



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO INTERINSTITUCIONAL UFBA / EMBAP

LÍGIA BEATRIZ MÜLLER NOCERA

***Tacitus*: uma coleção particular de coisas inanimadas**

Salvador
2011

LÍGIA BEATRIZ MÜLLER NOCERA

***Tacitus*: uma coleção particular de coisas inanimadas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Mestrado Interinstitucional da Universidade Federal da Bahia e Escola de Música e Belas Artes do Paraná, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Processos Criativos.

Orientadora: Dra. Maria Virgínia Gordilho Martins

(Viga Gordilho)

Salvador

2011

N756t Nocera, Lígia Beatriz Müller.

Tacitus: uma coleção particular de coisas inanimadas /
Lígia Beatriz Müller Nocera. - 2011.

104 f. : il.

Acompanha CD.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Virgínia Gordilho Martins (Viga
Gordilho).

Dissertação (Mestrado) – Minter / Universidade Federal da
Bahia. Escola de Belas Artes e Escola de Música e Belas Artes

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Processos Criativos, Mestrado Interinstitucional da Universidade Federal da Bahia e Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Aprovada em _____

Banca Examinadora

Maria Virgínia Gordilho Martins – Orientadora _____

(Viga Gordilho) Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo

Universidade Federal da Bahia

Maria José Justino _____

(MJJ) Doutora em Estética pela Universidade de Paris VII, França

Escola de Música e Belas Artes do Paraná

Rosane Kaminski _____

Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná

Universidade Federal do Paraná

Aos meus amados filhos Giovana e João Augusto

Em memória de meus pais Beatriz e Arolde

AGRADECIMENTOS

São muitos, uma vez que este período de dois anos de vivências entre duas Instituições de Ensino de Arte colocaram-me em contato com inúmeras pessoas que, direta ou indiretamente, participaram dos meus estudos, das mais diversas maneiras.

Ao Diretor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Professor Doutor Roaleno Costa, à Diretora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Professora Ana Maria Lacombe Feijó, à Fundação Araucária e ao Professor Doutor Zeferino Perin, cujas iniciativas e ações firmaram o convênio para o desenvolvimento deste Mestrado Interinstitucional.

À Professora Doutora Maria Herminia Hernandez pela gentilíssima acolhida ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFBA, 'precioso cariño'.

A todos os professores atuantes no Programa, cujos ensinamentos nos fizeram conjugar reflexões sobre arte e vida.

Ao Secretariado das duas Instituições de Ensino e, em especial atenção, a Rosângela, Elói e Taciana.

Aos novos colegas da Bahia, pela sensibilidade e afetividade, convívio e parcerias de pesquisa.

E, certamente, a todos os meus alunos da EMBAP, apoio constante e interessado no desenrolar dos meus estudos.

Amigos e familiares que pacientemente me incentivaram, especialmente nos momentos atribulados. Allan e Rafael, mais do que colaboradores na finalização deste documento, pessoas maravilhosas.

À Professora Doutora Silvana Maria Escorsim, pelos precisos aconselhamentos teóricos e, ainda antes, pelos laços familiares que unem as poéticas memórias de nossas infâncias.

Aos Professores Doutor José Eliezer Mikosz e Doutora Maria José Justino, contribuição, generosidade e apoio.

Serei sempre grata à Professora Doutora Maria Virgínia Gordilho Martins, ou, simplesmente Viga; 'presença' orientadora desta pesquisa. Por conduzir-me à poesia de todas as coisas que encontrei em Salvador: livros, ensinamentos, flores, xícaras, palavras, folhas de fumo, estudos, sombrinhas, aulas, acarajé, cinema, Cosme e Damião, pinturas, arte, café com leite, ANPAP, ateliers, caruru, família, Senhor do Bonfim, colares Ndebele, outro acarajé, seminários, mar, museus, sopinhas, barcos, Umamanada, candomblé, ar condicionado quebrado, piscina sem água, mas cheia de arte, vídeos, pé torcido, sal grosso, ex- votos, MAMETO, bordados, Matarandiba, Colcha de Retalhos, Sacatar, seminários, sol, conversas e mais conversas, orientações, palavras... palavras que se fixaram à minha minha coleção de memórias, junto ao seu olhar seguro e sorriso tranquilizador.

A bengala, as moedas, o chaveiro,
a dócil fechadura, essas tardias
notas que não lerão meus poucos dias
que restam, o baralho e o tabuleiro,
um livro e dentro dele a manuseada
violeta, monumento de uma tarde
por certo inolvidável e olvidada,
o rubro espelho ocidental em que arde
uma ilusória aurora. Quantas coisas,
limas, ombreiras, atlas, copos, cravos,
nos servem como tácitos escravos,
cegas e estranhamente sigilosas!
Durarão para além do nosso olvido
e nunca saberão que somos idos.

As coisas

Jorge Luis Borges

RESUMO

Esta dissertação detalha as etapas do processo criativo para a concepção de um painel modular de uma Coleção de pinturas figurativas de objetos singulares, constituído por 72 telas de 40 X 40 cm cada, apresentado no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, em 2011. As seguintes ações processuais delinearão a pesquisa: uma coleta fotográfica de objetos de escolha pessoal e, ou, pertencentes a diversos indivíduos, nas cidades de Curitiba, no Paraná e de Salvador, na Bahia, acompanhada pelos depoimentos dos participantes, registrados em fichas individuais. A seguir, os objetos fotografados tornaram-se os modelos para as 72 pinturas das 'coisas inanimadas', em referência ao gênero denominado Natureza Morta. O processo que reuniu objetos / sujeitos / interações/ pesquisadora encontra-se aqui circundado pela poética de Gaston Bachelard, apoiado nos conceitos da semiologia dos objetos a partir de Jean Baudrillard, da crítica do design, em Deyan Sudjic e observa as considerações de Gilles Lipovetsky a respeito das culturas da moda e do consumo. Georges Perec e Walter Benjamin foram buscados para assegurar os respectivos respaldos, literário e conceitual, dos significados de 'coleção', entre abordagens igualmente verificadas junto a outros autores complementares para, metodologicamente organizar as bases das discussões teóricas relativas aos tensionamentos plásticos propostos.

Ao abrir as portas para sair da intimidade de um atelier e percorrer outros territórios e lugares, os objetos encontrados revelaram-se não apenas modelos para pintura, mas matérias mediadoras da persistência do tempo que separa os homens das suas coisas ou que, por alguns breves instantes, os une.

Palavras chave: Objetos/ Modelos/ Coisas Inanimadas/ Coleção/ Pintura/ Natureza Morta

ABSTRACT

This dissertation details the stages of the creative process utilized in the concept development for a modular panel displaying a collection of 72 4x4 paintings on canvas of single objects. The collection will be on display at the Museum of Contemporary Art of Paraná during 2011. The following outlines the project research. First, a collecting of photographs of personal objects and/or objects belonging to different individuals living in Curitiba, Paraná and Salvador, Bahia. Each photograph was identified to a statement recorded from each participating individual. These photographs then became the models for the 72 “inanimate things” paintings, known as the art genre “Still Life”. The process that brought together objects/subjects/interactions and researcher found here is surrounded by the poetics of Gaston Bachelard, supported by the semiology concepts of objects as taken from Jean Baudrillard and by the criticism of design in works of Deyan Sudjic, and takes into account the considerations of the cultures of fashion and consumption as expounded by Gilles Lipovetsky. Georges Perec e Walter Benjamin were consulted to ensure their respective support, literally and conceptually, for the actual meanings of “collection”, as well as among equally verified approaches with other complementary authors, in order to methodically organize the foundations of the theoretical discussions to be provoked by this stretching of the limits of visual arts.

Upon opening of doors to exit the intimacy of one’s studio and to travel to other places and territories is to discover not only new models to paint, but much more – objects that measure the persistence of time which separates men from their things, or which, for brief moments, unites them.

Key-words: Objects / Models/ Inanimate Things/ Collection/ Painting/ Still Life.

Lista de Ilustrações

<i>Ilustração 1 - As Coisas. Fotografia. 2010. Foto executada para a disciplina de Processos Criativos do Mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. (Acervo pessoal).</i>	14
<i>Ilustração 2 - Óleo s. tela. 40x40 cm. 2010</i>	21
<i>Ilustração 3 - Palheta de cores das cenas pictóricas da Coleção.</i>	22
<i>Ilustração 4 - A Xícara Azul. Óleo sobre tela, 40 x 40 cm (C.P. n°39) 2011</i>	29
<i>Ilustração 5 - Ad Sidera. (Para os Astros - Autorretrato com maçã). Óleo s. tela, 160x80 cm. 2000. (Acervo pessoal).</i>	35
<i>Ilustração 6 - Maçã. Óleo s. tela, 40x40 cm. (C.P. n°15) 2010 (Acervo pessoal).</i>	36
<i>Ilustração 7 - Sem título. Óleo s. tela, 55x50 cm. 1998 (Acervo pessoal).</i>	37
<i>Ilustração 8 - Sem título. Óleo s. tela, 90x40 cm. 1999 (Acervo pessoal).</i>	38
<i>Ilustração 9 - Dulcissime! (Detalhe). Óleo sobre tela, 90x40 cm. 1999 (Acervo Pessoal)</i>	39
<i>Ilustração 10 - Toam tibi subdo me. (Detalhe). Óleo sobre tela, 90x40 cm. 1999. (Acervo Pessoal)</i>	39
<i>Ilustração 11 - Página inicial do álbum de bordados de Elvira. Fotografia. 2011</i>	42
<i>Ilustração 12 - Detalhes de desenhos do álbum. Fotografia. 2011</i>	43
<i>Ilustração 13 - Detalhes de desenhos do álbum. Fotografia. 2011</i>	43
<i>Ilustração 14 - L'Oración. Óleo s. tela, colagem e costuras. 2006/2009</i>	44
<i>Ilustração 15 - Petit Repas. Óleo s. tela, costuras, colagens, rendas. 2006/2009.</i>	45
<i>Ilustração 16 - Bébé. Óleo s. tela, colagem e costuras. 2006/2009 (Acervo particular).</i>	46
<i>Ilustração 17 - Mère. Óleo s. tela, colagem, costuras, cambraia e moldura. 38x46 cm. 2006. (Acervo particular)</i>	47
<i>Ilustração 18 - Lata de Sopa Campbell's. Óleo s. tela, 40x40 cm. (C.P. n°71) 2011</i>	58
<i>Ilustração 19 - Sapo de Garrafa Pet. (C.P. n° 52). Óleo s. tela, 40x40 cm. 2011</i>	60
<i>Ilustração 20 - Fragmento de louça da Companhia das Índias.(C.P. n° 54) Óleo s tela 40x40 cm. 2011.</i>	63
<i>Ilustração 21 - Caixa de esmaltes. (C.P. n° 7). Óleo s. tela 40x40cm. 2010.</i>	69
<i>Ilustração 22 - Pistola Imbel 380. (C.P. n° 32) Óleo s. tela 40x40 cm. 2011.</i>	70
<i>Ilustração 23 - Smith & Wesson 44. (C.P. n° 41). Óleo s. tela 40x40 cm. 2011</i>	70
<i>Ilustração 24 - Lapiseira de Davi Bernardo.(C.P. n° 53). Óleo s. tela 40x40 cm. 2011.</i>	71
<i>Ilustração 25 - A Coleção Particular. Painel de múltiplos. Óleo s. Tela, 3.40 m x 3.60 m. 2010/</i>	73

<i>Ilustração 26 - Tarô (C.P. n° 68) Óleo s. tela, 40x40 cm. 2011</i>	<i>78</i>
<i>Ilustração 27 - Notebook (C.P. n° 72). Óleo s. tela 40x40 cm. 2011.</i>	<i>79</i>
<i>Ilustração 28 - Organização em espiral (por ordem numérica) das telas. Montagem do painel da Coleção particular das coisas inanimadas, conforme exibido no Museu de Arte Contemporânea do Paraná em 2011.....</i>	<i>81</i>
<i>Ilustração 29 - Distribuição das cores na montagem final do painel, resultantes das cenas pictóricas das telas.....</i>	<i>82</i>
<i>Ilustração 30 - Palheta de cores.....</i>	<i>84</i>
<i>Ilustração 31 - Saxofone (C.P. n° 69) Óleo sobre tela, 40 x 40 cm. 2011.</i>	<i>85</i>
<i>Ilustração 32 - Lata de sopa Campbell's (C.P. n° 71). Óleo sobre tela, 40 x 40 cm. 2011.....</i>	<i>85</i>
<i>Ilustração 33 - Aspecto narrativo simbólico do painel: as capturas dos objetos sequencialmente verificadas a partir dos territórios geográficos Curitiba e Salvador.</i>	<i>88</i>
<i>Ilustração 34 - Cosme e Damião (C.P. n° 46). Óleo sobre tela 40x40 cm. 2011.</i>	<i>89</i>
<i>Ilustração 35 - Ex-voto (C.P. n° 48). Óleo sobre tela 40x40 cm. 2011.</i>	<i>90</i>
<i>Ilustração 36 - Figas (C.P. n° 45). Óleo sobre tela 40x40 cm. 2011.....</i>	<i>91</i>
<i>Ilustração 37 - Xícara Dourada. (C.P. n° 43). Óleo sobre tela, 40 X 40 cm. 2010.</i>	<i>93</i>
<i>Ilustração 38 - A Xícara Azul. Instalação. Objeto de porcelana e cúpula de vidro. 2011.....</i>	<i>99</i>

Sumário

Introdução	15
Capítulo 1 - A Xícara	31
1.1 <i>Altaris</i>	33
1.2 <i>Mon Sacre Coeur</i>	41
Capítulo 2 - A Mesa.....	49
2.1 Morandi: um tempo dentro do tempo	53
2.2 Andy Warhol: do objeto do objeto	56
Capítulo 3 - O Ambiente	61
Capítulo 4 - Uma coleção particular de coisas inanimadas	74
4.1 Questões.....	77
4.2 O processo das pinturas	84
4.3 Os diálogos	87
Considerações Finais.....	96
Referências Bibliográficas	100
Apêndice	104

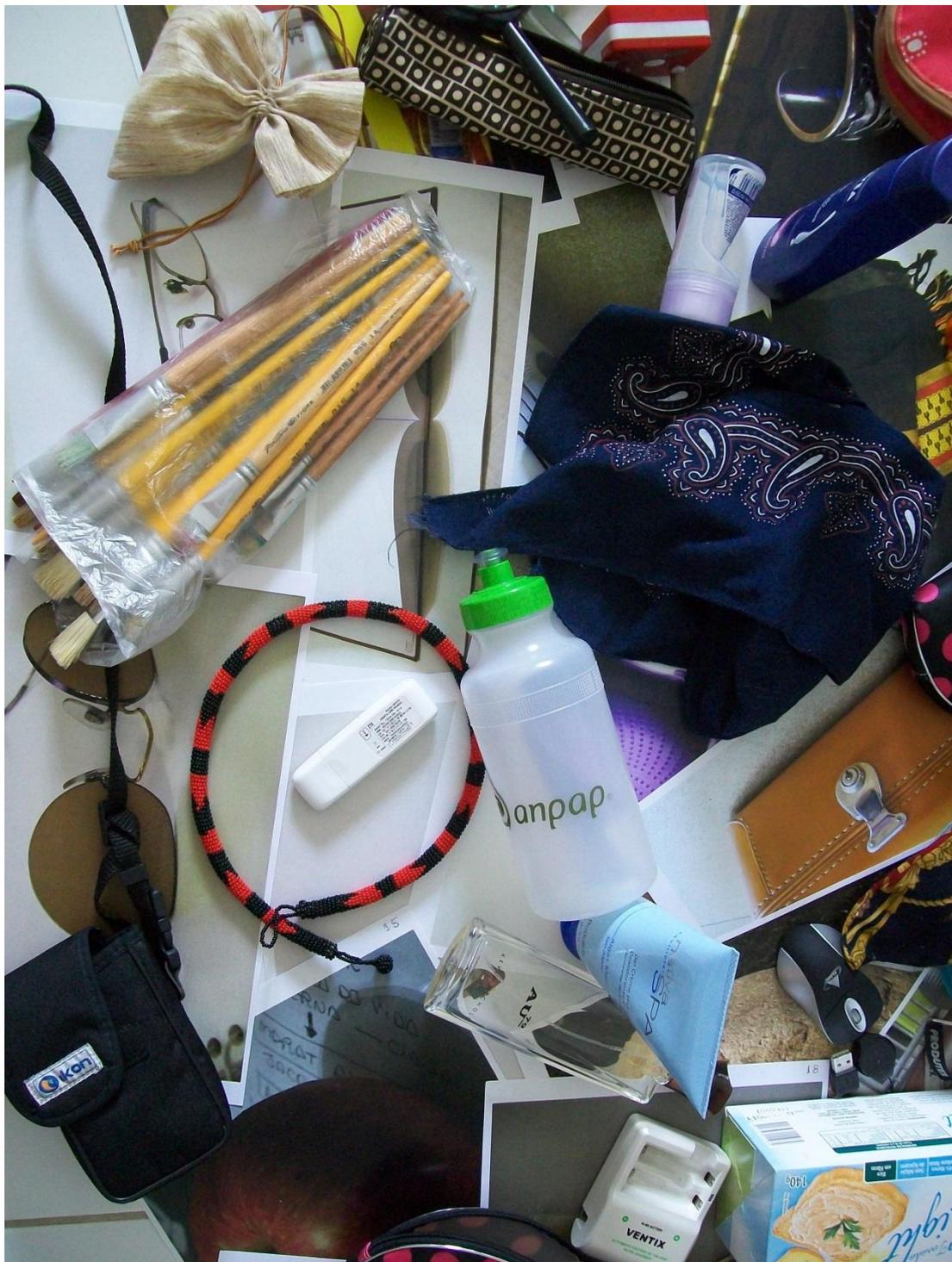


Ilustração 1 - As Coisas. Fotografia. 2010. Foto executada para a disciplina de Processos Criativos do Mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. (Acervo pessoal).

Introdução

O processo criativo aqui abordado foi desenvolvido dentro dos estudos efetuados no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais para o Mestrado Interinstitucional da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, durante os anos de 2010 e 2011. Esta dissertação apresenta a seguir os detalhes investigativos e metodológicos que foram utilizados na elucidação de questões a respeito de ‘objetos’ sob conceitos de ‘modelos’, relativos às ‘coisas inanimadas’ em referência ao gênero Natureza Morta. Tomou-se, sob essas premissas, como ponto de averiguação um painel composto por uma coleção de 72 pinturas executadas e concluídas entre os anos de 2010 e 2011, de minha autoria.

No início da pesquisa, considerei que dentro da prática em pintura figurativa que desenvolvo, os objetos/modelos por mim utilizados como elementos recorrentes nas composições da pintura de Natureza Morta restringiam-se a escolhas pessoais, circunscritos a um atelier. Esta constatação levou-me a observar e a coletar, por meio de fotografias, a outros modelos pertencentes a diferentes indivíduos, percebendo, através dos diálogos trocados com as pessoas, que aqueles objetos eram igualmente significantes de simbolismos, memórias, afetos, etc., ou seja, qualidades que determinariam as ‘imanências’ das relações entre os sujeitos e seus pertences.

Assim, a prevista diversificação de modelos foi ampliada em quantidade e qualidade aproximando-me ao conceito de Coleção quando adotei, conseqüentemente, a aplicação de fichas individuais¹ como um dos procedimentos metodológicos para que os participantes registrassem seus depoimentos os quais, cooperantes no processo e também citados adiante neste documento, fundamentaram o posterior desenvolvimento das pinturas. Em expansão, a busca por objetos fez-me voltar atenção a aqueles de produção industrializada, de consumo, da moda, etc., em ambiências e

¹ As fichas individuais (ver **Anexos – CD** da dissertação) e as fotografias dos objetos foram enumeradas para assegurar um registro sequencial de coletas na pesquisa, ou seja, cada foto/ficha/pintura foi identificada conforme C.P. nº 1, C.P. nº 2, C.P. nº 3, consecutivamente, visando mensurar a quantidade total e final de objetos coletados. (n.a.)

circunstâncias diversas, pois a ‘coleta’ ou ‘captura’ fotográfica de modelos favoreceu, continuamente, a averiguação das complexas relações existentes entre os indivíduos e as suas coisas.

Consequentes à coleta, os estudos teóricos paralelos revelaram a ênfase que deveria ser igualmente atribuída pela pesquisa à denominação Histórica ‘coisas inanimadas’², a qual foi imediatamente por mim aplicada como o principal aporte conceitual para enunciar o processo por significar, além da especificidade de um gênero da Arte, qualidades e diversidade referentes a aqueles modelos. Para um aprofundamento teórico a respeito do conceito relativo às coisas inanimadas foi desenvolvido o **Capítulo 2, A Mesa**, em observância a dois recortes Históricos da Arte, sendo um voltado à investigação desse conceito na pintura do período Barroco e outro a respeito de alguns componentes da Natureza Morta no período Moderno, abordagens que se mostraram imprescindíveis para a construção de elos de reflexão durante o processo de pinturas desta Coleção.

Deste modo o conjunto das teorias que me aproximou às coisas inanimadas solicitou, igualmente, o pensamento de Gaston Bachelard para mensurar em palavras os “instantes poéticos” por mim vivenciados durante o processo da coleta fotográfica. Permeando a clareza do filósofo foi possível compreender que, similares a fragmentos de poesia, cada momento de captura de um objeto configurou “[...] uma metafísica instantânea” (BACHELARD, 1994: 183). Afinal, a partir de observações costumeiras, da intimidade junto às coisas da casa e do atelier, eu havia sido conduzida a diversos flagrantes encontros, deixando-me levar pelo olhar sem uma pré-concepção para este ou aquele ‘tipo’ ou especificidade de objetos, simplesmente experimentando, como me fez refletir Gaston Bachelard, um “[...] devaneio meditante, o devaneio que medita sobre a natureza das coisas”³. O exercício poético de perceber, ainda pelas palavras do filósofo, “[...] um instante complexo, para atar nesse instante numerosas simultaneidades [...]”⁴ permitiu-me certamente não capturar ‘intencionalmente’

² Conforme verificado em SCHNEIDER (1994), até o século XVII, as pinturas dos pequenos objetos ‘sem alma’ eram denominadas *choses inanimées*, (coisas inanimadas).

³ BACHELARD, 1994, p.26

⁴ Ibid., p. 183.

algum objeto, mas, por ele ser capturada, o que facilitou meus encontros junto à histórias diversas.

Assim a pesquisa sobre os objetos levou-me a verificar pelos diálogos trocados com os participantes e pela leitura das fichas, que as pessoas os adquirem, os guardam, os colecionam, quer seja pelo prazer, utilidade ou inutilidade, atribuindo-lhes valores afetivos, memoriais ou de moda entre outros muitos pretextos. Adiante notei que do mesmo modo como possuem coisas, mantêm hábitos de situá-las em determinados territórios; residências, locais de trabalho, de lazer etc., organizando-as de acordo com as suas finalidades decorativas, costumeiras ou simbólicas, cingindo-as das mais diversas justificativas, quando não as relegam ao simples abandono ou esquecimento. Nessa trajetória, então tomada pelo impulso de ainda que conceitualmente, 'coleccioná-los', fui apresentada às curiosas singularidades atribuídas a objetos como anéis, óculos, canetas, livros, bolsas, roupas, amuletos, perfumes, acessórios, bugigangas, louças e cacos de louças, brinquedos, material reciclado, facas, armas e, certamente ao sedutor aparato dos equipamentos tecnológicos. E essas histórias me impulsionaram a buscar, também, informações teóricas sobre o significado de 'ambiência' para conceituar alguns dos referidos objetos a partir das complexas questões relativas às culturas contemporâneas de consumo, dedicando-lhes a devida aproximação que será encontrada adiante no **Capítulo 3, O Ambiente**.

No intuito de solucionar mais algumas dúvidas a respeito das pinturas dos modelos coletados (que então já se encontravam em andamento) foi oportuno notar significados e particularidades apontadas nas referidas fichas de depoimentos,⁵ uma vez que o procedimento de captura conceitual me fez subtrair das ambiências não apenas objetos, mas as imanências que lhes tinham sido atribuídas pelos seus possuidores. Relacionei-as deste modo às qualidades das cores que iriam compor os espaços 'em torno' dos objetos nas telas. Continuamente observando-os e refletindo a respeito desenvolvi 'cenas

⁵ Na elaboração das fichas foram sugeridas inicialmente 3 opções de escolhas de significados gerais para os objetos: símbolo, afeto e memória. Algumas outras surgiram no decorrer do processo, determinadas pelos próprios participantes. (n.a.)

pictóricas⁶ para interpretá-los, denominação adotada para definir as cores selecionadas e aplicadas para complementar o plano ou área ao redor do objeto nas pinturas, relacionais às citadas imanências. Essas considerações a respeito das cores, detalhadamente explicadas adiante, propiciaram o levantamento de algumas **Questões** que também serão apresentadas adiante ainda nesta **Introdução**.

As interações até aqui descritas me fizeram constatar que a coleta inicial havia aberto um labirinto memorial de significados que as pessoas atribuem a aquilo que possuem, indicando as intrincadas etapas a serem teoricamente organizadas, quando esse inevitável sentido de ‘ordem’ das coisas me fez observar, nas palavras de Walter Benjamin, que “[...] a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem.” (BENJAMIN, 1987: 228). Assim sendo, a aproximação mais adequada ao detalhado pensamento de Walter Benjamin a respeito de coleção e para compreender, também, as motivações que impelem a um colecionador comprazer-se em solucionar tensões provocadas pelos seus objetos de coleta, constituem as explicativas teóricas do **Capítulo 4, A Coleção Particular**, paralelas à citação da literatura de Georges Perec da qual foram extraídos alguns recortes de uma novela sobre a história de uma coleção de pinturas.

Acrescento ainda que uma parte da coleta fotográfica da pesquisa, esclareço, foi territorialmente ampliada pelas condições de estudos na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, quando fixei residência em Salvador durante o segundo semestre de 2010, ocasião em que fui levada a conhecer alguns recortes Históricos locais⁷. Desta maneira, num movimento inverso à introspecção e ao isolamento que habitualmente circundavam minha prática em pintura, aquela expansão territorial me fez notar, por ocasião do retorno à Curitiba, que o meu atelier se tornara um local de encontros entre instigantes

⁶ ‘Cena pictórica’, nesta Coleção, refere-se ao ‘lugar’ ou superfície do suporte – tela, constituído pelas cores interpretantes dos significados atribuídos aos objetos, ou seja, uma solução plástica adotada para instaurar nas pinturas conceitos observados nos depoimentos.(n.a.)

⁷ Os recortes Históricos observados por esta pesquisa não contemplam ao aprofundamento de estudos a respeito das eventuais diferenças culturais, religiosas, antropológicas ou sociais existentes entre as referidas cidades e os sujeitos participantes. As circunstâncias de moradia e de estudos oportunizaram minha convivência com habitantes destes lugares e favoreceram apenas a observação da diversidade dos objetos e registros subsequentes, apenas. (n.a.)

objetos, singulares representantes de duas culturas regionais brasileiras, pertencentes a diferentes pessoas, solicitantes da devida organização formal, em pintura, referente aos seus significados.

Foram estas reflexões que dilataram para os meus estudos o binômio modelo/pintura, substância primeva do mencionado gênero Natureza Morta na pintura figurativa, expandindo-o ao buscar a transposição das imanências das relações objetos/indivíduos em articulações que visam instaurar, numa pesquisa processual contemporânea, o conceito teórico referente às ‘coisas inanimadas’.

Sob estas vertentes, durante o processo de elaboração das pinturas, quando os objetos foram efetivamente instaurados nos seus suportes (telas) individuais, conceitualmente aproximei-os ao poema As Coisas, de Jorge Luis Borges, encontrando na palavra *tacitus*⁸ um significante vocabular do título da pesquisa, referente ao ‘silêncio’ evocado por esta Coleção de pinturas, relacionado às imanências observadas. Afastadas das suas ambiências de origem, as coisas inseridas nas cenas pictóricas das telas revelaram-me então e, novamente pela observação do filósofo, “[...] um prelúdio de silêncio” (BACHELARD, 1994: 183) para o qual apenas as cores se tornaram interpretantes semânticos das relações e de todas as justificativas que haviam sido por mim colhidas nos depoimentos. Ao tratar do aprofundamento do enunciado que relaciona a palavra *Tacitus* ao significante do silêncio na pintura considero, aqui, a obra de Giorgio Morandi (1890 – 1964) um exemplo norteador. O artista bolonhês congregou à mesma mesa, insistentemente, a plenitude de objetos saturados pelo tempo e pelo silêncio. A aproximação à obra de Morandi será também observada conforme um dos referenciais Históricos do **Capítulo 2, A Mesa**.

Objetos, indivíduos, ambiências, fotografias, interações, depoimentos, modelos, reflexões e, a partir dos conceitos observados em Morandi, a pintura colocada sob a observância do silêncio para a ambiência das coisas. Este conjunto de ações processuais e metodológicas me fez considerar que as cenas pictóricas

⁸ Grafia aqui adotada para o título conforme a origem, no Latim, da palavra ‘tácito’, observada no referido poema.(n.a.)

das cores poderiam adequar a contiguidade entre objeto/indivíduo e modelo/pintura, aproximando-me à formulação de uma **Hipótese** da pesquisa, assim como das mencionadas **Questões** levantadas, detalhadas a seguir.

A elaboração destas formulações comportou ainda as seguintes reflexões relativas ao processo adotado, quando a cada objeto foi designada uma tela⁹ cuja pintura final tornou-se, dentro dos critérios da Coleção, o representante de cada um daqueles indivíduos participantes. Em cumprimento às determinações proposicionadas, o tratamento pictórico dos objetos/modelos manteve a 'similitude figurativa'¹⁰ relativa aos mesmos no exato instante da captura fotográfica, ou seja, foram observadas e mantidas nas pinturas, por exemplo, as luminosidades incidentes sobre estes assim como as sombras provocadas pelas circunstâncias daquele flagrante, diurno ou noturno e sob as luzes naturais ou artificiais.

Tendo em vista a abordagem em similitude figurativa durante a execução das pinturas, não exerci interferências plásticas de 'gestualidade', de 'expressividade', ou quaisquer ações determinantes de estilos de pintura, respeitando os aspectos de contiguidade visual e formal entre objeto (e todas as implicações anteriormente observadas) e modelo, nas pinturas das 72 unidades integrantes da Coleção. Enfatizei deste modo a singularidade relativa a cada indivíduo pela pintura de um objeto, inserido numa cena pictórica de cores específicas, conforme se pode verificar na Ilustração 02, a seguir.

⁹ Os objetos foram capturados em número relativo e suficiente às pinturas, ou seja, para cada objeto coletado foi executada a respectiva pintura, enumerada, sequencialmente. A meta inicial estava prevista para um mínimo de 50 e um máximo de 100 objetos. Uma vez que a pesquisa foi executada no período compreendido entre os anos de 2010 e 2011, considero ter sido a cronometria desse 'tempo' o principal fator para mensurar a meta alcançada dos 72 objetos finais, coletados e pintados. (n.a.)

¹⁰ A atribuição do significado 'similitude figurativa' foi adotada para estas pinturas, entre outras especificações, em virtude de que elas não se referem ao 'Hiperrealismo' na pintura, para o qual a fotografia é também parte integrante do processo. (n.a.)



Ilustração 2 - Óleo s. tela. 40x40 cm. 2010

Para evidenciar as **Questões** levantadas referentes aos objetos/modelos como representantes identitários de indivíduos, observo também que o conjunto dos multiplos não se reportou às composições clássicas¹¹ da Natureza Morta mas a um painel de pinturas para o qual as informações dos participantes complementaram as cores das telas individuais, ou, das cenas pictóricas. Neste sentido foram propostos três significados gerais como sugestões nas fichas, solicitando que os indivíduos identificassem; - o objeto simbólico, - o objeto afetivo (incluindo as atribuições 'paixão' ou 'desejo') e, - o objeto de lembrança (ou memória).

¹¹ Refiro-me aqui às composições figurativas (em pintura) recorrentes em Naturezas Mortas nas quais se observa que o tema; por ex.: frutas no prato, é complementado pelos detalhes daquela ambiência pictórica: mesa, toalha, paredes de uma sala, janelas, linhas de perspectiva, profundidade do ambiente, etc. (n.a.)

Posteriormente relacionei aquelas informações a cada uma das cores escolhidas conforme representantes plásticos das cenas pictóricas daqueles significados (gerais): amarelo claro (pigmento amarelo cádmio: os objetos simbólicos), rosa (pigmento magenta: os objetos afetivos, de desejo ou paixão) e azul claro (pigmento azul ftalocianina: os objetos de lembrança ou memória)¹².

A aplicação destas três cores; amarelo cádmio, magenta e azul ftalocianina em variações tonais do pigmento (tinta óleo) branco, sem nuances ou texturas, se mostrou uma alternativa viável para a cobertura do plano em torno do objeto ou cena pictórica de cada tela. A partir das relações anteriormente observadas desenvolvi deste modo as três 'chaves' principais de 'brancos tonalizados' os quais, relacionados aos significados (gerais) dos objetos, se apresentam da seguinte maneira, a seguir, na Ilustração 03:

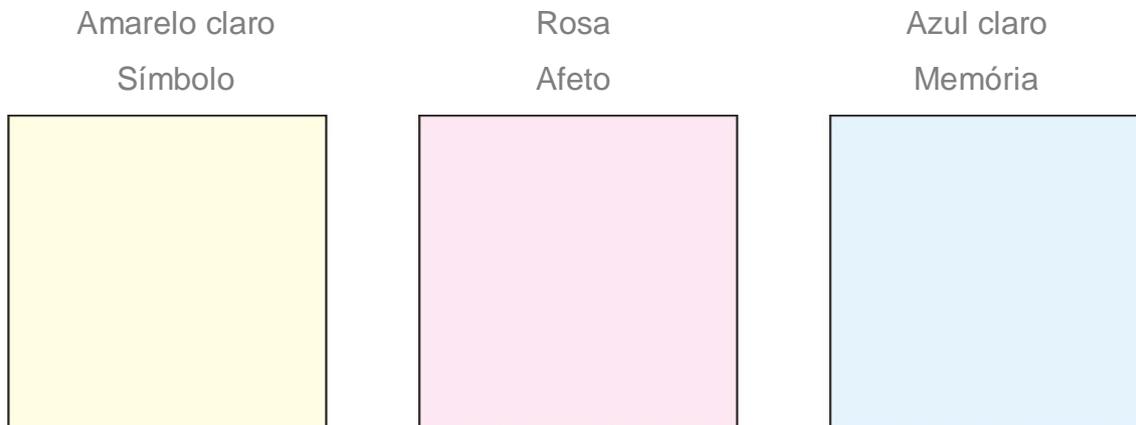


Ilustração 3 - Palheta de cores das cenas pictóricas da Coleção.

¹² Observo, (uma vez que a pesquisa processual para a Coleção não foi direcionada aos complexos estudos da teoria da cor), que estes três tipos de pigmentos, - tintas à óleo amarelo cádmio, magenta e azul ftalocianina foram utilizados para tonalizações dos 'brancos' das pinturas. Para averiguações aprofundadas a respeito, o leitor poderá verificar junto a Israel Pedrosa (1982) as considerações para as respectivas classificações físicas das cores.(n.a.)

Deste modo a **Hipótese** desta pesquisa foi assim formulada :

A instauração do painel de uma Coleção de pinturas elaboradas em 'similitude figurativa' relativa aos 'objetos/modelos' coletados junto a diversos indivíduos, cujos depoimentos conceituam possibilidades cromáticas ou cenas pictóricas das telas, apresentará tensionamentos plásticos de uma poética pessoal em pintura contemporânea, gerados por inferências e vivências, em observância ao significado teórico das coisas inanimadas.

Observo a seguir as principais **Questões** levantadas dentro desse procedimento:

Primeira Questão:

- As três variações tonais dos brancos por mim adotadas para definir visualmente cada uma das três sugestões das atribuições de significados dos objetos: amarelo,- simbólicos, magenta,- afeto, (paixão, desejo) e cian,- memória (lembrança), serão suficientes para corresponder a todas as explicativas registradas pelos participantes nas fichas de depoimentos?

Segunda Questão:

- A montagem do painel prevê um alinhamento vertical consecutivo (sem espaços entre as telas) de 8 telas (40x40 cm cada) X 9 telas (40x40 cm cada) em alinhamento horizontal consecutivo (sem espaços entre as telas), denotando portanto uma visualização do painel final conforme um grande 'retângulo' constituído pelos pequenos quadrados das telas, de 3,20 m (vertical) por 3,60 m (horizontal), totalizando uma área equivalente a 11,52 m². Sabendo-se que as pinturas apresentam 3 variações tonais de brancos que resultam deste modo num painel 'colorido', nesta segunda questão foram levantadas as proposições abaixo, relativas ao modo de distribuição das pequenas telas na montagem final do painel da Coleção:

- organizar grupos definidos por cores similares?
- organizar linhas (horizontais ou verticais) em alternâncias de cores?
- organizar grupos ou linhas conforme tipos de objetos?
- organizar linhas em ordem numérica relativa à coleta?

Assim colocadas a Hipótese e as Questões prevêem ainda que se faça uma abordagem ao conceito de 'narratividade simbólica' do conjunto final da Coleção. As explicativas a respeito do desenvolvimento processual adotado para solucioná-las serão devidamente detalhadas e ilustradas no **Capítulo 4 , A coleção particular das coisas inanimadas.**

Neste ponto das investigações, afastando-me das pinturas e das inquietações que até aqui conduziram estes estudos e deixando de lado por alguns instantes todo o aparato teórico e 'objetual' encontrado à minha frente, sou levada a me questionar sob quais circunstâncias nasceu, de fato, esta pesquisa. Assim observo, simplesmente, um objeto pessoal.

Vejo então, sobre a mesa, uma antiga e pequena xícara azul de louça grossa e superfície decorada. Por alguns minutos retomo o pensamento do filósofo que me acompanhou nesta jornada reflexiva e considero que este encontro "[...] somente pode ser mais do que a vida se imobilizar a vida, vivendo em seu lugar a dialética das alegrias e dos pesares." (BACHELARD, 1994: 183)

Neste breve instante percebo que a xícara, como os muitos outros objetos integrantes do processo, aqui ainda está embora todos os fatos ocorridos num tempo do qual também tomei parte, inexoravelmente, se tenham ido. E a pequena xícara da minha infância não é mais tão azul como o foi um dia e os seus desenhos se tornaram esboços pálidos e desbotados. Mas a sua simples presença ao meu olhar restaura, com nitidez, cores, texturas, palavras e até mesmo os possíveis sabores e aromas do passado. A xícara é uma metáfora; arcabouço da memória que ainda hoje guarda as primeiras sensações que vivenciei no início destes estudos.

O pequeno objeto assim se mostrou solicitante de interpretações e sinalizando meu encontro junto às considerações que seriam encontradas nas palavras da Professora Orientadora desta pesquisa, Viga Gordilho, levando-me a compreender que: "O que está na memória é inefável, algo que não pode ser traduzido senão pela vivência perdida." (GORDILHO, 2004: 19) Essa afirmativa transformou a busca pelas respostas às proposições levantadas pelos objetos

num encadeamento de ações que agora procuro organizar. Ao observar a metáfora sob a forma da xícara azul, reconheço, fui capturada pelas minhas memórias e impelida a formalizá-las, deste modo, numa Coleção particular de coisas inanimadas.

Assim retomo o pensamento de Gaston Bachelard ao “[...] associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética” (BACHELARD, 2008: 4) e apresento, apoiada nas palavras do filósofo, ‘poeticamente’, a organização das etapas dissertadas subsequêntes a essa **Introdução**. Retornando ao *leitmotiv* até aqui abordado proponho um ‘esboço’ de uma pintura imaginária em referência à Natureza Morta Histórica, no qual a seleção de alguns componentes figurativos estabelecerá os títulos dos capítulos desta dissertação, conforme: **A Xícara** (Capítulo 1), **A Mesa** (Capítulo 2), **O Ambiente** (Capítulo 3) e **A coleção particular das coisas inanimadas** (Capítulo 4), respectivamente e paralelos às reflexões teóricas que os fundamentam, resumidamente comentados a seguir nesta Introdução.

Capítulo 1 - A xícara

A pequena xícara como referência às memórias configura o capítulo que tratará de duas pesquisas por mim elaboradas entre os anos de 1996 e 2006, **1.1 Altaris** e **1.2 MonSacre Coeur**, respectivamente, ambas concluídas e germinantes de alguns conceitos pictóricos significativos no entendimento e elaboração desta Coleção. *Altaris*, desenvolvida entre 1996 e 1999 aborda questões relativas às velaturas¹³ assim como interações visuais entre objetos, palavras e poemas, em observância às obras barrocas denominadas *Vanitas*¹⁴. Os trabalhos da série *Mon Sacre Coeur*, elaborados entre os anos de 2000 e 2006, referentes às coisas da infância, da casa e da família, investigam a singularidade dos objetos a partir de memórias pessoais por meio de pinturas com acréscimos de bordados, rendas, colagens e costuras.

Essas duas pesquisas, revisitadas, me fizeram notar, por exemplo, que as áreas de velaturas de cores desenvolvidas em *Altaris* tornaram-se componentes conceituais explicativos das unidades de cores planas na Coleção, as cenas pictóricas, assim como a observação dos objetos simbólicos abordados em *Mon Sacre Coeur* propiciou a observância das unidades singulares das coisas (agora correlacionadas a indivíduos). Para abordá-las nesse capítulo, a partir do significado ‘memória’, busquei uma aproximação teórica junto a Henri Bergson.

Capítulo 2 - A Mesa.

Elemento formal recorrente na maioria das pinturas de Natureza Morta, a mesa, suporte sobre o qual são colocados objetos, propiciou-me a visualização do espaço que delimitará o segundo capítulo, ou seja, como o ‘local’ de estudos em que se encontram, além da xícara, também os livros considerados pontuais para a investigação de alguns recortes Históricos da Natureza Morta, a exemplo das bibliografias teóricas de Norbert Schneider e de Martine Joly, as

¹³ Velatura – no sentido de esclarecer dúvidas a respeito de ‘velatura’ ou ‘veladura’, aponto que a grafia foi adotada em conformidade à encontrada no Dicionário Oxford de Arte. (2007).

¹⁴ *Vanitas* (do latim); Vaidades. Pinturas dos pequenos objetos nos séculos XV e XVI na Europa, cujo significado, essencialmente narrativo, denota que: “Raramente a força simbólica e convencional da representação visual foi tão ativa.”(JOLY, 1996: 120).

quais evidenciam os significados referentes a *choses inanimées* e *Nature Morte*, entre outros autores.

2.1 – Morandi: um tempo dentro do tempo

Sobre essa mesa conceitual observo também os textos integrantes da versão brasileira do catálogo da mostra retrospectiva de Morandi (1890 – 1964), apresentada no MASP em 1997, os quais se reportam aos conceitos relativos ao silêncio dos objetos na obra do artista, cujas citações relevantes oferecem explicativas buscadas pela investigação da Coleção.

2.2 – Andy Warholl: do objeto do objeto

No mesmo Capítulo 2 será feito o recorte que visa especificamente ao ‘objeto’ industrializado e esteticamente conceituado a partir da obra de Andy Warholl (1928 – 1987), subsidiado assim pelas reflexões encontradas junto a Jean Baudrillard e Klaus Honneth, as quais o colocam face à cultura americana da primeira metade do Século XX.

Capítulo 3 - O Ambiente

A iniciativa citada no início deste documento, de abrir as portas do atelier para verificar ambiências outras nas quais os objetos seriam encontrados, delineou esse capítulo que se reporta às culturas de consumo contemporâneas e oferece embasamento adequado para a observação de alguns elementos substanciais à Coleção. Sob a crítica de Deyan Sudjic, por exemplo, são considerados os objetos/produtos de design contemporâneo, da moda e do luxo, quando o autor discorre a respeito da insaciabilidade humana pelo ‘novo’, critérios que colocaram luzes sobre a diversidade das coisas observadas durante o processo da coleta fotográfica da Coleção. Do mesmo modo as reflexões encontradas junto a Gilles Lipovetsky mostraram-se pontuais para verificar determinados comportamentos sociais e culturais, ancestrais e contemporâneos, dentro do Século XX.

Capítulo 4 – a Coleção Particular das Coisas Inanimadas

Capítulo final, voltado à reflexão e descrição do processo das pinturas, da instauração do painel da Coleção e da sua dissolução. Nestes estudos serão colocadas as minhas explicativas para os elementos conceituais e formais da pintura, as quais encontram os devidos aportes em Georges Perec, Walter Benjamin e Jean Baudrillard, entre outros autores.

As palavras iniciais que aqui apresentaram parte da teoria, verificada em simultaneidade ao esboço deste processo criativo, constituem uma organização possível das etapas de um trabalho que, embora concebido a partir da previsibilidade de alguns métodos, foi desenvolvido em meio às inferências e imprevisibilidades provocadas por vivências, substanciais à pesquisa, cuja dinâmica me fez constatar, de regresso ao atelier onde agora me encontro, que este lugar silencioso é como uma ilha em meio a um oceano de objetos, enquanto ainda trago nas mãos aquela pequena xícara azul.

Volto a ela. Numa manhã qualquer entre o passado e o presente observo a menina tomando café no exato instante em que aprendeu o significado da palavra ‘ausência’. Vejo, agora, na presença azul do pequeno objeto o testemunho das coisas idas, quando a menina que eu fui passou-me a incumbência de colecionar o silêncio de tudo aquilo que ela mesma havia perdido. E hoje, ao percorrer o labirinto aberto por esta coleção, vou ao seu encontro.



Ilustração 4 - A Xícara Azul. Óleo sobre tela, 40 x 40 cm (C.P. nº39) 2011

Às vezes pergunto-me se certas recordações são realmente minhas, se não serão mais do que lembranças alheias de episódios de que eu tivesse sido actor inconsciente e dos quais só mais tarde vim a ter conhecimento por me terem sido narrados por pessoas que neles houvessem estado presentes, se é que não falaria, também elas, por terem ouvido contar a outras pessoas.

As pequenas Memórias

José Saramago (2006)

Capítulo 1 - A Xícara

Ao observar cuidadosamente os desenhos empalidecidos da xícara azul reflito e considero: retomar o passado e investigá-lo a partir do presente é certamente uma ação delicada, do mesmo modo como examinar imagens simbólicas que se reportam a memórias é uma tarefa que solicita os mesmos cuidados. Assim sendo reconheço que, criteriosamente, as duas pesquisas em pintura averiguadas a seguir, *Altaris* (1.1) e *Mon Sacre Coeur* (1.2), desenvolvidas entre os anos de 1996/99 e 2000/06 poderão apresentar soluções para alguns questionamentos provocados pela Coleção, pois pertencem a este território nebuloso dominado pelas memórias para o qual fui conduzida, capturada então pelo pequeno objeto.

Henri Bergson afirmou: “A imagem é um estado presente, e só pode participar do passado através da lembrança da qual ela saiu.” (BERGSON, 1999: 164). Desta maneira, concordando com o filósofo, compreende-se que o estado original das lembranças em suas formas ‘puras’ não é extensivo ao presente. Mas creio que, por meio da Arte são encontradas ações mediadoras que permitam mensurar o passado em sensações correlatas ao estado por ele denominado “rememoração”, uma vez que as duas obras a seguir observadas consideram, respectivamente, duas qualidades de evocações de memórias.

Em *Altaris* reporto-me às sensações nascentes e primitivas, traduzidas em pinturas de significados de um estado ‘primeiro’ de relações. O desencadeamento que culminou nesta série de trabalhos teve sua origem nas reflexões a respeito da instabilidade própria do começo das coisas, quando busquei numa espécie de obscuridade informe aquilo que, ainda indefinido, solicitava uma moldagem de seu devir. A partir dos estados nascentes da minha poética em pintura e dos objetos de Natureza Morta, *Altaris* foi aproximada deste modo aos conceitos de ‘rememoração’.

Mon Sacre Coeur revisita as experiências provocadas pelo passar do tempo e das relações entre circunstâncias vivenciadas. Diferenciada do significado de rememoração, aborda lembranças mais recentes reportadas aos temas e

objetos que constituem a semântica, poética e pessoal, das pinturas referentes às coisas da infância, da família e do colégio *Sacre Coeur de Marie*.

A somatória dessas duas etapas delineou não apenas o primeiro capítulo da dissertação teórica ou alguns conceitos processuais da atual pesquisa da Coleção, mas o divisor de águas das minhas observações de um gênero em pintura. Sob estas reflexões investigo a seguir as duas séries, *Altaris* e *Mon Sacre Coeur* que foram, respectivamente, criadas a partir de memórias e de lembranças, averiguações imprescindíveis na formação dos caminhos que me conduziram à organização de uma Coleção de coisas inanimadas.

1.1 *Altaris*

Para os romanos, *Altaris* era o nome que designava a pedra ou local onde se praticavam os sacrifícios aos deuses. O lugar mais alto. Para as minhas investigações poéticas, *Altaris* simbolizou a imersão, o encontro e a materialização, por meio da pintura, de um passado referenciado pela memória e pelo espírito, manifesto, nas palavras do filósofo Henri Bergson, “[...] em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia.” (BERGSON, 1999:158).

Durante os anos de 1996/99 impulsionada pelo estudo instrumental do Latim e, conseqüentemente, pelas leituras a respeito das Culturas Clássicas Greco-Romanas eu elaborei a série de pinturas que, observo agora, então apontou alguns dos primeiros elos plásticos e conceituais que posteriormente se mostraram extensivos à Coleção. Entre estes destaco a utilização e aplicação da cor na pintura, cujos detalhes serão aqui comentados e ilustrados.

Porém, antes de apontar as questões relativas à pesquisa cromática abordo alguns conceitos a respeito das escolhas dos objetos selecionados para as elaborações figurativas da série. Em *Altaris* não utilizei modelos referentes a jarros, vasos e flores inseridos em ambiências específicas¹⁵, ou figurações e formas similares às encontradas em um tempo presente¹⁶ mas, sim, formas e composições geradas em conformidade à afirmativa do parágrafo inicial, - pela memória e pelo espírito. Deste modo os esboços e os desenhos iniciais à pintura dos objetos foram relacionados aos cânones estruturais da ‘Proporção Áurea’¹⁷ da figura humana, pois na semântica da série *Altaris* aquelas ânforas, crateras e hídrias¹⁸ reportavam-se a ‘corpos simbólicos’, enquanto as flores e os frutos a sentimentos. O cunho simbólico foi igualmente observado pela inclusão, nas telas, de textos poéticos em Latim, extraídos do poema *Ars Amatoria*, de Ovídio, dos versos profanos *Carmina Burana*, entre outras fontes

¹⁵ Refiro-me aqui às (já mencionadas na Introdução) composições clássicas que observam elementos da ambiência ‘em torno’ do tema principal: mesa, paredes, sala, etc.

¹⁶ BERGSON, op cit., p. 160.

¹⁷ Conforme observados em DOCZI (1990).

¹⁸ Ânforas, crateras e hídrias: denominações de modelos de jarros Gregos.

literárias, relacionado também a alguns escritos de reflexão pessoal a respeito dos mitos da religião clássica romana, relativos ao culto de Vesta.¹⁹

Conseqüentemente esta pesquisa me impôs uma observância rigorosa quanto ao emprego da cor, até então por mim utilizada mais próxima dos conceitos do *Fauvismo*. Objetivando resultados conceituais, formais e plásticos satisfatórios, os trabalhos foram elaborados com recursos de velaturas; quando a aplicação de finas camadas de tinta se mostrou adequada à semântica intencionada, uma vez que ali as sobreposições das cores definiram, a cada etapa, delicadamente e sem contornos lineares, as formas buscadas para aqueles objetos. Do mesmo modo procedi a uma drástica redução da palheta de cores cuja variedade ficou restrita aos azuis em gamas de tonalidades muito escuras (Prússia, Indanthrone, Ultramar), acompanhados pelas variações tonais quentes e frias dos negros, de cinzas e brancos, alguns ocres e poucos vermelhos. O processo de velaturas permitiu-me deste modo (pelas sobreposições das camadas de tinta), executar raspagens das inscrições poéticas, afirmando em pinturas o interesse que nutro pela averiguação dos simbolismos das coisas. A pesquisadora Luciane Silva (1999) assim analisou a série, por ocasião da mostra que realizei:

O vínculo entre a imagem e a palavra para Beatriz Nocera, é tão estreito, tão unido e íntimo que em suas obras essa sincronicidade, esse paralelismo entre a imagem e a palavra parecem espelhos rebatidos. Embora a palavra incorpore-se à tela materialmente, como escrita em latim, seu sentido de palavra não fica fechado em seu próprio conceito. Há uma leitura em suas imagens, um conteúdo semiológico. (SILVA,1999:7).

Altaris foi uma imersão conceitual e formal numa tentativa de apreender o sentido daquilo que Henri Bergson denominou “lembrança pura”. Ali encontrei sensações de memórias remotas pelas averiguações de pintura que me propiciaram, além do aperfeiçoamento do recurso da velatura na moldagem dos espaços pictóricos, uma investigação plástica ao interpretar o simbolismo da maçã, fruto de características e aplicações peculiares, dentro da História da Natureza Morta a qual, sabe-se, é prodigiosa em exemplos. Mas, a maçã em

¹⁹ Em DUBY e PERROT (1990).

Altaris incorporou essencialmente uma relação atávica e poética²⁰, quando mesmo hoje percebo que ela é o único fruto que, para configurar esta simbologia pessoal, integra o painel da Coleção de coisas inanimadas. Nas páginas seguintes serão abordados, comparativamente, por meio de comentários e ilustrações, os detalhes processuais que evidenciaram estas diferenciações conceituais e os dois procedimentos pictóricos adotados para as respectivas maçãs, em *Altaris* (Ilustração 05) e na Coleção (Ilustração 06).

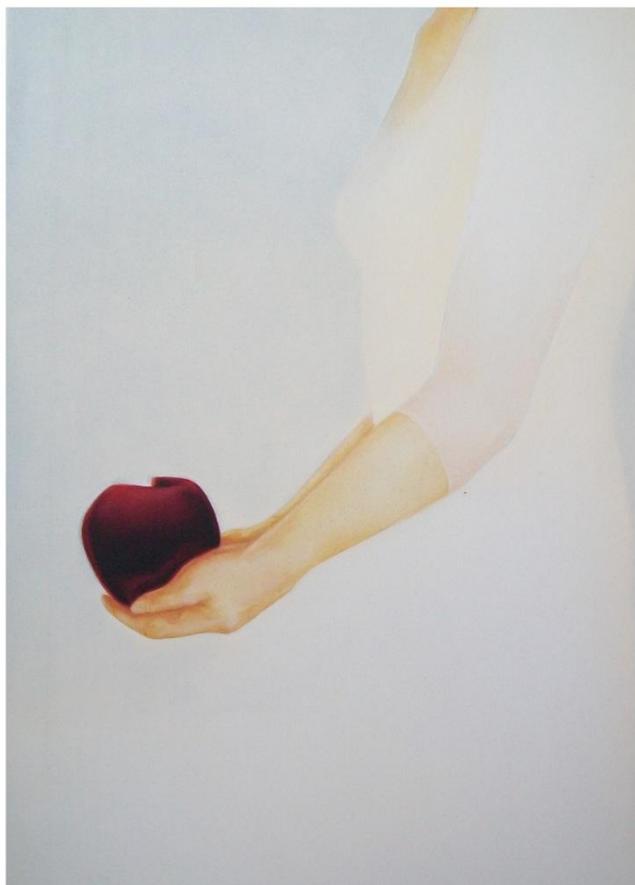


Ilustração 5 - Ad Sidera. (Para os Astros - Autorretrato com maçã). Óleo s. tela, 160x80 cm. 2000. (Acervo pessoal).

²⁰ Refiro-me à maçã em *Altaris* a partir do simbolismo geral dentro das culturas clássicas, da dualidade existente entre bem e mal, da busca pelo conhecimento, etc., conforme observei em CHEVALIER e GHEERBRANT (1995).

Conforme a ilustração anterior, em detalhe no autorretrato *Ad Sidera* pode-se observar o tratamento em pintura da maçã da série *Altaris*. Para tal foram utilizadas cerca de seis camadas de velaturas a partir do vermelho de cádmio, consecutivamente obscurecido pelo acréscimo de alizarin, magenta e naphamide maron, concluídas pelas misturas a verdes e azuis nos detalhes das cores mais escuras. Assim, a cor vermelha e a forma da fruta não se reportaram às indicialidades de uma maçã como tal, mas à intencionada rememoração mítica da maçã. Essa diferença é evidenciada a seguir em comparação ao tratamento pictórico da maçã que integra a Coleção (Ilustração 06), o qual foi mantido em conformidade aos propósitos da mencionada similitude figurativa.



Ilustração 6 - Maçã. Óleo s. tela, 40x40 cm. (C.P. nº15) 2010 (Acervo pessoal).

As duas ilustrações a seguir (07 e 08), apontam exemplos de velaturas para os planos pictóricos nos quais se encontram objetos relacionados a palavras e frases poéticas.

Na pintura da Ilustração 07 a chave tonal de cinzas se reporta aos versos escritos na pedra de um altar e à oferenda cerimonial de um lírio. Esta flor representou na História mitos, santos e dinastias. Em *Altaris* ela significa o isolamento das sacerdotisas de Vesta.



Ilustração 7 - Sem título. Óleo s. tela, 55x50 cm. 1998 (Acervo pessoal).

Januas claudo claustri mei - Voces colores odores ignoro

*In albo et lapideo altari quiesco - Incolumi et imuni et gellido alabastro*²¹

²¹ Cerro as portas do meu claustro – Ignoro vozes, cores, perfumes – Repouso no branco altar de pedra – de alabastro frio, incólume, imune. (Texto da autora).

A seguir, na Ilustração 08 a cratera que traz, na borda, inscrições inspiradas no romance Todos os Nomes²². Alusão à temporalidade da vida, à fugacidade dos encontros e a certeza do fim de todas as coisas.

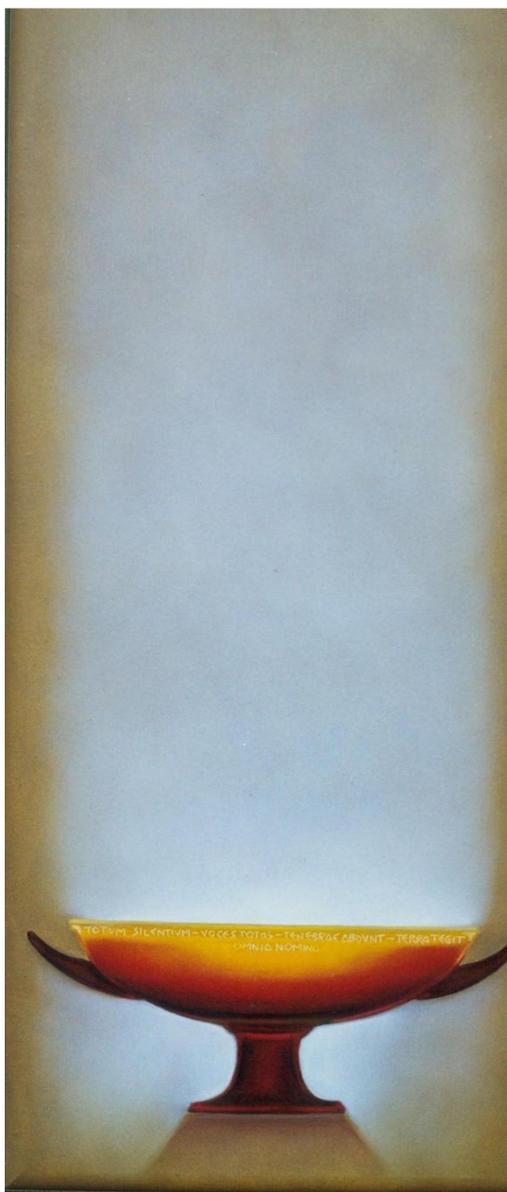


Ilustração 8 - Sem título. Óleo s. tela, 90x40 cm. 1999 (Acervo pessoal).

*Totum silentium – Voces totas – Tenebrae abdunt – Terra tegit – Omnia nomina*²³

²² SARAMAGO, José. Todos os nomes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

²³ Todo silêncio - Todas as vozes - A noite encobre - A terra sepulta - Todos os nomes (Texto da autora).

Jarros, flores, frutos e poemas simbolizaram sentimentos, alicerçaram caminhos e a continuidade da observação dos objetos nos seus significados. Velaturas em azuis profundos ou brancas redimensionaram a minha observação da perspectiva dos denominados ‘planos de fundo’ da pintura, aqui não referentes à ambientes, mas, a espaços abertos, luminosos ou obscurecidos. Aros metálicos, em finas linhas, definiram discretas suturas cirúrgicas.

Em *Altaris* encontrei o silêncio dos monges errantes de *Benedicktbeuern*, em meio aos versos profanos dos *Carmina Burana*: “*Dulcissime! Totam tibi subdo me*”²⁴. Essas palavras falam do amor incondicional, interpretado num díptico da série por meio de espaços de tonalizações claro/escuro com versos transcritos, em pintura, sob o conceito de ‘suturas’ metálicas. (Ilustrações 09 e 10).



Ilustração 9 - *Dulcissime!* (Detalhe). Óleo sobre tela, 90x40 cm. 1999 (Acervo Pessoal)

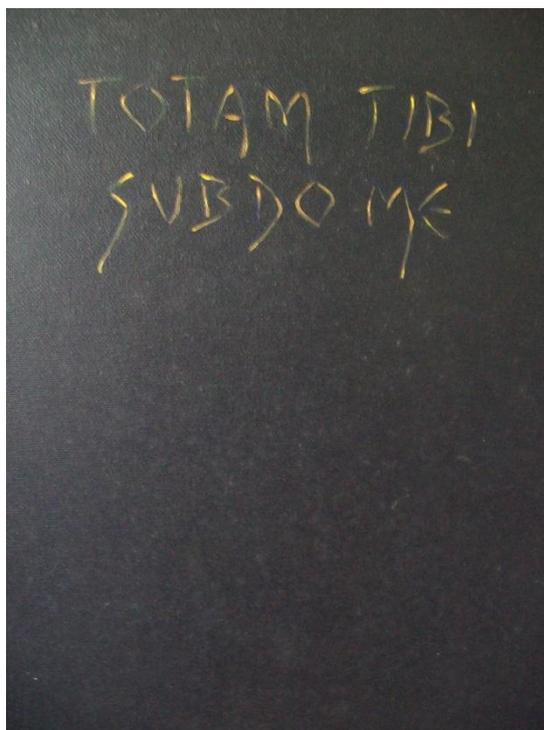


Ilustração 10 - *Totam tibi subdo me.* (Detalhe). Óleo sobre tela, 90x40 cm. 1999. (Acervo Pessoal)

²⁴ “Dulcíssimo! Submeto-me inteira a ti.” ORFF, Karl. *Carmina Burana. Dulcissime – CB70: XV.*

Deste modo conceituei em *Altaris* a reverberação de espaços simbólicos de cores, elementos primordiais das cenas pictóricas sobre as quais agora repousam os significados imanentes aos objetos de uma Coleção de coisas inanimadas.

1.2 *Mon Sacre Coeur*

Se em *Altaris* o processo de rememoração verificado emergiu de um tempo atávico, *Mon Sacre Coeur* encontrou em vivências pessoais recentes, as lembranças da infância passada entre a família e o Colégio *Sacre Coeur de Marie*.

Tempo da casa, feminino, intimista e igualmente silencioso. Tempo da introspecção das mulheres que organizavam os seus arranjos domésticos sobre as mesas cobertas com toalhas bordadas que pareciam representar, a exemplo da paciência de monges orientais, intermináveis Mandalas. Em *Mon Sacre Coeur* a questão da observação da ambiência das coisas foi, em algumas obras, significativamente considerada. Neste processo vivenciei a mesma experiência das minhas avós colocando-me como agente, de fato, nas horas consumidas em bordados infindáveis, assim como na observação e coleta de inúmeros objetos domésticos. As inserções dos materiais caseiros, a preservação de coisas familiares, o luto simbolizado numa boneca e os retalhos de tecidos antigos constituíram ali um inventário visual das heranças das mulheres da família. As características das peças *Art Nouveau* representadas nas pinturas, lembranças antigas, apontavam também para a influência da arte decorativa europeia do século XIX no sul do Brasil.

A proximidade a todas essas coisas revelou-me, enquanto participante ativa de um processo catártico das memórias da infância, a percepção daquelas matérias como elos entre mim e pessoas das quais eu apenas ouvi relatos das suas vidas e que me foram narrados por outros membros da família. Abaixo, um fragmento da crítica que aborda a percepção da pesquisadora paranaense Maria José Justino sobre a série de obras em questão:

São coisas do passado ditas em sintaxe contemporânea. Telúrica, nostálgica, diáfana, construtiva, Nocera obriga o pincel a dialogar com o bordado e a colagem. A escolha não poderia ser outra senão aliar ao desenho do bordado a técnica da tinta a óleo. [...] O trabalho de Nocera nasce nesse tempo/templo meditativo, gestado na espiral do silêncio. Monástico. Trabalha com todos os sentidos – olho, coração e as pontas dos dedos. (JUSTINO, 2009).

Tomando como ênfase a expressão ‘trabalhar com todos os sentidos’, observo em *Mon Sacre Coeur* o bordado como um dos elementos formais e conceituais da pesquisa. Por ser resultante de uma elaboração essencialmente artesanal que envolve a conjugação das atitudes física e mental para a sua execução, o bordado solicita o exercício da concentração e da introspecção. Nesta percepção apresento a seguir três ilustrações (11, 12 e 13) que reproduzem os desenhos encontrados nas páginas das revistas e dos cadernos denominados ‘álbuns de riscos de bordados’ de Elvira Leiria Müller, minha avó materna. Ao ‘ler’ esses álbuns foi possível identificar pedaços da história de uma vida, traduzidos, por exemplo, nas iniciais que seriam bordadas nos lenços da pessoa amada, nos desenhos e monogramas para os lençóis do casamento, nos temas florais das inúmeras toalhas de enxoval da noiva logo seguidos pelos modelos e adornos para as roupinhas dos bebês.



Ilustração 11 - Página inicial do álbum de bordados de Elvira. Fotografia. 2011

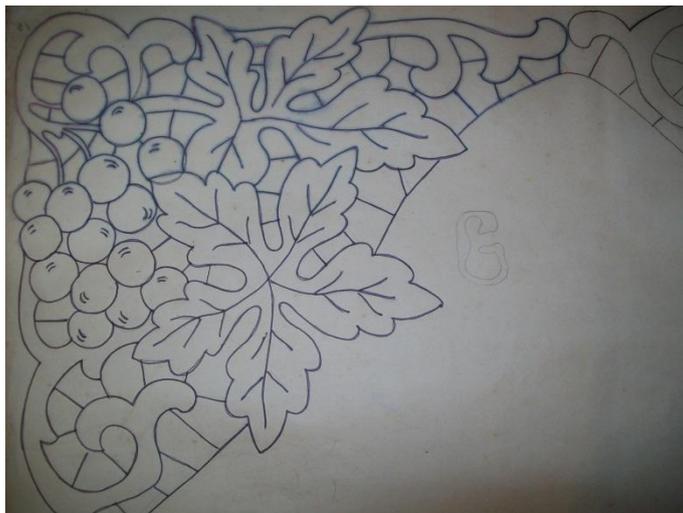


Ilustração 12 - Detalhes de desenhos do álbum. Fotografia. 2011

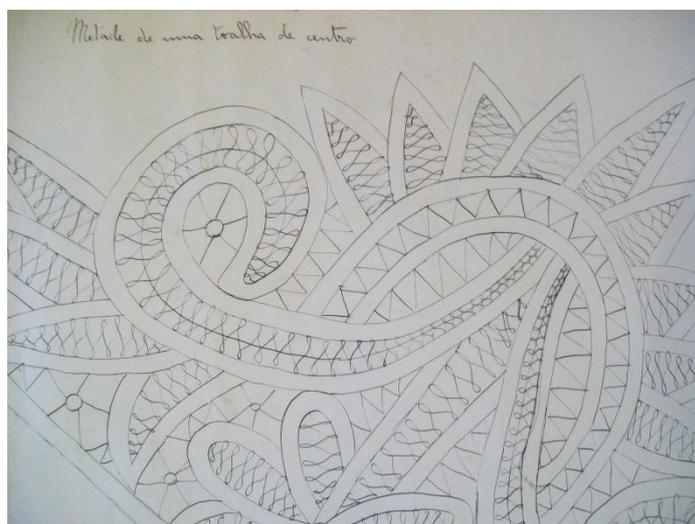


Ilustração 13 - Detalhes de desenhos do álbum. Fotografia. 2011

Nos exemplos apresentados observa-se que havia naqueles bordados uma influência das formas dominantes da estética *Art Nouveau*; vegetais e florais. A maioria das revistas antigas encontradas nos guardados da casa, assim como muitas das peças decorativas, vasos, pratos, louças, etc., denotavam essa vertente. Em outros elementos decorativos foi também possível identificar a geometria alusiva à estética do período *Art Déco*. Esses componentes plásticos dos objetos ainda agora configuram citações das minhas memórias afetivas, pois, trazidos a Curitiba por ancestrais europeus durante o Século XIX e início do XX caracterizam uma parte daquele 'ecletismo' cultural local (ARAUJO,

2006: 23) que também coabitou a casa dos meus antepassados. São imagens significativas para a série *Mon Sacre Coeur*, cujos exemplos são apresentados nas ilustrações 14,15,16,17, a seguir.

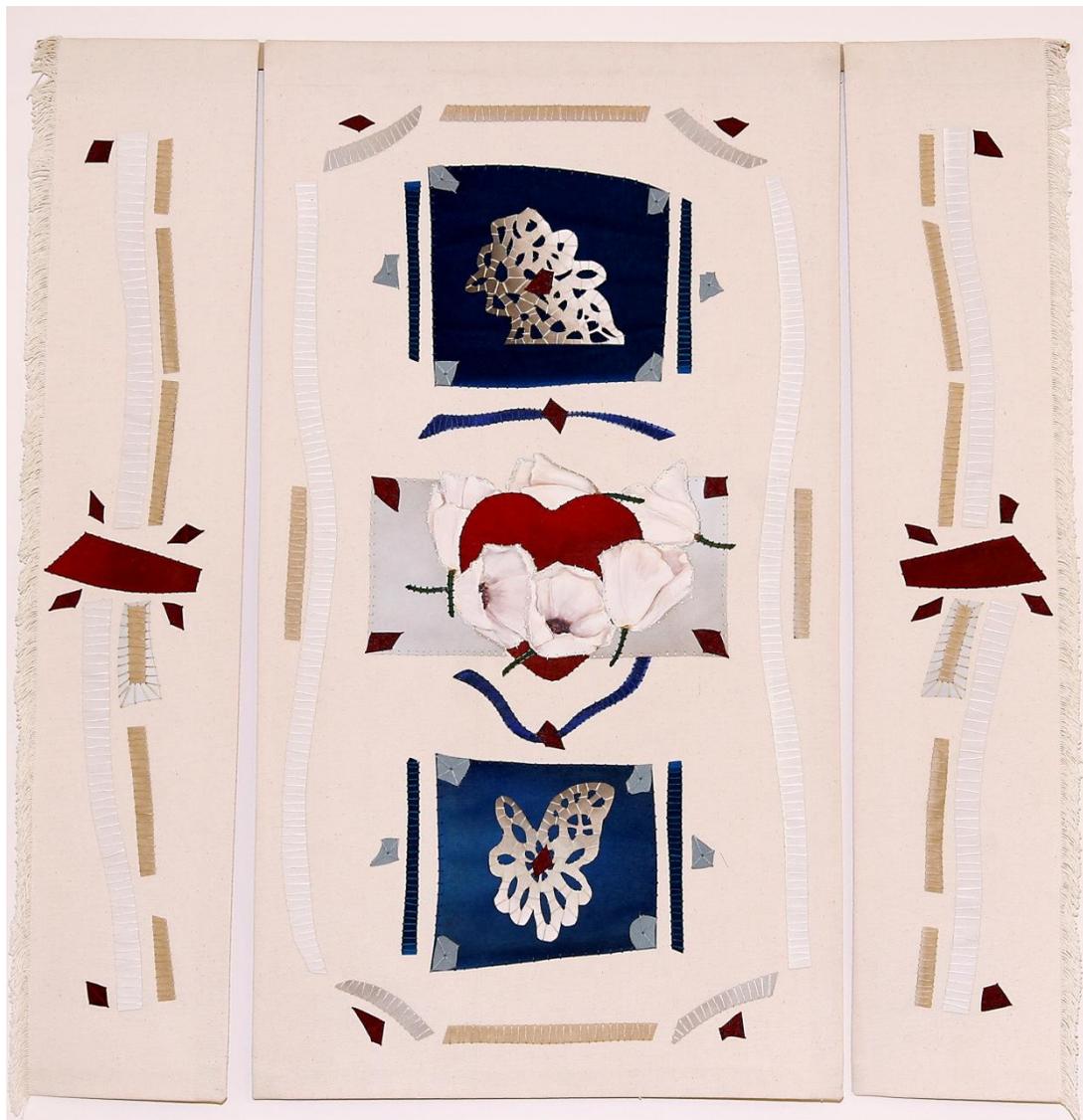


Ilustração 14 - L'Oración. Óleo s. tela, colagem e costuras. 2006/2009

L'Oracion é um tríptico elaborado em 'lona crua' com pinturas, bordados, colagens e costuras, em referência aos estandartes das festas religiosas. Nele reporto-me à imagem do Sagrado Coração de Maria envolto em papoulas, flores simbolicamente relacionadas ao ópio²⁵.

²⁵ Relativo a *opium* ou, *oblivium*, 'esquecimento'. (n.a.)

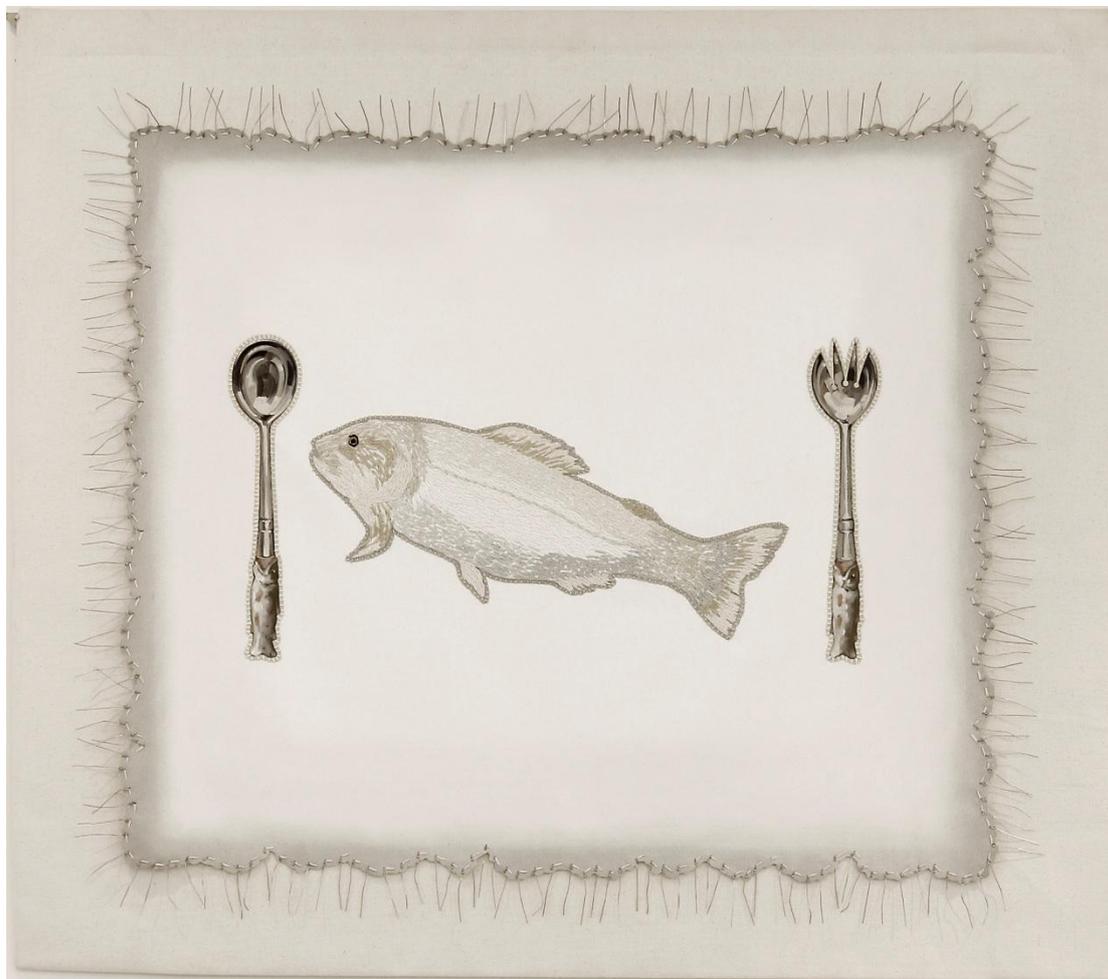


Ilustração 15 - Petit Repas. Óleo s. tela, costuras, colagens, rendas. 2006/2009.

Petit Repas foi concebido a partir dos antagonismos entre a delicadeza do tema, peixinho bordado e a agressividade das franjas de arames (farpas) da toalha, sobre a qual ele se encontra cercado pelas pinturas de dois talheres decorados com também peixinhos, de porcelana, modelados numa espécie de suplício, sufocados pelos cabos de metal.



Ilustração 16 - Bébé. Óleo s. tela, colagem e costuras. 2006/2009 (Acervo particular).

A pequena boneca encontra-se isolada na parte central de uma ambiência que se reporta ao luto, pelos azuis noturnos onde se pode observar um desenho de características infantis; a casinha na paisagem.



Ilustração 17 - *Mère*. Óleo s. tela, colagem, costuras, cambraia e moldura. 38x46 cm. 2006. (Acervo particular).

Ilustração 17. *Mère*. Óleo s. tela, colagem, costuras, cambraia e moldura. 38x46 cm. 2006. (Acervo particular).

Acima (Ilustração 17) o principal objeto simbólico da série. Porém, mais do que aferir-lhe uma definição de cunho semântico, *Mère* significa a ‘presença’ formalmente conceituada na pintura pela sua antítese, a ‘ausência’, ou, um mero reflexo. Esta mesma xícara dourada foi reinterpretada em pintura num dos múltiplos da Coleção (C.P. n° 43) como um dos objetos de minha escolha, o autorretrato (*mise en abîme*) que será comentado no Capítulo 4, referente ao processo.

Deste modo foram apresentadas respectivamente em *Altaris* e *Mon Sacre Coeur* algumas conotações processuais em pintura, aqui observadas, reitero,

pelas velaturas das quais decorreram os fundamentos das cenas pictóricas e pelos simbolismos relativos aos objetos, conceitos que serão também retomados adiante para o tratamento teórico destinado à Coleção, no capítulo a ela referente.

Agora, ao colocar de volta à mesa a xícara azul que me guiou pelas reflexões desse Capítulo 1 observo, ao lado do pequeno objeto, a bibliografia que conduzirá a seguir os meus estudos junto à História e a Teoria da Arte, para averiguar algumas referências às coisas inanimadas a partir do período Barroco e à Natureza Morta dentro do período Moderno.

Capítulo 2 - A Mesa

Neste Capítulo, em continuidade à metáfora proposta observo a cena: uma mesa sobre a qual acabo de deixar a pequena xícara ao lado de alguns livros. Abro-os, voltando-me assim aos estudos que tratarão inicialmente da denominação Histórica das ‘coisas inanimadas’, dos conceitos das pinturas *Memento Mori* e das *Vanitas* barrocas, neles encontrando as aproximações necessárias à Coleção.

A teoria averiguada na bibliografia de Norbert Schneider discorre a respeito da denominação *Nature Morte* conforme um gênero que, no século XVII, ocupava um dos últimos graus na escala de classificação dos temas importantes para a Academia Francesa. O autor atribui esta posição ao fato de que a pintura das *choses inanimées* (coisas inanimadas) não poderia ser igualada às que retratassem os temas nobres; a religião, os seres divinos, as grandes batalhas, os seres humanos e sua alma imortal etc. Deste modo, os mesmos artistas ainda seriam classificados nas categorias ‘maiores’ ou ‘menores’ conforme os níveis de complexidade de suas obras. Numa época em que as classes trabalhadoras surgiam à cena política reivindicando espaços, as instituições normativas acadêmicas politicamente geradas pelas classes nobres subliminarmente asseguravam, mediante os seus padrões, uma garantia de manutenção das hierarquias sociais e, tanto artistas quanto obras estariam assim sujeitos àquelas ordenações de todas as coisas. Dessa maneira categorizado como um tema menos importante dentro de um instrumento normativo verifica-se o primeiro registro, na França, da referência nominativa *Nature Morte*, adotada por volta de 1779 para definir uma pintura das *choses inanimées*. Entretanto essas relações seriam diferentes nos países do norte europeu onde o gênero denotava o virtuosismo do artista, quando muitos deles elaboravam obras de referências científicas, botânicas ou zoológicas as quais integravam coleções de catálogos, como no exemplo seiscentista da *Kunstammer* de Rodolfo II de Praga.

Ao lado das *Naturalia* as coleções reuniam pinturas denominadas *Vanitas*, *Flor Cinis* ou *Memento Mori*, Naturezas Mortas que conclamavam a reflexão e “[...]”

dependiam de um repertório (sic) comum de símbolos cujo significado era facilmente reconhecido pelos seus contemporâneos no contexto destas pinturas.” (CHERRY, 2010: 37). Este significado narrativo simbólico atribuído ao gênero num período em que foi intensa a sua ocorrência na História da Arte manteve-se através dos tempos, ressurgindo, ainda que de modo subliminar, em muitas outras manifestações posteriores e a ele me reporto para instaurar o conceito geral da Coleção, que observa a narratividade simbólica pretendida para o painel, a ser comentada no Capítulo 4.

Neste ponto destaco o encontro de alguns fundamentos específicos para a Coleção, extraídos da bibliografia até aqui examinada. O primeiro diz respeito às diversas denominações então adotadas para o gênero até que se determinasse, na língua francesa, em definitivo, *Nature Morte*, literalmente traduzido para o português como Natureza Morta. Constato que ao avaliar as denominações anteriormente utilizadas; *Vanitas*, *Flor Cinis*, etc., para o processo ora em desenvolvimento, o significado semântico de coisas inanimadas (*choses inanimées*) comporta uma adequação ajustada aos propósitos intencionados, que visam a uma abordagem contemporânea ao tema, pois denota a relação de contiguidade pretendida entre aquele objeto (modelo coletado) e a pintura final resultante.

Ratificando aqui a observação do parágrafo anterior, verifica-se Martine Joly afirmar: “[...] as relações imagem/linguagem são na maioria das vezes abordadas em termos de exclusão, ou em termos de interação, mas raramente em termos de complementaridade.” (JOLY, 1996: 115). Entretanto, ao discorrer a respeito de algumas questões relativas às representações da pintura barroca, especificamente as *Vanitas*, relacionais às *choses inanimées*, a autora assim explica a complementaridade verbal dos símbolos:

Consiste em conferir à imagem uma significação que parte dela, sem com isso ser-lhe intrínseca. Trata-se, então, de uma interpretação que excede a imagem, desencadeia palavras, um pensamento, um discurso interior, partindo da imagem que é seu suporte, mas que, simultaneamente dela se desprende. (JOLY, 1996: 120).