando e atualizando as informações armazenadas, tal como uma casa, ao longo da sua vida, é pintada e repintada, tem partes destruídas e refeitas, é melhorada, atualizada e alterada ou deixada à mercê do insidioso trabalho da degradação.

Nestes primeiros nove desenhos (Figura 43) explorei visualmente estes conceitos: erosão, distorção, as dicotomias que se estabelecem entre construir,

destruir e reconstruir, as potenciais diferenças entre o que lembramos e como a realidade de facto foi, a fragilidade das nossas memórias que se assemelha à fragilidade de uma construção de tijolo e cimento, aparentemente tão sólida, mas que se esboroa com o tempo.

A paleta é monocromática, em cinzas, negros e brancos, de forma a não desviar a atenção das formas arquitetónicas. É utilizada de forma bastante livre uma perspetiva com três pontos de fuga, que impregna as composições de uma



Figura 43 - Serrano, T. (2021) 9 estudos (grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão) 105 x 76 cm

sensação de desequilíbrio ou distorção que contribui para o seu interesse visual. Os materiais utilizados, pastéis e barras de óleo, pó de carvão e pigmento em pó, cola branca, barras de grafite, são materiais de utilização muito física – permitem empastelar, sobrepor, raspar, colar, rasgar, construir e destruir camadas que se assemelham às múltiplas camadas de tinta numa parede velha, que descascam revelando uma e outra e outra cor.

Este processo de destruição é importante. Sinto necessidade de destruir a casa para a reerguer. As paredes desaparecem, os pilares de construção erguem-se no espaço. Ficam as ombreiras das portas e as janelas, estruturas de separação e acesso, projetando longas sombras sobre o chão.

A porta fechada transmite segurança. A porta aberta não o pode estar nas costas da pessoa, é preciso que nos sentemos de forma a poder vê-la. Permite-nos sair, mas principalmente permite-nos ficar e impedir que o mundo entre. A porta é uma estrutura essencial para a solidez da existência. Nestes desenhos já só existe a sua marca, deixada pelas ombreiras entre a desolação.



Figura 45 - Serrano, T. (2021) *Casa I* (grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão) 100 x 70 cm

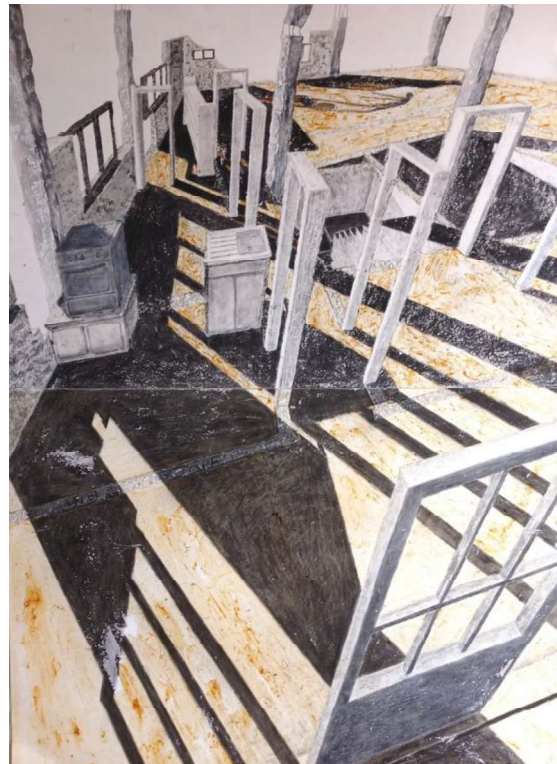


Figura 44 - Serrano, T. (2021) *Casa II* (grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão) 140 x 100 cm

Os três desenhos seguintes, *Casa I*, *Casa II* (Figura 44 e Figura 45) e *Casa III*, aumentam de tamanho numa progressão geométrica. As linhas iniciais, a grafite, são rigorosas e exatas, traçadas a régua e esquadro, a perspetiva com três pontos de fuga. Preciso dessa parte, do controlo sobre a composição, do pormenor. Depois o pastel e o pigmento ou carvão em pó destroem parcialmente esse rigor, denotando uma incontornabilidade que me agrada, passível do acidente e da surpresa. O pastel e o papel colado aglomeram-se em relevos, remetendo para as texturas de velhos edifícios, e as divisões abrem-se umas sobre as outras, apenas identificáveis pelas ténues marcas deixadas no chão pelas paredes.

A casa aparece aqui ao mesmo tempo fiel às memórias que dela tenho, com atenção às dimensões relativas e encadeamento das várias divisões, e transformada num espectro em precário equilíbrio na folha, evocando ruínas em cenários de guerra.



Figura 46 - Edifícios destruídos pela guerra em Aleppo, Síria.
<https://www.theatlantic.com/photo/2014/05/syrias-city-of-homs-shattered-by-war/100735/>

Um dos óleos em barra que usei, o número 003, cor medium, da Sennelier, foi inicialmente escolhido para servir de base à aplicação de pó de carvão que a ele aderiria. Com o tempo o transparente foi gradualmente escurecendo até se transformar num amarelado rico, cor de vaselina velha, de urina, de vômito biliar, das manchas de humidade nas paredes. Uma cor



Figura 47 - Serrano, T. (2022) *Casa III* (grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão, pigmento em pó) 200 x 140 cm

transparente, mas espessa, gelatinosa, que enriquece a atmosfera dos desenhos e rapidamente se tornou a minha cor preferida.

O terceiro desenho desta série, *Casa III*, mede 200 x 140 cm (Figura 47). Precisava de perceber como funcionaria este universo numa escala grande, mas pormenores logísticos impediram-me de continuar a trabalhar nesta ordem de tamanho. Os trabalhos mais pequenos não são, contudo, propriamente, pequenos. Asfixiada pela sensação constante de não me libertar o suficiente no ato criativo, evito o uso de suportes pequenos onde, acho, me perderia no desenhinho obsessivo de pormenorinhos pequeninhos.

Este desenho, aquando pintado, foi coberto com papel de arroz como forma de atenuar a vivacidade da cor. Depois, as partes coloridas foram pinceladas com goma laca para dar mais vivacidade à cor. Uns meses mais tarde, rasguei partes do papel de arroz. Ainda uns meses depois, retirei o resto do papel de arroz. Agrada-me isto: o fazer e desfazer e refazer. Não sei se algum destes desenhos está finalizado. São sobre memória e identidade e como elas funcionam: quem somos hoje determina alterações na interpretação de eventos passados; as nossas memórias vão sendo subtilmente modificadas de forma a melhor se identificarem com a nossa identidade presente. Assim estes desenhos vão sendo trabalhados e retrabalhados, construídos, destruídos e reconstruídos. São desenhos em aberto.

Os desenhos seguintes são mais despojados, procurando equilíbrio na simplicidade. Nestes dois trípticos (Figura 48 e Figura 49), bocados de paredes em ruínas erguem-se, frágeis, os pilares projetando-se, nas palavras de José Régio (1941), “como dedos apontados de gigantes enterrados”.



Figura 48 - Serrano, T. (2022) *Tríptico I* (grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão, pigmento em pó) cada desenho 70 x 70 cm

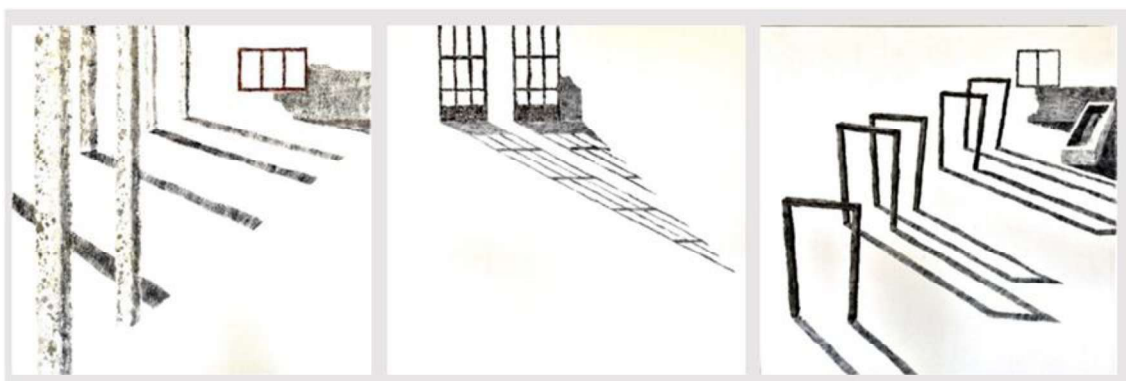


Figura 49 - Serrano, T. (2022) *Tríptico II* (grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão em pó, pigmento em pó) 50 x 50 cm

Toada de Portalegre é um poema fascinante, principalmente na declamação de João Vilaret. As minhas raízes alentejanas são precisamente de Portalegre, mas é sobretudo a magia das memórias contadas que me atrai, a fragilidade destas análoga à fragilidade do pequeno rebento de acácia que, insuspeito, salvará o autor. Estes desenhos são assim, frágeis, etéreos, as molduras de portas multiplicando-se em corredores inúteis, assinalando percursos que, quiçá, levam à redenção, mas é mais provável que não levem a lado nenhum.

Nos três desenhos intitulados *Casa I, II e III*, existe uma figura humana sugerida, baloiçando no estendal, escondida atrás da mobília, projetando a sua sombra no chão. Não sentia estes desenhos inteiros sem este corpo humano que, estando presente, preferia não estar. Nos trípticos, as ruínas estão vazias de presença humana, como se já nem a sua memória permanecesse. Nestes, essa presença estaria a mais.

Este projeto deve bastante a outros artistas. Todos os que já foram anteriormente referidos nestas páginas deixaram a sua marca no meu trabalho, de uma ou de outra forma. Conceptual e formalmente, o trabalho da artista holandesa Marjan Teewan tem uma influência particular neste projeto. Desde 2008 que Teewan usa edifícios que estavam programados para serem demolidos ou que estão parcialmente destruídos. Deitando abaixo partes do edifício, usa depois o entulho para reconstruir os espaços, criando arquiteturas imaginárias com os bocados de pedra, tijolo, madeira e cimento, que são agrupados por cores e formas. Estas instalações gigantescas falam da memória

desses espaços e da nova identidade que lhes é atribuída pela reedificação que preenche, como uma nova pele, a sua estrutura dilapidada. Destruição e reconstrução, caos e ordem, são forças poderosas, polos opostos característicos das dicotomias paradoxais humanas.



Figura 50 - Teewan, M. (2011) *Destroyed House Piet Mondriaanstraat 1*

A dada fase do meu projeto de desenho, dois pormenores começaram a ganhar importância, a pedir para serem incluídos: a planta da casa e os objetos que esta continha, com que cresci. Muitos destes últimos continuam comigo, e a sua insistência em aparecer prende-se com um fenómeno que Do Ho Suh (2025) menciona relativamente à sua série *Rubbing/Loving*, do qual também me dei conta:

“(C)ubro superfícies inteiras com papel, por isso fico cego às cores e aos detalhes. No instante em que mascaro aquela superfície, já não me consigo lembrar exatamente do que está por detrás dela. É como uma forma de demência: tenho consciência de que sei o que está sob o papel, mas não tenho acesso à memória. E quando começo a esfregar, as coisas voltam rapidamente. Quando estava a esfregar o meu antigo apartamento em Nova Iorque, encontrei dois buracos na parede que me tinha esquecido completamente que existiam. Mas assim que começaram a aparecer, soube exatamente o que eram e o facto de um dia os ter feito para um bengaleiro para poder pendurar mais roupa. Depois lembrei-me de ainda mais – a viagem do meu

*apartamento até à Bed Bath & Beyond na Sexta Avenida e de volta, a temperatura nesse dia, a luz.”*³⁰

Desenhar a planta da casa, as suas divisões, o seu mobiliário, traz-me também de volta recordações. A recuperação das memórias está intimamente ligada à recriação do contexto, e esta viagem pelas suas arquiteturas, este pensar/desenhar/imaginar recupera fragmentos suficientes de contexto. Cada vez me lembro mais da casa e isso traz-me, não sei porquê, paz. É como se estivesse a comê-la, a digeri-la.

Mas esta é uma digestão lenta, e os objetos são os aperitivos. Quando os vejo, na minha casa de agora, vejo-os sempre primeiro na primeira casa, como se essa fosse a sua morada de direito e esta apenas o local onde a sorte ditou estarem agora, em dormência, à espera talvez de poderem regressar. Sinto que não me pertencem, não pertencem aqui, pertencem a um passado que não se concretizou.

Os objetos são: uma cadeira de madeira com costas e assento de couro cinzelado (a cadeira da secretária do meu pai); uma mesa de pau preto esculpida com dragões, parte de um conjunto de quatro que se arrumam por baixo umas das outras, quais matrioskas; um tabuleiro de madeira esculpido em relevos com incrustações de latão; um machado/maça africano de lâmina grossa e romba; uma travessa de porcelana chinesa; uma garrafa de grés de superfície irregular onde era guardada a ginginha caseira; uma estatueta da Virgem talhada em madeira pelo meu pai; um pequeno prato de porcelana com aplicações de prata; dois jarros cerâmicos em forma de papagaio. Mais ainda do que os espaços, cada um destes objetos relaciona-se com um dos habitantes da casa – o pai, a mãe, a avó. As suas superfícies são marcadas com grafite em papel de arroz, um papel translúcido de aparência frágil que esconde uma resistência surpreendente. Os materiais translúcidos e frágeis parecem destinados a

³⁰ Tradução a partir de: “I cover entire surfaces with paper, so I become blind to colour and detail. The instant I’ve masked that surface, I can no longer remember what exactly is behind it. It’s like a form of dementia: I’m aware that I know what’s under the paper, but I don’t have access to the memory. And when I start rubbing, things rush back. When I was rubbing my old apartment in New York, I found two holes in the wall that I’d completely forgotten existed. But as soon as they started to emerge, I knew exactly what they were and the fact I’d once made them for a coat rack so I could hang more clothes. Then I remembered even more – the journey from my apartment to Bed Bath & Beyond on Sixth Avenue and back, the temperature that day, the light.” (Suh, 2025, pp. 90-91)

relacionar-se com a memória, também ela frágil, também ela escondendo e deixando entrever os seus segredos.



Figura 52 - Serrano, T. (2023) *Cadeira* (papel de arroz, grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão em pó, aguarela) 150 x 70 cm

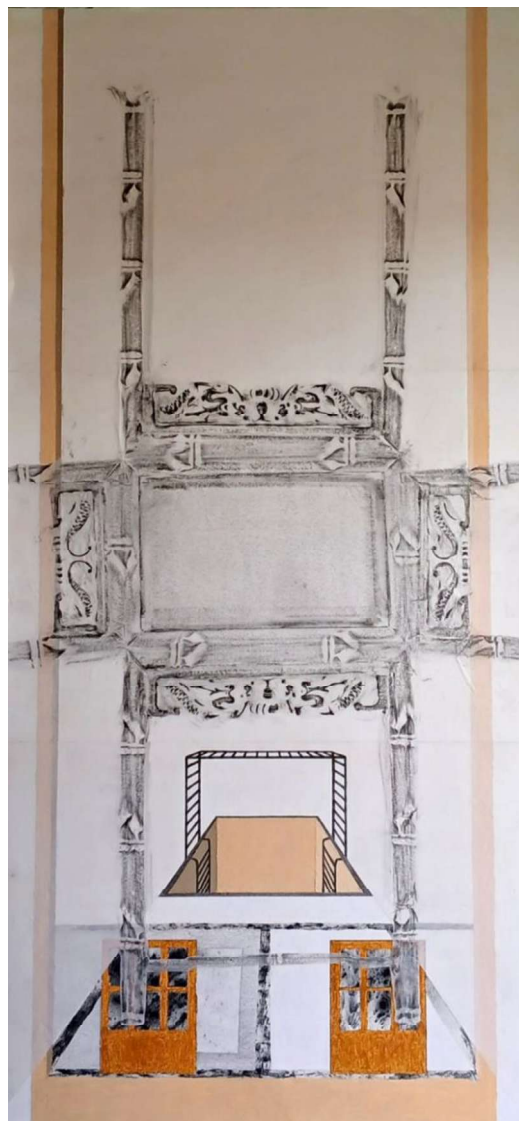


Figura 51 - Serrano, T. (2023) *Mesa* (papel de arroz, grafite, pastel de óleo, óleo em barra, carvão em pó, aguarela) 150 x 70 cm

O papel de arroz cobre parte da casa desenhada por baixo, como um véu, e a impressão da mesa, da cadeira, sobrepõe-se ao edifício pendurado do céu. Penso estes pilares como subindo até às nuvens, desaparecendo entre elas, a casa suspensa a baloiçar ligeiramente com a brisa, pronta a esboroar-se com um vento mais forte, momento em que as memórias guardadas na sua estrutura se revelarão talvez, flutuando entre o entulho, ou, enterradas sob este, desaparecerão para sempre.

A memória precisa de filtros, tanto na seleção do que armazenar, como na seleção do que esquecer. Esses filtros não são controlados conscientemente por nós – tenho dificuldade em recordar pessoas e acontecimentos, caras são um completo mistério, episódios distantes reduzem-se, no melhor dos casos, a um instantâneo fugaz, um pedacinho de um todo que me escapa. Mas tenho comigo todo o francês que aprendi na escola há quase cinquenta anos, e os objetos da minha casa de infância, mobílias, louças, bibelôs, bricabraques, as voltas da madeira esculpida, os reflexos dos cristais, o cheiro da arca de cânfora, a textura do tecido dos sofás, a forma como a luz entrava pelas janelas e distribuía as sombras pelo chão, tudo isso guardei.

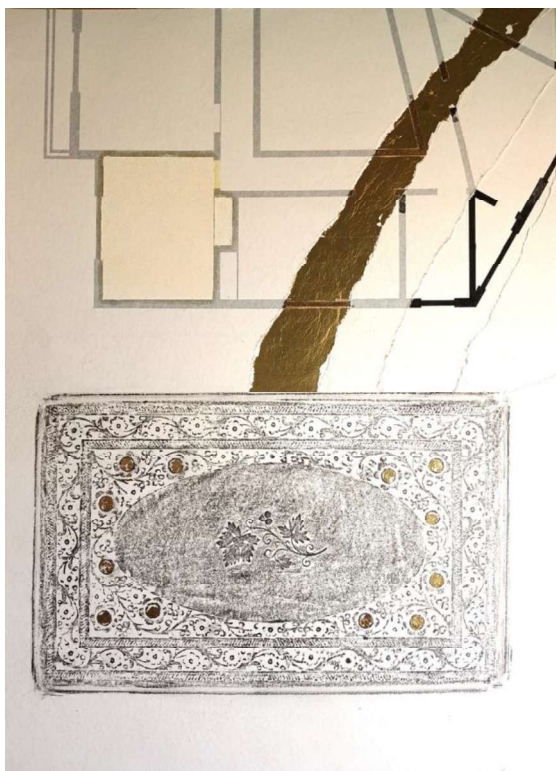


Figura 54 - Serrano, T. (2024) *Objetos I* (papel de arroz, pastel de óleo, óleo em barra, grafite, tinta da china, folha metalizada) 70 x 50 cm

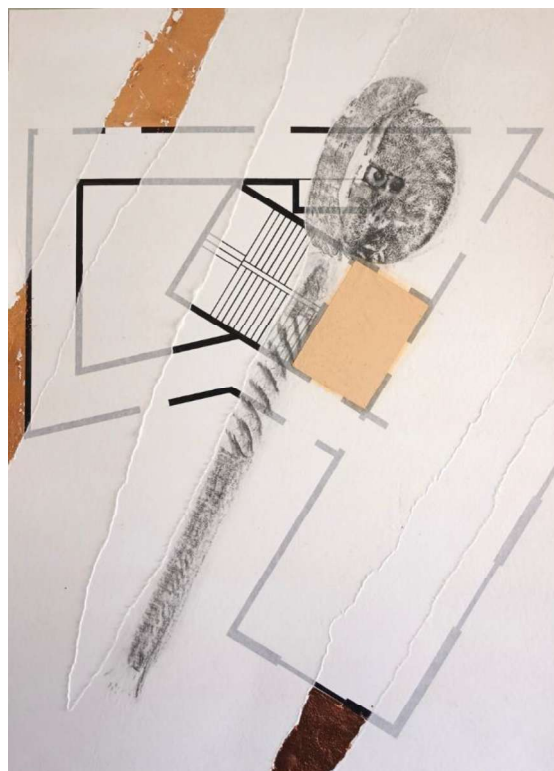


Figura 53 - Serrano, T. (2024) *Objetos II* (papel de arroz, pastel de óleo, óleo em barra, grafite, tinta da china, folha metalizada) 70 x 50 cm

Sinto tristeza por esta aparente valorização de objetos sobre pessoas. Mas talvez o que aconteça seja que, embora carregados de memórias, os objetos são fundamentalmente neutros – as suas lembranças são seguras.

Os objetos aparecem nestes desenhos marcados no papel de arroz pela pressão da pasta de grafite, em diálogo com a planta da casa, total ou parcial. O papel de arroz, rasgado em parte, revela as linhas retas que dividem os vários

compartimentos. A planta é a identidade formal da casa, estabelece a sua estrutura e as relações entre espaços, define o seu potencial de utilização. Identifica as zonas de descanso e introspeção, as zonas de convívio, as dedicadas às abluções, à confeção e consumo de alimentos, ao trabalho e ao lazer. Mas, recordada, é também um mapa das vidas ali passadas, tendo marcados os passos dos seus habitantes. Cada divisão influenciou, e foi influenciada, pelos acontecimentos que testemunhou.



Figura 56 - Serrano, T. (2024) *Objetos III* (papel de arroz, pastel de óleo, óleo em barra, grafite, tinta da china, papel metalizado) 70 x 50 cm



Figura 55 - Serrano, T. (2024) *Objetos IV* (papel de arroz, pastel de óleo, óleo em barra, grafite, tinta da china, papel metalizado) 70 x 50 cm

A artista indiana Zarina Hashmi utiliza com frequência a representação de plantas arquitetónicas nos seus desenhos. Tendo vivido um pouco por todo o lado, na sequência do seu casamento com um diplomata indiano, muito do seu trabalho enuncia reflexões sobre deslocamento, memória e lar, numa paleta monocromática e linhas rigorosas e puras que refletem a sua formação inicial em matemática e o seu interesse por arquitetura.

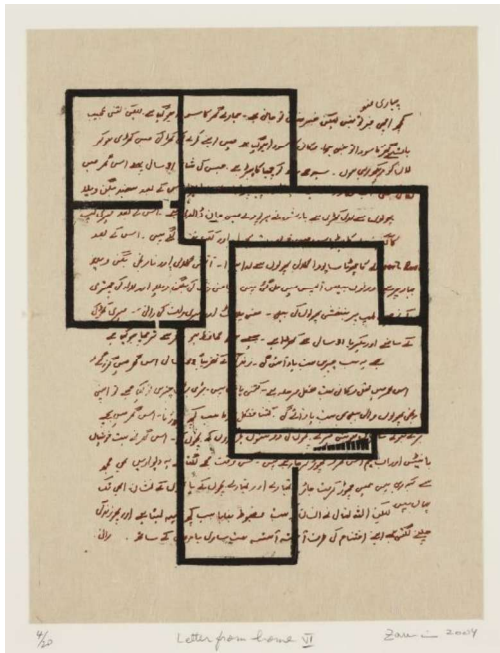


Figura 57 - Hashmi, Z. (2004) *Letters from Home* (gravura) 57 x 38 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

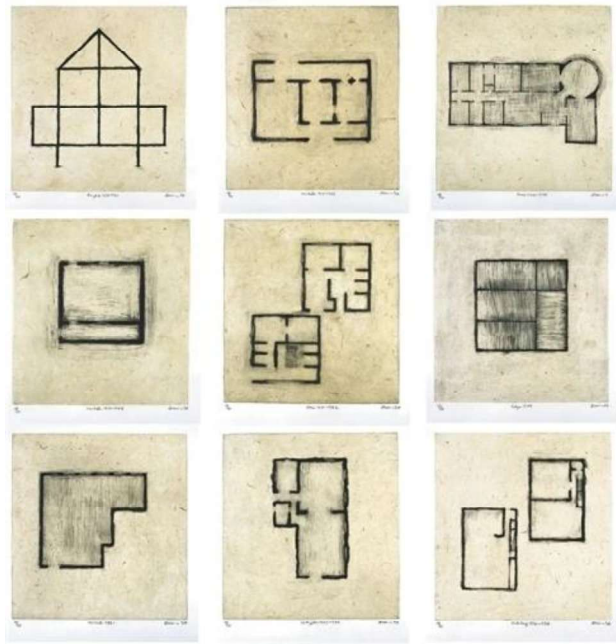


Figura 58 - Hashmi, Z. (1997) *Homes I made / a life in 9 lines* (gravura). Minneapolis Institute of Art

Na série de oito gravuras intitulada *Letters from Home*, Zarina desenha sobre cartas que a sua irmã Rani lhe escreveu de Karachi. Pouco depois de Zarina ter saído de Deli com o marido, a sua família foi forçada a realojar-se no Paquistão, devido à partição do território que constituía a Índia inglesa nos estados independentes da Índia e do Paquistão. A sua correspondência com a irmã era feita em urdu, a língua da sua infância, e sobre uma impressão do texto das cartas são representadas plantas, casas e percursos que se constituem como um mapa de referências das suas vivências, numa reflexão sobre as formas como a casa se torna um lugar estrangeiro. Nas suas palavras (Hashmi, 2011), “o lar é sempre uma realidade interior, que, com uma planta baixa, posso percorrer repetidas vezes na minha imaginação”.³¹

O seu trabalho e as suas palavras ressoam no meu trabalho e reflexões. É desses percursos imaginários, repetidos uma e outra vez, fiéis às minhas memórias em constante transformação, que falo quando desenho. A identidade é uma construção narrativa, uma história que contamos a nós próprios e aos

³¹ Traduzido a partir de: “Home is always an interior reality, which, with a floor plan, I can walk through again and again in my imagination.” (Hashmi, 2011)

outros. Estas histórias permitem-nos examinar quem pensamos ser, extrair pistas para quem somos, para as características que nos definem.

O meu trabalho é sobre perda, porque afinal quem nós somos é basicamente construído nos primeiros anos de vida, e não há forma de fugir a isso. Os meus desenhos contam histórias, e não consigo considerá-los acabados porque as histórias vão mudando subtilmente, com o tempo.

Eu sou a arquivista do meu passado, e crio para saber quem sou.

Criar define e determina quem eu sou.

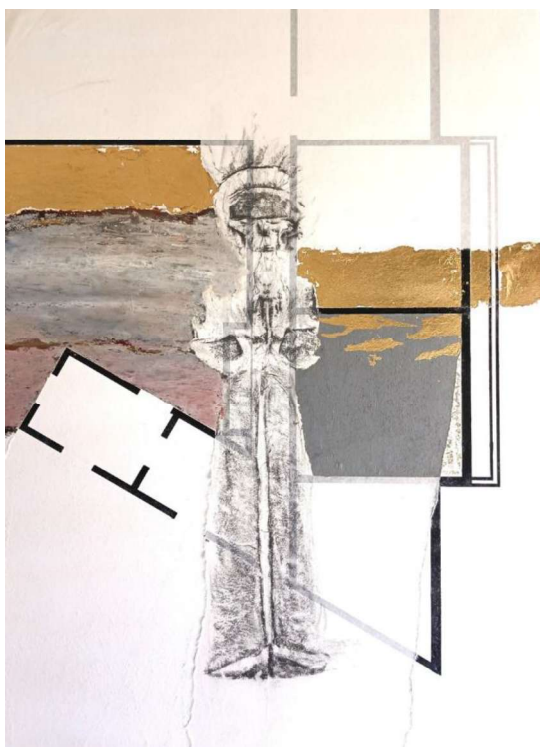


Figura 59 - Serrano, T. (2024) *Objetos V* (papel de arroz, pastel de óleo, óleo em barra, grafite, tinta da china, papel metalizado) 70 x 50 cm

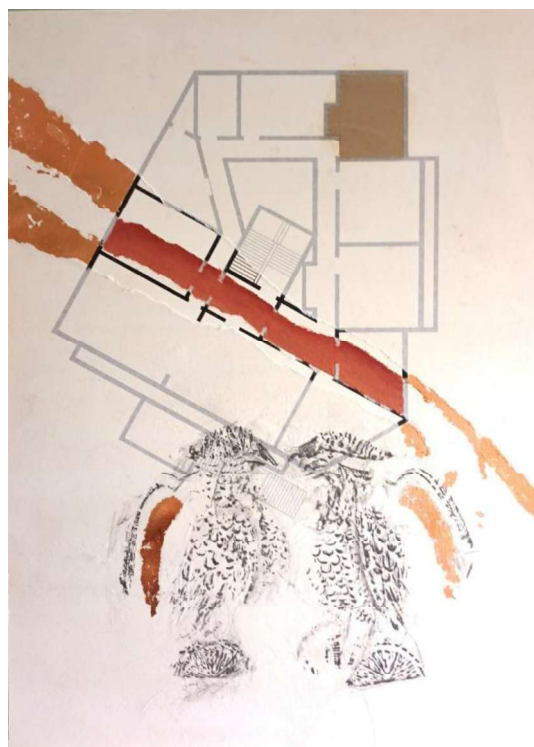


Figura 60 - Serrano, T. (2024) *Objetos VII* (papel de arroz, pastel de óleo, óleo em barra, grafite, tinta da china, papel metalizado) 70 x 50 cm

Considerações finais

A realização deste trabalho de projeto, tanto da investigação teórica como da prática artística, revelou-se de grande importância no desenvolvimento do meu trabalho. Tendo iniciado este desafio com inseguranças relacionadas com ter estado muito tempo sem desenvolver práticas criativas, nem trabalho académico, termino-o com a segurança de perceber que a minha prática de desenho revela potencial suficiente para me merecer continuá-la.

Este mestrado tinha como grande objetivo a aprendizagem, teórica e prática, que me permitisse desenvolver o meu trabalho artístico. O ponto de partida foi sempre o desenho, sendo este o mote para a pesquisa teórica. Sempre fiz pesquisa como base para o ato criativo, mas não desta forma tão aprofundada que uma dissertação requer, sendo que os conhecimentos adquiridos sobre memória e construção da identidade, nos seus aspetos psicológicos, filosóficos e da neurociência, tiveram um importante contributo naquele processo, com tanto de consciente como de subconsciente em que a criação acontece. A compreensão dos conceitos e processos encontrou eco aos níveis conceptual, formal e técnico ao longo do desenvolvimento do projeto de desenho.

A pesquisa e escrita da parte da dissertação sobre a memória foi, sem dúvida, o mais trabalhoso deste trabalho de projeto, dado ser uma matéria que não domino, sobre a qual só tinha conhecimentos comuns. Mas foi também muito enriquecedor compreender as formas como a memória funciona e os contributos da psicologia, filosofia e neurociência para esta questão, e perceber os múltiplos níveis em que isso se relaciona com o meu projeto artístico. A fragilidade das memórias, sujeitas a perdurar ou não consoante a importância que lhes é atribuída, sujeitas a constantes mudanças na sua interação com o presente, sujeitas a uma erosão necessária ao armazenamento de novas memórias, é também uma incrível força, que possibilita sucessivas construções e reconstruções da identidade, pois, já dizia Luís de Camões, todo o mundo é composto de mudança, tomando sempre novas qualidades.

Somos hoje quem eramos na infância? A resposta pode ser qualquer uma, desde que a saibamos defender. Mas quem eramos continua conosco, faz parte de nós de uma forma inegável, lança a sua sombra sobre quem somos. E quem eramos na infância, quem somos hoje, foi parcialmente moldado pela casa onde crescemos.

A investigação sobre a casa levou-me a compreender a evolução do conceito de lar ao longo dos tempos, ajudando-me a situar este conceito no centro do meu projeto de desenho. A introdução ao universo poético de Gaston Bachelard foi particularmente enriquecedora, ecoando em muitas das minhas abordagens criativas.

A memória da casa de infância e das casas onde sucessivamente se viveu tem uma presença marcada na arte contemporânea. A casa/lar teve sempre um papel importante na arte, mas no âmbito deste trabalho interessava-me compreender abordagens de diferentes artistas contemporâneos à problemática que queria abordar. Os artistas pesquisados são aqueles cuja obra ressoou particularmente no seu diálogo com o meu projeto de desenho, alguns que já conhecia, outros cuja obra descobri durante a pesquisa realizada, vários não aqui mencionados por falta de espaço. Compreender os conceitos e processos de trabalho por trás de práticas artísticas focadas na exploração de temáticas semelhantes à minha foi fundamental na evolução das minhas formulações conceituais e formais.

As motivações que regem a utilização de memórias pessoais na prática artística são tão numerosas quanto os artistas que as utilizam. Quando essas memórias se prendem com a casa da nossa infância, as motivações vão desde reflexões sobre marginalização, deslocamento e ruptura a questões sobre as relações entre o ser e o espaço, passando pela busca dos rastros pessoais que a ocupação humana sempre deixa. Em qualquer caso, na raiz estará, penso, a procura de identidade e sentido e o ímpeto de universalizar o que, de tão pessoal, é de todos.

A relação entre construções arquitetónicas e arte está na base do meu trabalho de desenho e a investigação está muito longe de ser ter esgotado neste trabalho de projeto. O foco foi nas memórias da casa de infância, mas percebi que desejo aprofundar os meus conhecimentos sobre as inter-relações entre

lugar, arquitetura e arte e as formas como a arte contemporânea reimagina os espaços habitados.

Desejo continuar esta pesquisa acadêmica no futuro, dando continuidade e alargando o trabalho aqui desenvolvido, explorando e analisando a obra de uma série de artistas contemporâneos cuja obra me interessa nas suas analogias com o meu trabalho. Tanto ficou por abordar no presente trabalho de projeto que não me faz sentido ficar por aqui.

Referências

- Bachelard, G. (1994). *The poetics of space*. Beacon Press
- Borges, J. L. (1979). *Jorge Luis Borges: Prosa Completa*. Vol. 1. Ed. Bruguera.
- Cantarino, J., Pereira D. (2004). Memória: da filosofia à neurociência. *Universitas: Ciências da Saúde*, vol. 2, nº 2. <https://doi.org/10.5102/ucs.v2i2.531>
- Carrillo-Marquez, J., Carrillo-Ruiz, J. (2022). Neurophysiology Involved in Neuroplasticity: Mechanisms of Forgetting. *Neurophysiology - Networks, Plasticity, Pathophysiology and Behavior*. <http://dx.doi.org/10.5772/intechopen.105129>
- Chambers, E., Hilton, R. (ed) (2003), The art of Donald Rodney. *Donald Rodney – Doublethink.*, Autograph.
- Conway, M., Pleydell-Pearce, C. (2000). The Construction of Autobiographical Memories in the Self-Memory System. *Psychological Review*, Vol. 107, No. 2, 261-288. <https://doi.org/10.1037//0033-295X.107.2.261>
- Copenhaver, R. (Winter 2024), Reid on Memory and Personal Identity. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/archives/win2024/entries/reid-memory-identity/>
- Davis, R., Zhong, Y. (2017). The Biology of Forgetting—A Perspective. *Neuron* 95, August 2, 490-503. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuron.2017.05.039>
- De la Fuente, I.M., Bringas, C., Malaina, I. et al. (2019). Evidence of conditioned behavior in amoebae. *Nat Commun* 10, 3690. <https://doi.org/10.1038/s41467-019-11677-w>
- Gallagher, A. (2017). Material culture. *Rachel Whiteread*. DelMonico Books, Prestel
- Gordon-Roth, J. (Spring 2020) Locke on Personal Identity. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/locke-personal-identity/>
- Gravitz, L. (July 2019). The importance of forgetting. *Nature*, Volume 571, 12-14. <https://doi.org/10.1038/D41586-019-02211-5>

- Hardt, O. (2019). *Why we have to forget to remember* (Interview). The Sunday Magazine, CBC Radio <https://www.cbc.ca/radio/sunday/january-6-2019-the-sunday-edition-with-michael-enright-1.4964589/why-we-have-to-forget-to-remember-1.4964849>
- Hashmi, Z. (2011) '54th Venice Biennale: Zarina Hashmi (India)', *ART iT*, June 2011, http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/FHt6zkTwqhKfNOJcUbuV/
- Karwowski, M., & Kaufman, J. C. (2017). *The creative self: Effect of beliefs, self-efficacy, mindset, and identity*. Elsevier Academic Press.
- Klein, S. B., Nichols, S., (July 2012). Memory and the Sense of Personal Identity. *Mind*, Volume 121, Issue 483, 677–702. <https://doi.org/10.2307/23321780>
- Kruger, B. (Oct. 6, 2024). *The Fluid Nature of Memory and Identity: Exploring the Dynamic Interplay of Change and Continuity*. <https://medium.com/common-sense-world/the-fluid-nature-of-memory-and-identity-exploring-the-dynamic-interplay-of-change-and-continuity-79da829deea9>
- Luppi, A.I., Mediano, P.A.M., Rosas, F.E. et al. (2022). A synergistic core for human brain evolution and cognition. *Nat Neurosci* 25, 771–782. <https://doi.org/10.1038/s41593-022-01070-0>
- Michelet, J. (1861). *L'oiseau*, 7^a edição <https://archive.org/details/loiseaumich00mich/page/n7/mode/2up>
- Nader K. (2015). Reconsolidation and the Dynamic Nature of Memory. *Cold Spring Harbor perspectives in biology*, 7(10), a021782. <https://doi.org/10.1101/cshperspect.a021782>
- Neufeld, C.B., Stein, L.M. (maio/agosto 2001) A compreensão da memória segundo diferentes perspectivas teóricas. *Rev. Estudos de Psicologia*, PUC-Campinas, v. 18, n. 2, 50-63. <https://puccampinas.emnuvens.com.br/estpsi/article/view/6618/4262>
- Nietzsche, F. (2007). *A Genealogia da Moral*. Editora Schwarcz LTDA.
- Pesenti, A. (2010). Like shallow breaths: drawings by Rachel Whiteread. *Rachel Whiteread Drawings*, Hammer Museum, DelMonico Books
- Piccirillo, R. A. (2010). The Lockean Memory Theory of Personal Identity: Definition, Objection, Response. *Inquiries Journal / Student Pulse*, 2.08. <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1683>

- Régio, J. (2022). *Fado*. Opera Omnia
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting*. The University of Chicago Press
- Rodrigues, I. P. (2023). “Who do you say that I am?” Truth in Narrative Identity. *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*. Vol 14, No 1
<https://doi.org/10.5195/errs.2023.605> <http://ricoeur.pitt.edu>
- Rybczynski, W. (1986). *Home – a short history of na idea*. Viking Penguin Inc.
- Stewart, J. (2025). *Do Ho Suh’s Stunning Architectural Installations Made of Fabric Come to London’s Tate Modern*. <https://mymodernmet.com/do-ho-suh-tate-modern/>
- Stock, M. (2015). *Do Ho Suh’s “New Works”*. Artasiapacific
<https://www.artasiapacific.com/shows/do-ho-suh-s-new-works/>
- Suh, D. (2011). “*Seoul Home/L.A. Home*”—*Korea and Displacement*. Art21.
<https://art21.org/read/do-ho-suh-seoul-home-la-home-korea-and-displacement/>
- Suh, D. (2025). Do Ho Suh and Janice Kerbel in conversation. *The Genesis Exhibition: Do Ho Suh – Walk the House*. Tate Publishing
- Trigg, D. (2025). Homeworld(s) in Do Ho Suh. *The Genesis Exhibition: Do Ho Suh – Walk the House*. Tate Publishing
- Wainstein, K. (2025). Staircase. *The Genesis Exhibition: Do Ho Suh – Walk the House*. Tate Publishing