

Certamente o processo criativo desta Coleção não pretende fixar raízes no passado ou mesmo se lançar às investigações linguísticas, mas por meio destas pesquisas visa instaurar, com segurança, um processo em pintura que além de referenciar suas origens de gênero Natureza Morta, cumpra o projeto de expansão dos conceitos verificados. Deste modo, esta etapa de estudos reitera o significado de coisas inanimadas conforme um aporte semântico que também apreende a diversidade do repertório de objetos apresentados durante a coleta, visto que, como mencionei no capítulo anterior, referem-se a simbolismos, memórias, moda, etc.

Dando continuidade às coletas de significados dentro desses estudos teóricos nota-se o segundo fundamento observado ainda nas origens barrocas da Natureza Morta: naquele período os artistas, em aproximações às descobertas da ciência produziam catálogos de espécies botânicas e zoológicas, as *Naturalia*. Procurados por pesquisadores e colecionadores, nesses catálogos a reprodução figurativa seria absolutamente fiel ao modelo mantendo suas características originais. Assim, ao destacar este elo com as origens conceituais do gênero, no processo da Coleção observo a mesma atitude de inflexão à fidelidade na representação pictórica dos modelos encontrados, assegurando-lhes suas características originais, visando uma formalização direta daquelas coisas nas suas especificidades, à qual, reitero aqui, denomino similitude figurativa.

O terceiro fundamento relevante obtido ainda a partir das averiguações do período Barroco, é voltado a um conceito considerado atemporal para o gênero que veio a ser a conclamação às reflexões, quer fossem aquelas a respeito da fugacidade da vida, da certeza da morte, fé, religiosidade, ou mesmo outras, verificadas em períodos subsequentes, diversificadas pelos repertórios dos inúmeros artistas dedicados a observar os pequenos objetos para instaurar junto a eles os seus códigos de linguagem visual.

Cito aqui como exemplo as conhecidas pinturas de Vincent Van Gogh (1853-1890) para as diferentes versões de um mesmo par de botinas gastas. O quê se poderia dizer a respeito senão considerá-las como indutoras à reflexão a respeito da humildade? Ou das duas pinturas executadas em 1888, as cadeiras

emblemáticas sobre as quais se encontram respectivamente objetos seus e de Paul Gauguin (1848-1903). Significantes da sua fragilidade face ao rompimento daqueles laços de amizade, em uma de suas cartas, afirma: “Poucos dias antes de nos separarmos, quando minha doença me obrigou a ir para um hospício, tentei pintar o ‘seu lugar vazio’.” E adiante descreve: “É um estudo de sua cadeira de braços, de uma cadeira marrom-vermelho escuro, o assento de palha esverdeada, e no lugar do ausente, uma luz acesa e romances modernos.”<sup>26</sup> Essas reflexões a respeito de suas obras, entre muitas outras de Van Gogh, demonstram que seria constante a sua tendência para dotar das propriedades de *Memento Mori* os mais banais dos objetos.<sup>27</sup>

As conclamações às reflexões que no trajeto histórico chegam ao Século XX são particularmente notadas nas Naturezas Mortas da Arte Metafísica, encontrando na obra do pintor italiano Giorgio Morandi (1890-1964) um dos mais expressivos nomes a ser mencionado. Embora reconhecido conforme integrante de uma “[...] geração da arte contemporânea que assumiu como tarefa fazer o moderno transitar da fase impressionista a um classicismo novo [...]” (FOSSATI, 1997: 50), nota-se que a sua obra, ao ultrapassar aqueles projetos, referendou a *Natura in Posa* conforme uma continuada atividade de reflexão poética e atemporal.

O nome de Morandi é referencial nestes estudos que averiguam relações teóricas para subsidiar esta Coleção de pinturas de objetos. De sua obra emanam os significados da intimidade de um atelier, das presenças dos objetos e, fundamentalmente, a conjugação desses fatores que são únicos e próprios do gênero aqui abordado. Em se tratando de uma averiguação cronológica destaque no período Moderno o quarto fundamento que será apontado nas investigações a seguir, delineado pela sensibilidade ímpar de Morandi ao incorporar o tempo do silêncio à pintura.

---

<sup>26</sup> Trecho de uma carta de Van Gogh a G.-Albert Aurier. (in CHIPP, 1988: 43).

<sup>27</sup> Conforme observado em WALTHER, Ingo. METZGER, Rainer. Van Gogh: The Complete Paintings. (1993: 8).

## 2.1 Morandi: um tempo dentro do tempo

O que é tempo? Um rio ondulante que carrega todos os nossos sonhos? Ou os trilhos de um trem? Talvez ele tenha curvas e desvios, permitindo que você possa continuar seguindo em frente e, ainda assim, retornar a uma estação anterior da linha. (HAWKING, 2001:31)

O pintor que nasceu e viveu em Bolonha incorporou à pintura a permanente simplicidade na percepção das coisas, quando mesmo dentro do século XXI, a leitura que se faz da sua *Natura in Posa* convida o espectador à reflexão a respeito do 'tempo' na pintura similar ao descrito acima, na epígrafe do astrofísico Stephen Hawking. A transcendência do tempo foi verificada pela concepção da Arte Metafísica ao sublimar a fugacidade da matéria.

Essa leitura possível, sobre um tempo dentro do tempo, sutil em Morandi, apresenta-se não pela diversificação dos elementos visuais e seus significados na pintura mas pela persistência na repetição dos mesmos elementos e do retorno ao mesmo tema, aparentemente à exaustão. A continuada reapresentação dos objetos mesmos, em Morandi, é capaz de anular as diferenças que determinam, num e noutro, o modelo e a pintura, subvertendo as relações de contiguidade entre um e outro, submetendo-os à delicadeza extrema que tem por fim amalgamá-los. Deste modo os conceitos relativos às imanências e presenças em suas obras são visualmente comentados conforme discretas e delicadas louças, componentes intimistas do cotidiano do artista, observados por Luiz Marques como portadores de uma “[...] intuição da substância das coisas mais simples, aprisionadas por séculos de ilusória intimidade doméstica, pela qual se sonda uma outra ordem, a do *Dasein* do objeto no espaço.” (MARQUES, 1997: 33). O artista bolonhês que, repetida e insistentemente afirmou o repouso de pequenos vasos, potes, flores, conchas e panos, não aferiu aos seus poucos objetos um tempo de pintura similar aos projetos das vanguardas emergentes à época, mas registrou-os como às leves camadas de poeira que os encobriam em seu atelier, silenciosamente.

Para Jean Clair a obra de Morandi assim sintetiza a presença do tempo:

Tempo liberado do tempo, tempo que compreende o tempo, medida e articulação de tons que engastam os tons, passagem incessante do tons – a tensão – à *harmogé*, a harmonia. As terras do pintor transformaram-se em tempo, em luz, em pátria. Elas se tornaram o nosso lugar, a nossa permanência, o nosso dia, os quadros, essas ilhas afortunadas perdidas no mar do tempo.(CLAIR, 1997)

A esta concepção de tempo verificada na pintura de Morandi, relacional à introspecção, ao silêncio, à permanência das coisas, aproximo aqui o significado de *Tacitus*. A investigação de sua obra esclarece a escolha deste significado referente ao título da pesquisa, comentado na Introdução e fundamental à construção poética pretendida para a Coleção.

Acrescento também que, serenamente pacificadoras as suas obras incorporam a questão irrefutável do tempo como um postulado poético, aceitando-o, enquanto muitos outros artistas de sua geração ‘o’ problematizaram. Como sentidos opostos, enquanto aqueles pequenos objetos temas de Naturezas Mortas denotavam a atitude reflexa do artista, conciliatória entre passado e devir, no exterior do seu atelier esquadrinhava-se o tempo/mecanização, a gestualidade expressa nos registros do tempo/ação, entre tantos enunciados pelos movimentos modernos que foram legados à contemporaneidade, quando se percebe que, hoje, artistas se apropriam da velocidade virtual em tentativas para redimensioná-lo.

Em continuidade, vê-se que o tempo foi artisticamente também questionado a partir das suas potencialidades físicas e formais quando a Arte se manifestou por meio de instalações, performances etc., par e passo aos avanços (científicos, tecnológicos, etc.) do homem no Século XX e os fatores 'fugacidade' e 'não permanência' das coisas tornaram-se valores estéticos a serem considerados.

Constatada essa inquietação assinalo o momento de retomar a uma das considerações também apontadas na Introdução deste documento, a qual se reporta aos multiplicados produtos decorrentes do tempo/mecanizado, objetos os quais, relembro aqui, também me foram apresentados por ocasião das capturas fotográficas para a construção do painel. Para a elaboração da resposta é necessário, primeiramente, voltar atenção a uma obra que, distante da atmosfera intimista do atelier de Bolonha e ancorada do outro lado do oceano incorporou ao seu 'objeto' o tempo da superficialidade, da ficção e do desejo.

Do mesmo modo como foram encontradas anteriormente, em Morandi, as explicativas a respeito do tempo do silêncio para as averiguações da Coleção, as reflexões a seguir comprovam que a 'abertura das portas do atelier' traria para o seu interior indícios das culturas industrializadas, os quais solicitam igualmente uma abordagem para que se estabeleça, ao final deste capítulo, a observação de alguns vínculos também dentro da Arte do Período Moderno, necessários a esta pesquisa. Assim sendo, ao recolocar de volta a mesa os livros que foram até aqui averiguados, observo outro objeto que me chamou a atenção.

## 2.2 Andy Warhol: do objeto do objeto

Neste momento o esboço do *leitmotif* de uma Natureza Morta apresenta-se da seguinte maneira: na mesa sobre a qual ainda se encontram a xícara azul e os livros estudados, observo a estranha presença de uma lata de sopa industrializada; *Campbell's Tomato Soup*. Arguidora como uma esfinge, ela conduzirá as reflexões a seguir relacionando, do mesmo modo como nos tópicos históricos anteriormente abordados, as coisas investigadas pela Coleção a uma inquietante proposição da Arte do Século XX. Afinal, ao introduzir aqui o tópico que tratará das tentativas de compreender o mito do objeto na obra de Andy Warhol (1928-1987), as palavras consideráveis que decifram 'aquela esfinge' vêm de Jean Baudrillard, afirmativas: "O enigma é sempre o de um objeto que se oferece em uma transparência total e que não se deixa naturalizar pelo discurso crítico ou estético." (BAUDRILLARD, 1997:178).

Considerando-se o subtítulo intencionalmente enunciado desta maneira, - 'do objeto do objeto', a pesquisa coloca-se agora face às coisas industrializadas, advindas do significado 'moto-contínuo', mecânico, hipnótico, referentes ao artista que assinou e personificou objetos transfigurando-os à sua imagem e, não obstante, adjetivou-se também como um produto a mais, ou, ainda pelas palavras do sociólogo: "A verdadeira metamorfose maquínica é Warhol."<sup>28</sup> De sua obra (entendendo-se aqui, como 'integrada' à sua personalidade), é extraído o princípio da transparência irrefutável e inquestionável dos fatos, quaisquer, segundo as também observações de Klaus Honnef. Em sua *Factory*, eventos, indivíduos ou coisas foram registrados e multiplicados similares à reprodutibilidade de uma linha de montagem industrial.

Warhol foi "[...] o empresário genial da era tecnológica [...]" (HONNEF, 1992: 46). Naquele momento, o desenvolvimento das indústrias, paralelo às efervescências culturais propostas pelas Vanguardas artísticas, associado às crescentes influências exercidas pela mídia, apregoava o consumo. E a sociedade americana economicamente emergente aceitou Warhol como o seu

---

<sup>28</sup> BAUDRILLARD, 1997, p. 97.

representante máximo, uma vez que aquele enigma envolto pela aura da Arte profetizava, nas suas declarações esnobes,<sup>29</sup> a intangibilidade de sua figura. Todos estavam aptos a recebê-lo; o cenário estava pronto. Deste modo se coloca o “simulacro estético” apontado por Baudrillard, instaurado na cultura americana a qual comemora a ilusão dos seus artefatos libertos dos domínios estéticos, reencontrando “[...] as máscaras, os rituais, as fantasmagorias desumanas de todas as culturas anteriores à própria estética.”<sup>30</sup>

Buscando a devida aproximação ao processo da Coleção enfatizado inicialmente, nota-se, pelo distanciamento histórico e temporal que Warhol ao ‘dar as costas’ a aqueles eventos ainda que de maneira irônica, esnobe ou indiferente, colocava as primeiras luzes sobre as conseqüências que, como tais, se tornaram fatos irreversíveis nas gerações do Século XXI quando o ‘simulacro estético’ foi disseminado e globalizado. Daquela atitude de fusão vida/obra explicada em minúcias por Jean Baudrillard e hoje ainda cultuada como referencial, foram dados a conhecer os “quinze minutos de glória”<sup>31</sup>, revelando que no “[...] espaço vazio do desejo, os lugares são caros.”<sup>32</sup>

Foram essas as primeiras predições artísticas e estéticas destinadas aos objetos enquanto artefatos sacralizados ou polemizados pela geração moderna. Ainda assim, aqueles objetos/artefatos, hoje mesmo ancestrais e qualificados como *retrôs* e *vintages* cedem espaços aos objetos/artifícios, cujos rótulos são implicados às violentas campanhas midiáticas que os qualificam como personalizados e indispensáveis ou, pelas palavras de Jean Baudrillard: “estamos aqui no domínio da “personalização”, da conotação formal, que é o do inessencial.”(BAUDRILLARD, 1973: 15). Atrelados a discursos que trazem implícitas questões de cifras e de comércios intercontinentais, os objetos/produtos emudecem as mais eloqüentes discussões críticas ou estéticas. E agora, ampliadas, as ações empresariais que foram um dia ironicamente predicadas por Andy Warhol submetem o significado de sarcasmo

---

<sup>29</sup> Jean Baudrillard comenta o esnobismo que transparece nas declarações do artista e cita uma das célebres frases de Warhol: “Mais superficial que eu mesmo, você morre.” (WARHOL apud BAUDRILLARD, 1997: 186).

<sup>B</sup> BAUDRILLARD, *Ibid.*, p. 180.

<sup>31</sup> WARHOL apud BAUDRILLARD, 1997, p. 187.

<sup>32</sup> BAUDRILLARD, *Ibid.*, p. 187.

do consumo (assegurado por ele e toda uma geração) à similitude de cultos prestados a ícones da Arte advindos de ‘eras remotas’.

Neste sentido, para evidenciar um ‘culto’ pessoal prestado ao admirável e controverso Andy Warhol selecionei o objeto/modelo Lata de Sopa Campbell’s como uma das pinturas integrantes da Coleção (C.P. n° 71), conforme a Ilustração 18, a seguir. Motivada pelo “enigma” fotografei o objeto a partir de um determinado ângulo dimensionando-o, hipoteticamente, a uma esfinge. Retomarei ainda os comentários a respeito desta pintura no desenvolvimento do Capítulo 4.



**Ilustração 18** - Lata de Sopa Campbell's. Óleo s. tela, 40x40 cm. (C.P. n°71) 2011



Ao concluir o **Capítulo 2, A Mesa**, as proposições até aqui estudadas encontram-se agora destacadas abaixo, resumidamente, para que se observe, com clareza, as ligações tecidas entre elas e o processo da Coleção.

**1ª- A Retomada do simbolismo semântico observado em ‘coisas inanimadas’.** Observado a partir das qualidades dos objetos (isoladamente consideradas), ou quando aportadas ao conceito semântico de ‘narratividade simbólica’ geral proposto pela instauração final do painel da Coleção. (Esta proposição será retomada adiante, no Capítulo 4).

**2ª- Inflexão à fidelidade formal figurativa adotada para a pintura dos modelos encontrados.** Determinante processual para assegurar às pinturas da Coleção um caráter de representante formal daqueles indivíduos, mantendo, portanto, a citada similitude figurativa relativa a cada objeto.

**3ª- A conclamação às reflexões.** A leitura implícita aos elementos visuais simbólicos das obras barrocas no processo da Coleção reporta-se às imanências dos significados dos objetos apresentados, traduzidas pelas tonalidades de cores dos planos de fundo das telas, aqui denominadas cenas pictóricas.

**4ª- O tempo e o silêncio.** Voltado aos objetos/modelos instaurados no tempo reflexivo da pintura, conduzidos pelas referências à obra de Morandi e ao vocábulo *Tacitus* para designá-los.

**5ª- A estética do objeto de consumo.** São as observações alusivas à estética de Andy Warhol para com os objetos/produtos integrados às culturas contemporâneas os quais, igualmente, tornam-se modelos de pintura.

Complementando as reflexões da 5ª proposição observo a seguir um objeto que me chamou a atenção durante a coleta dos pertences; um brinquedo artesanal elaborado a partir de embalagens plásticas de refrigerantes, ‘garrafas pet’. Apresentado por João Aires, artista plástico de Portugal<sup>33</sup> que residindo em Salvador investiga o cotidiano de uma comunidade de catadores de lixo naquela cidade. Entre as coisas coletadas para a Coleção este objeto evidencia uma das consequências do excesso do consumo, segundo João, na

---

<sup>33</sup> Depoimento Ficha n° 52 nos Anexos.

contemporaneidade. E, em continuidade às reflexões anteriores a respeito do objeto industrializado, no capítulo a seguir serão abordados alguns conceitos que examinam as culturas contemporâneas de consumo, 'facilitadoras' portanto da criação artesanal do Sapo de garrafa pet (C.P. n° 52), Ilustração 19, ou, um subproduto dessas sociedades.



**Ilustração 19** - Sapo de Garrafa Pet. (C.P. n° 52). Óleo s. tela, 40x40 cm. 2011

### Capítulo 3 - O Ambiente

As portas imaginárias do atelier foram abertas e agora fazem notar a dinâmica do ambiente que me apresentou diversas outras relações entre os objetos e os indivíduos, então sob os reflexos da moda e dos costumes, verificados a seguir sob as observações de Gilles Lipovetsky e Deyan Sudjic.

Identificado pelas primeiras pedras lascadas pode-se dizer que o *homo faber* ancestral hoje é reconhecido pelos incontáveis artefatos que produziu através dos tempos. Num percurso de aproximados 2,5 milhões de anos ele criou e adaptou quantidades exponenciais de objetos em atendimento não apenas a uma infinidade de necessidades, mas também de suas superfluidades.

Esta reflexão permeou as ações desenvolvidas neste processo criativo, pois cada objeto que me foi apresentado trouxe consigo uma história precedente, por vezes colocando-me diante das estranhas relações ali implícitas, as quais foram averiguadas pela observação da ambiência onde os mesmos se encontravam. O ambiente deste capítulo considera aqui uma expansão gerada a partir do objeto, relacionando-o ao indivíduo de modo particular e, de modo geral a algumas circunstâncias sociais e culturais.

Direta ou indiretamente os objetos constituem uma forma de linguagem simbólica que muitas vezes denota aquilo que não é revelado pelas palavras. O antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009) apresenta um exemplo bastante esclarecedor do poder que é aferido pelo ser humano aos objetos, comentando a respeito das mulheres de algumas populações africanas que mantêm o primitivo costume de encomendar a escultores pratos entalhados em madeira, ornados com motivos figurativos relativos a provérbios e que serão usados para servir alimentos aos seus maridos, quando estas necessitem dirigir-lhes algum tipo de advertência<sup>34</sup>. Da mesma maneira veremos que indivíduos das sociedades ocidentais utilizam louças apropriadas para servir alimentos aos seus convidados em eventos específicos. Nesta atribuição de significados reside uma espécie de transferência de representação que determinará o

---

<sup>34</sup> LÉVI-STRAUSS In CHARBONNIER (1989).

caráter de cada um daqueles objetos, quer sejam pratos tribais ou taças de vinho ou quantos mais.

Um contundente exemplo do simbolismo atribuído às coisas é encontrado na edição de Setembro de 2010 da revista *National Geographic*<sup>35</sup>, a qual traz um testemunho contemporâneo da relação homem/objetos ao abordar, na matéria publicada na seção HISTÓRIA, a montagem do acervo do Museu Memorial Nacional do 11 de Setembro, o qual reúne inúmeros pertences ou mesmo fragmentos de pertences das pessoas que se encontravam no interior do World Trade Center durante os ataques terroristas no ano de 2001.

Num levantamento cuja finalidade é cultivar e preservar a dramática memória de um fato político relativamente recente, aqueles objetos cuidadosamente recolhidos em meio aos escombros representam pessoas, marcas identitárias ou coletivas, hábitos e costumes daqueles que se encontravam num local, onde guardadas as proporções gigantescas das edificações e a multiplicidade de atividades ali abrigadas, se condensava uma espécie de microcosmos de uma metrópole. Uma Bíblia, um bilhete de amor, pedaços carbonizados de um teclado de computador, chaves, um batom e um pé de sapato de boa *griffe*, documentos, dólares e cartões de crédito, esses fragmentos serão acervados e legitimados conforme um espólio dos moradores ausentes de uma cidade destruída.

Quantas civilizações já sucumbiram através da História das quais se tem alguma informação apenas por suas poucas sobras? A Ilustração 20 exemplifica essas reflexões na pintura de um Fragmento de Louça da Companhia das Índias (C.P. n° 54), o qual me foi apresentado pela artista plástica Maria Adair<sup>36</sup>, residente em Salvador, colecionadora de objetos Históricos e memoriais.

---

<sup>35</sup> *National Geographic*. Setembro, 2010 – ano 11 – n° 126.

<sup>36</sup> Depoimento Ficha n° 54 nos Anexos.



**Ilustração 20** - Fragmento de louça da Companhia das Índias.(C.P. nº 54) Óleo s tela 40x40 cm. 2011.

Assim considero que, silenciosamente presentes, os objetos todos, singulares ou plurais, raros ou multiplicados, serão as testemunhas ‘tácitas’ e indiferentes aos seres humanos, sobreviventes ao tempo e a História que registra todos os eventos, sejam estes políticos, religiosos, étnicos, campestres, urbanos, tribais, simbólicos, afetivos, coletivos, intimistas e quantos mais.

Para que se observe hoje uma parte deste mecanismo; da então milenar característica humana de criar artefatos e atribuir-lhes determinadas convenções é necessário investigar o que ocorre dentro das sociedades contemporâneas que são regidas, mais do que pelos registros das tradições e dos costumes, pelos fatores que Gilles Lipovetski denomina ‘imperiosos’ da

moda e das indústrias do consumo. Afinal, esses objetos que tomam parte da cena contemporânea, quer sejam cerâmicas tribais ou louças de design ocidental, são solicitantes de algumas respostas às reflexões a respeito. Para minimizar alguns questionamentos, as duas abordagens teóricas verificadas a seguir colocam em paralelo o pensamento filosófico de Gilles Lipovetsky e a crítica de Deyan Sudjic, cujas afirmativas são pontuais para estas elucidções. No sentido de compreender um pouco do ambiente atual que envolve a proposta da pesquisa, esses pontos referenciais serão observados da seguinte maneira: por um lado, Gilles Lipovetsky tece considerações a respeito da submissão dos costumes<sup>37</sup> às influências da moda e, por outro, Deyan Sudjic lança o seu olhar crítico sobre os objetos de desejo e consumo.

Inicialmente vê-se Gilles Lipovetsky afirmar que não somos mais guiados pelos nossos registros memoriais mas sim pela fugaz e incessante busca em suprir a nossa curiosidade pelas descobertas do novo. “Quer seja em matéria de educação, de saber, de higiene, de consumo, de esporte, de relações humanas, de lazer, é aqui e agora que encontramos nossos modelos, não atrás de nós.” (LIPOVETSKY, 1991: 268). A partir dessa afirmativa ressalto mais uma vez o paradoxo observado ou até mesmo buscado pelo processo da coleta que empreendi a diversos objetos, memoriais ou decorrentes do aqui e agora apontado por Lipovetsky; constituintes semânticos para conceituar as coisas inanimadas dentro desta proposta de abordagem à pintura.

Em continuidade ao pensamento de Lipovetsky, observa-se que ele aponta para os anseios dos indivíduos que buscam, junto ao comércio do dia-a-dia, por novos objetos- produtos. Por outro lado também se verifica que as indústrias diariamente desembocam no mercado milhares de inovações as quais são subsidiadas por uma propaganda constrangedoramente sedutora. Esse diálogo nos leva ao inevitável encontro com a realidade que nos cerca: vivemos naufragados num mundo de bugigangas, grande parte obsoletas,

---

<sup>37</sup> Gabriel de Tarde, citado em Lipovetsky, afirma que as influências da moda ou, daquilo que é ‘passageiro’ nas sociedades ditas de consumo, hoje sobrepujam aqueles que são, de fato, registros memoriais das culturas ancestrais ou, ‘costumes’. DE TARDE apud LIPOVETSKY (1991:266).

porém imprescindíveis para o nosso prazer, ainda que este seja momentâneo. O crítico Deyan Sudjic assim exemplifica:

“Como gansos alimentados à força com grãos até seus fígados explodirem para virar *foie gras*, somos uma geração nascida para consumir. Os gansos se apavoram quando o homem se aproxima pronto para lhes enfiar um funil de metal goela abaixo, enquanto lutamos por nossa vez de chegar ao cocho que nos fornece o dilúvio sem fim de objetos que constituem nosso mundo.” (SUDJIC 2010)

Conseqüentemente, uma vez que esta pesquisa se propõe a observar a repercussão provocada pelos objetos mesmos dentro de um gênero de pintura, nos perguntamos de que maneira essa infinidade de coisas se apresenta ao olhar da arte, ou, como compreendê-las conforme produtos de arte, ou ainda, de que modo serão instauradas num processo criativo que aborda as coisas inanimadas?

No intuito de colocar em revisão processual a apresentação dos pequenos objetos quer sejam estes, memoriais, de desejo, antigos, novos, etc., guiada pelas considerações de Gilles Lipovetsky proponho, então, que se imagine agora a pintura de uma Coleção de objetos na qual serão encontradas centenas de artefatos advindos de diferentes pessoas e épocas, resultantes daquelas influências cíclicas da moda e dos costumes. Elaborada como uma metáfora, esta ‘grande pintura’ reúne um sem número de coisas numa mesma cena cujo conceito, diferente das composições clássicas da pintura, privilegia então o acúmulo, a diversidade, a multiplicidade e o excesso. Considerando-se; os materiais plásticos, a parafernalia dos produtos eletrônicos, frutos e flores geneticamente desenvolvidos, tecidos sintéticos que, também aqui tomados como objetos/modelos invadem a cena dessa pintura imaginária perfilados à ancestralidade imanente aos pergaminhos, louças, adereços, joias, livros, para citar apenas alguns poucos exemplos. Assim os visualizo, colocados num mesmo instante do tempo; o prato tribal de cerâmica com poemas inscritos e, quem sabe, um laptop carbonizado, violento testemunho de um fato político.

Menciono para complementar a proposta a própria pintura, a qual, sendo também considerada um produto muitas vezes vetorizado pela moda é ainda

cultuada conforme um objeto de desejo, comercializável e submetido aos processos cíclicos de interesses dos mercados de arte.

Uma reflexão sobre os conceitos da pintura das coisas inanimadas, além do olhar voltado para os objetos de arte e a devida complacência para com os produtos-objetos industrializados, midiáticos e descartáveis, concretiza desta maneira a metáfora aqui proposta, da coexistência sobre uma grande tela imaginária, das mais diversas qualidades e gêneros das coisas, épocas, sociedades e culturas que, observa-se, gradualmente perdem sua identidade em detrimento das disseminadas interações globais. Proposição que busca mais algumas explicações junto a Gilles Lipovetsky, para ilustrar essa cumplicidade complacente:

“ Não estamos mais numa sociedade de divisão sangrenta. Também não estamos numa sociedade climatizada e homogeneizada, é o modelo da moda que rege nosso espaço coletivo, os antagonismos permanecem, mas sem o espírito de cruzada, vivemos a era da coabitação pacífica dos contrários.” (LIPOVETSKY, 1991:277)

Adiante observa-se, no mesmo texto, que o autor exerce também uma vigilância sobre os movimentos artísticos Pós Modernos, dos quais a contemporaneidade é decorrente. Suas reflexões não demonstram, como se espere, um otimismo, mas sim uma certa acidez ao tecer constatações que nos afirmam que muitos desses movimentos são calcados apenas em modismos. “A cena artística passou uma era de obsolescência acelerada: explosão de artistas e de grupos de vanguarda imediatamente esgotados, esquecidos, substituídos por outras correntes [...]”<sup>38</sup>. Assim o filósofo ratifica o legado do Pós - Modernismo que, de um modo generalizado, ao declarar suas rupturas para com o passado gerou tais expectativas que fizeram com que o homem contemporâneo passasse a aceitar tudo aquilo o que é novo em detrimento de sua memória, quando mesmo algumas manifestações artísticas, filosóficas ou críticas foram, e ainda hoje o são, rapidamente substituídas por outras.

Neste ponto retomo a questão inicial; será, então, o objeto-arte hoje um também produto de consumo comparável a tantos? Aqui nos deparamos com

---

<sup>38</sup> LIPOVETSKY, 1991, p.272.



a constatação de que obras realmente significativas, ícones, configuram as marcas indelévels de seu tempo não sendo, portanto, passíveis de julgamentos ou de substituições. No entanto Lipovetsky ainda observa que, “[...] as grandes obras do passado têm um imenso prestígio, mas produzimos “sucessos” feitos para não durar, com obsolescência incorporada.”<sup>39</sup> Compreende-se então que a citada obsolescência é, de fato, um dos componentes que assegura a reposição sazonal do ‘arte – produto’.

Complementando aqui (a ser retomado ainda adiante na dissertação), como uma forma de ‘celebração ritual’ aos conceitos de ‘fugacidade e impermanência’ de todas as coisas observo que também esta Coleção particular de coisas inanimadas tem a dissolução do seu conjunto já prevista, quando, após os eventos de exibição e divulgação da pesquisa, os mesmos objetos pinturas serão devolvidos aos seus possuidores originais.

O distanciamento histórico confirma a fragilidade dos sucessos momentâneos. Da mesma maneira, observa-se ainda a ocorrência de um outro fato: algumas obras também perdurarão por meio de uma fabricada ilusão de sua permanência, ou seja, serão constantemente alimentadas pelas artimanhas da mídia e pelos interesses mercadológicos que, mesmo hoje, insistentemente as sustentam. Afinal, na sociedade contemporânea tudo pode ser um novo produto para o consumo, bastando para isso uma boa propaganda. Contudo, há mais um detalhe a ser considerado pois, quer se perceba que determinados objetos são significantes de arte, da moda, dos costumes, do passado ou do presente, ou mesmo o objeto-arte como um produto relativo ao consumo, nota-se também que cada uma dessas coisas encerra, de fato, a grandeza variável que lhe foi, é ou será atribuída, singularmente, pelo olhar daquele que (ainda que não a possua), - a deseje, acima e além de quaisquer outros méritos.

Para explicar questões relativas aos objetos de desejo, o olhar crítico do design verificado junto às reflexões de Deyan Sudjic será mais uma vez aproximado ao de Gilles Lipovetsky para as efemeridades da moda, propiciando o encontro

---

<sup>39</sup> LIPOVETSKY, 1991, p. 271.

de outra constatação: a submissão dos objetos/produtos às violentas intervenções das mídias e substâncias de um valor complementar; as *griffes* que lhes aferem qualidades de moda transformando-os, ainda que forçosamente, em produtos de pré - determinado valor suplantando o que já se tenha visto em quaisquer outras épocas. Aqui se encontram os objetos ícones dos templos do consumo, shoppings e grandes lojas onde se apregoa a sedução e o prazer da compra, do imediatismo e da impermanência. O conceito - objeto de desejo – é, nestes estudos, caracterizado desta maneira por qualquer produto contemporâneo atrelado à mídia rotuladora das suas qualidades; a mesma que rapidamente o substitui por outro ícone-produto, melhor, mais novo e mais eficaz, tão logo ele se apresente. Sabe-se que até há pouco menos de um século algumas coisas consideradas objetos 'desejáveis', o seriam não por uma imposição de uma propaganda insistente ou por um rótulo, mas sim pela sua escassez ou raridade. Sedução, atração, seja como for, o acesso a tudo aquilo o que se queira hoje é aparentemente facilitado pelo mercado que estimula o 'simples' desejo de possuir desde os objetos utilizados cotidianamente, até outros dos quais se poderia facilmente abrir mão.

Quer sejam uma ou inúmeras coisas, ou ainda, considerando-se a questão da própria Arte hoje, conforme um produto, é possível compreender a existência de um complexo e contínuo movimento desencadeado pelas coisas todas; objetos-produtos e homens inseparavelmente atabalhoados através da História, determinantes das velozes transformações culturais e da voracidade das sociedades de consumo. Retomando Deyan Sudjic: "Os objetos são nossa maneira de medir a passagem de nossas vidas. São o que usamos para nos definir, para sinalizar quem somos e o que não somos."<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> SUDJIC, 2010, p. 21.



**Ilustração 21** - Caixa de esmaltes. (C.P. n° 7). Óleo s. tela 40x40cm. 2010.

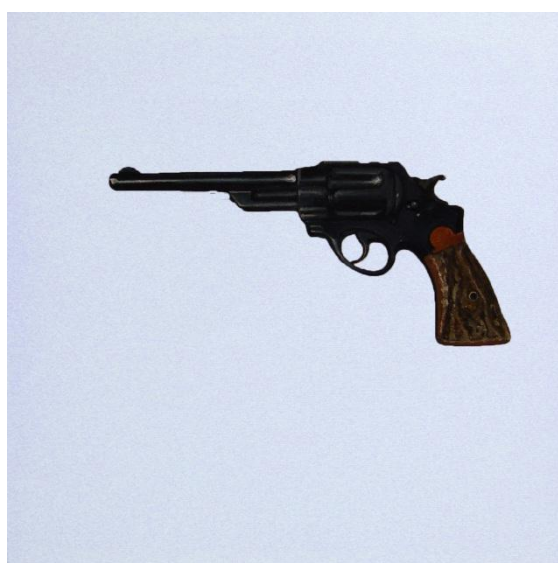
Neste sentido ainda verifiquei, durante a coleta, que o olhar de diversos indivíduos sobre aquilo que lhes traduz algum significado peculiar é, de fato, o mediador dos valores finais neles implícitos. As pessoas também observam seus pertences ‘imantando-os’ às suas significações pessoais, contraditoriamente não os relacionando apenas à moda, mas a formação de identidades. Como no exemplo da Ilustração 21, Caixa de esmaltes (C.P. n° 7), objetos apresentados por Giovana, de Curitiba, que são “[...] puro desejo de consumo, [...] moda e beleza [...]”, mas, ao concluir, afirma: “[...] são, de certa forma, importantes para mim.”<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Depoimento Ficha n° 7 nos Anexos.

Sob estas notações foi possível observar alguns diálogos nascidos dentro da Coleção como, por exemplo, ao relacionar a Pistola Imbel 380 (C.P. n° 32), Ilustração 22, que me foi apresentada por Bruno,<sup>42</sup> à arma Smith & Wesson calibre 44 (C.P. n° 41), Ilustração 23, centenária, que pertenceu ao meu avô materno. Colocando-as lado a lado percebo que silenciosamente e com um século de tempo a lhes separar, aqueles dois objetos significam respectivamente, paixão para o oficial da aeronáutica e memória para mim, independentemente de tipos de modelos, da manufatura artesanal ou da tecnologia de fabricação ou, mais adiante, das suas finalidades de uso.



**Ilustração 22** - Pistola Imbel 380. (C.P. n° 32) Óleo s. tela 40x40 cm. 2011.

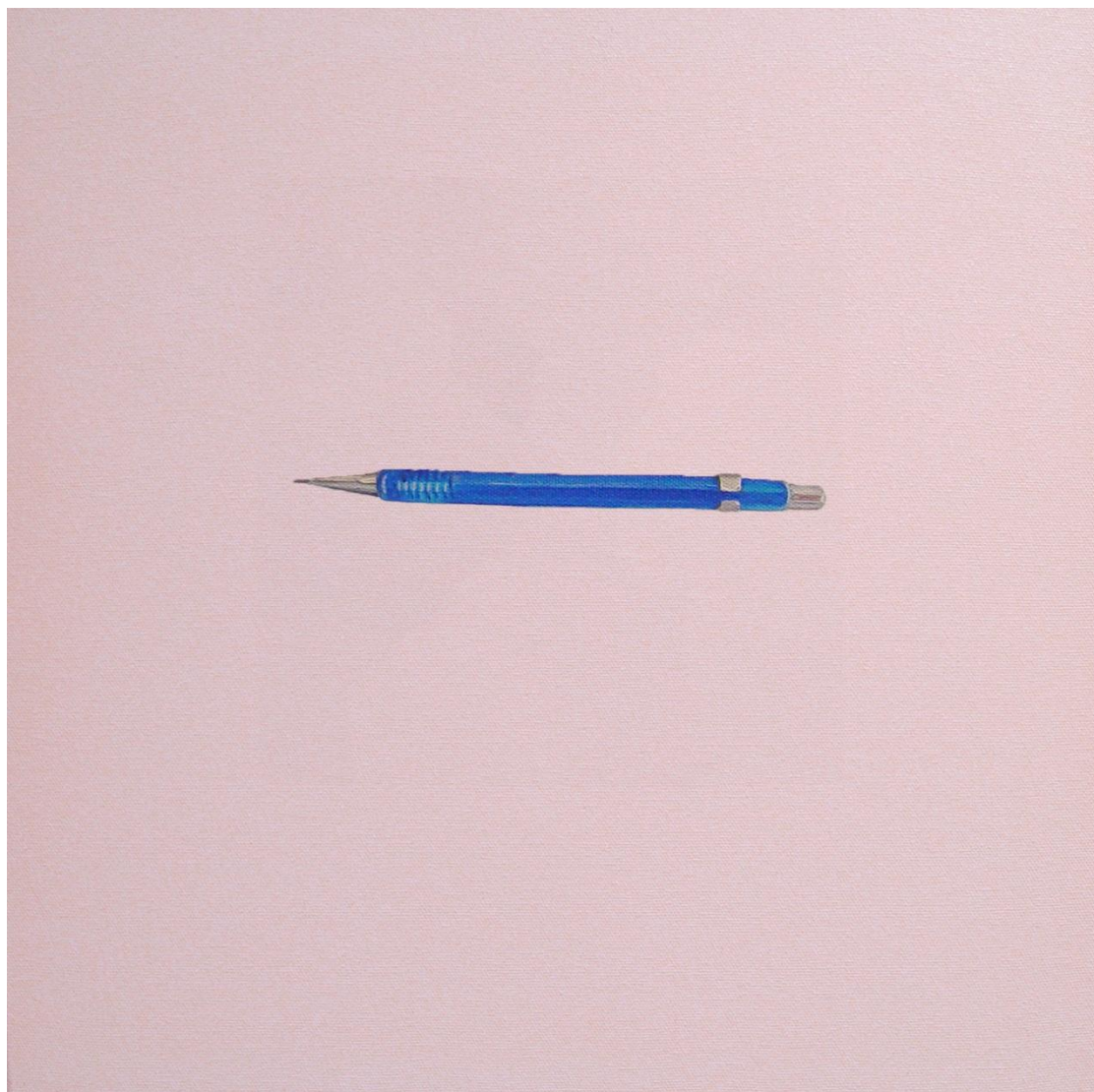


**Ilustração 23** - Smith & Wesson 44. (C.P. n° 41). Óleo s. tela 40x40 cm. 2011

---

<sup>42</sup> Depoimento Ficha n° 32 nos Anexos.

Entre esses inúmeros significados atribuídos aos objetos (que nos podem mesmo surpreender), a Lapiseira (C.P. nº 53), Ilustração 24, desta maneira foi transformada em interpretante 'direta' para o preenchimento da ficha de depoimentos de Davi Bernardo, artista baiano voltado a uma pesquisa da escrita como linguagem de arte. Por ocasião do convite que formulei para tomar parte no processo da Coleção, aquele objeto, possivelmente pela proximidade ao seu proprietário, não foi imediatamente escolhido, conforme as suas palavras: "Demorei para escolher o objeto. Daí percebi que a lapiseira era carregada todo o tempo e me serve tanto para a arte como para as outras atividades cotidianas."<sup>43</sup>



**Ilustração 24** - Lapiseira de Davi Bernardo.(C.P. nº 53). Óleo s. tela 40x40 cm. 2011.

---

<sup>43</sup> Depoimento Ficha nº 53 nos Anexos.

Refletindo a respeito desse relato percebe-se que as coisas, testemunhas silenciosas, constantemente nos lançam seus enigmas, o que me leva a pensar a respeito do clássico exemplo da carta roubada, proposto por Edgar Allan Poe (1809 – 1849). Do mesmo modo, a lapiseira que se encontrava minutos antes ao alcance da mão de Davi, familiar ao cumprimento das tarefas do dia a dia do artista, repentinamente exigiu dele algum exercício de memória para finalmente conceder-lhe um encontro, no bolso onde sempre esteve.

De uma simbólica Carta Roubada aos templos de consumo contemporâneos, da simples lapiseira nas mãos de Davi aos objetos de desejo, daqueles que tomam parte do dia a dia das pessoas, das tradições às inovações, das observações das coisas que encontrei entre dois territórios geográficos e tantos outros afetivos, a coleta das coisas inanimadas para uma Coleção, se fez.

Retomando aqui algumas considerações, enfatizando-as, reviso brevemente neste parágrafo o encaminhamento da metáfora prevista no início da dissertação para a construção de uma Natureza Morta em capítulos: rememorei a pequena xícara azul, consultei livros, organizei-os sobre a mesa conceitual de uma dissertação e abri as portas do atelier encontrando, junto a vivências, muitas outras coisas no ambiente circundante. Tarefas executadas.

Em sequência, para a pretendida apresentação dos tensionamentos plásticos em pintura voltados ao conceito das coisas inanimadas na contemporaneidade descrevo a seguir, no Capítulo 4, o processo que culminou com a ocupação das paredes de uma das salas de exposições do Museu de Arte Contemporânea do Paraná onde foram colocadas, uma a uma, todas as telas/objetos representantes de indivíduos, pacientemente elaboradas e reunidas em Coleção. O capítulo 4 apresentará esta tarefa processual assim como a transcrição das minhas reflexões a respeito do painel e de alguns diálogos, silenciosamente trocados entre as coisas todas.



Ilustração 25 - A Coleção Particular. Painel de múltiplos. Óleo s. Tela, 3.40 m x 3.60 m. 2010/

## Capítulo 4 - Uma coleção particular de coisas inanimadas

A descrição das características do colecionador e do ato de colecionar, inicialmente verificada a partir do pensamento de Walter Benjamin será, neste capítulo, também acompanhada pelo desenrolar da novela 'A coleção particular', de Georges Perec. Da 'história de uma pintura' foram extraídos alguns momentos literários para (esta) Coleção, pertinentes ao conceito semântico presente no enunciado - 'uma coleção particular de coisas inanimadas' (parte do título da pesquisa) e ao significado poético que trata da reunião e da dissolução de uma coleção de pinturas.

Outras proposições da referida novela serão também consideradas, uma vez que a mesma tomou parte, continuamente, do "devaneio meditante",<sup>44</sup> delineando o processo criativo das pinturas que desenvolvi, a exemplo da atribuição poética de Georges Perec para significar '*en abîme*' e 'Eterno Retorno', conceitos aos quais relacionei, respectivamente, a pintura A xícara dourada (C.P. n° 43) e a resolução da montagem final do painel da Coleção. Antecedendo, porém, ao aprofundamento desses detalhes, permito-me citar a seguir alguns trechos literários da novela que foi condutora poética das explanações teóricas adiante desenvolvidas.

"A tela representa uma vasta peça retangular, sem portas nem janelas aparentes, cujas três paredes visíveis estão totalmente cobertas de quadros." (PEREC, 2004:14). Assim tem início, na obra de Georges Perec, o comentário (feito por um personagem anônimo) a respeito da pintura 'A Coleção Particular', executada pelo jovem artista Heinrich Kürtz por encomenda de Hermann Raffke, um colecionador de obras de arte. Adiante (e aqui pelas minhas palavras em conformidade à narrativa do personagem anônimo), dentro da grande tela podia-se observar uma reprodução da mesma tela, proporcionalmente menor e dentro daquela menor, outra, ainda menor, quando o personagem conclui:

---

<sup>44</sup> BACHELARD (1994).



*A coleção particular* não é apenas a representação anedótica de um museu privado; por meio desse jogo de reflexos sucessivos, pelo encanto quase mágico que essas repetições cada vez mais minúsculas operam, a obra oscila num universo propriamente onírico, no qual seu poder de sedução se amplia até o infinito e no qual a precisão exacerbada da matéria pictórica, longe de ser seu próprio fim, deságua subitamente na Espiritualidade do Eterno Retorno. (PEREC, 2004:18).

Chamou-me a atenção neste trecho (da novela) a descrição de uma obra de arte em consonância ao conceito do 'Eterno Retorno', ou, a conotação mítica também relacionada ao círculo e às formas espiraladas<sup>45</sup>. Através de uma imagem ficcional literária, por meio da qual o escritor apresenta o sentido de 'oscilação de um universo onírico', me foi possibilitado vislumbrar a montagem do painel das pinturas de modo a envolver, pela colocação de cada tela, a todas as proposições teóricas averiguadas como ações de 'continuidade', não sedimentadas ou mesmo excludentes para com todas as vivências que acompanharam o seu desenrolar.

Após a apresentação desses recortes da novela que acompanhou meus devaneios durante a execução das pinturas da Coleção, viabilizo a retomada às proposições levantadas nas **Questões da Introdução**, respondendo-as no sentido de elaborar agora as tessituras entre as 'imagens literárias' que foram até aqui consideradas, conforme 'transcrições poéticas' da Coleção.

Dando início a esta elucidação abordarei primeiramente, relativa às pinturas, a percepção que referenciou cores aos depoimentos dos participantes, seguida das reflexões a respeito da montagem do painel e a aproximação ao significado da espiral.

De tal modo noto que, reconsiderando a questão atinente às cores, a previsão inicial das três tonalizações brancas pretendidas nas cenas pictóricas das pinturas, (amarelo-símbolo, magenta-afeto e cian-memória), não se mostrou suficiente para atender a todas as respostas dos participantes. Surgiu assim o primeiro desdobramento da pesquisa no sentido de atender às outras atribuições de significados de alguns dos objetos coletados (incluindo ali as fichas que não foram preenchidas, ou por opção pessoal ou mesmo por alguns

---

<sup>45</sup> Conforme observado em MIKOSZ (2009:216). Disponível em [http://www.anppas.org.br/novosite/arquivos/arte\\_visionaria\\_mikosz.pdf](http://www.anppas.org.br/novosite/arquivos/arte_visionaria_mikosz.pdf) . Acesso em 07 de Outubro de 2011.

esquecimentos, conforme observei). Isto posto, no sentido de cumprir detalhadamente as referidas tessituras deste capítulo da dissertação, apresento a seguir no subtítulo **4.1 Questões**, a retomada às proposições levantadas na **Introdução**, conforme **Primeira** e **Segunda Questões**, agora com as respectivas **Respostas** e **Soluções** encontradas, assim como as minhas **Reflexões** a respeito. Observo que foi justamente o esclarecimento deste conjunto de proposições me permitiu determinar, com segurança, a instauração final do painel para a exposição no Museu de Arte Contemporânea.

## 4.1 Questões

### 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?

### Resposta:

- Não. As três variações tonais de cores inicialmente previstas para as cenas pictóricas não suprimam as diversas atribuições aferidas pelos participantes aos seus objetos, alguns não relativos aos conceitos sugeridos ou, simplesmente pela opção individual do não preenchimento da ficha.

### Solução:

- No sentido de resolver em pintura as qualidades de cores dos conceitos não previstos nas fichas de depoimentos adotei, então, as cenas pictóricas 'brancas', ou seja, o pigmento – tinta branca (sem quaisquer 'colorações'), cobrindo as áreas das telas em torno daqueles objetos aos quais foram atribuídos outros significados diferentes dos sugeridos nas fichas, ou mesmo aqueles aos quais não foram atribuídos quaisquer significados, assim como aos que não tiveram fichas preenchidas pelos participantes.

### Reflexão:

- O procedimento das telas brancas solucionou primeiramente, nas pinturas, as questões inicialmente não previstas pelas três sugestões de qualidades gerais dos objetos. Adiante, a inclusão dessas telas na montagem do painel denotou ainda, ao meu olhar, um 'ritmo' composicional na instauração final da Coleção, gerando assim 'aberturas de espaços' pelas ausências da pigmentação colorida em algumas áreas. Noto que o fator imprevisibilidade fortuitamente oportunizou uma provocação à metodologia inicialmente prevista pela pesquisa, conduzindo-a ao encontro de uma inesperada solução formal cujo resultado se mostrou plasticamente favorável quando da visualização total das

cores do painel da Coleção. Para exemplificar os conceitos que assim determinaram as ‘telas brancas’, cito a seguir dois exemplos: o objeto Tarô, Ilustração 26 (C.P. n° 68), pertencente à Marcia, que lhe atribuiu significados de “realização de trabalho” e “evolução”. O outro exemplo, Notebook, Ilustração 27 (C.P. n° 72), de minha escolha, sob conotações conceituais também diferenciadas das sugeridas. Este objeto será abordado ainda adiante, neste capítulo.



**Ilustração 26** - Tarô (C.P. n° 68) Óleo s. tela, 40x40 cm. 2011



**Ilustração 27** - Notebook (C.P. n° 72). Óleo s. tela 40x40 cm. 2011.

Em continuidade, verifico a **Segunda Questão** seguida das colocações para a **Resposta, Solução e Reflexão**, as quais se reportam à montagem do painel da Coleção conforme apresentado no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, no segundo semestre de 2011.

**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 uma visualização do painel final conforme um grande 'retângulo', constituído pelos pequenos quadrados das telas, de 3,20 m (vertical) por 3,60m

(horizontal), totalizando uma área equivalente a 11,52 m<sup>2</sup>. 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?

**Resposta:**

- Não obstante que se esclareça, aqui, que as 'telas brancas' (sem quaisquer tonalizações) não tinham sido previstas quando da formulação desta questão no projeto inicial das fichas, mas apenas as três bases de cores, foi possível verificar que todas essas conjecturas, pelo decorrer da pesquisa, com, ou, sem as telas brancas não me pareceram suficientes ou satisfatórias para organizar a montagem do painel, uma vez que este visava a uma adequação semântica aos conceitos que haviam sido estudados par e passo ao desenvolvimento das pinturas. Percebi que ao escolher uma, entre quaisquer das quatro previsões, esta denotaria uma interferência pessoal e calculada, evidenciando uma concepção de autoria individualizada, excludente, contrária portanto às interações que vivenciei durante o processo. Na busca por esclarecimentos teóricos que corroborassem com as imagens poéticas observadas em Georges Perec encontrei também, nas precisas palavras de Cecília Almeida Salles, mais um aporte resolutivo às minhas inquietações:

O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o locus da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. (SALLES, 2006:152)

Fortuitamente advertida pela colocação da pesquisadora considerei, mais uma vez, que de fato esta pesquisa tinha envolvido não apenas a mim, mas, a diversos indivíduos, observando, ainda em Cecília Salles, que "[...] é importante pensar no ato criador como um processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao

se pensar o processo como um todo.” (SALLES, 2006: 152). Deste modo, num constante exercício reflexivo me foi possível conceber a uma solução para contemplar as ‘inferências’ dos indivíduos participantes, assim como de todas aquelas histórias e vivências, relacionando a composição do painel da Coleção em abrangência à pintura em similitude figurativa, às cores das cenas pictóricas, concluindo-as ainda pelo significado narrativo simbólico da espiral, a qual, enfatizando aqui a citação inicial deste parágrafo deu “[...] forma do novo sistema.”<sup>46</sup>

### Solução:

- A partir dessas considerações e, tomando como ponto de partida o fato de que os objetos e as pinturas haviam sido sequencialmente enumerados, ponderei que a montagem deveria contemplar, conceitualmente, também o fator de ‘continuidade’ verificado pelo processo das coletas de objetos para a Coleção das coisas inanimadas, alusivo assim à citação do conceito do Eterno Retorno. Deste modo foi concebida a forma da espiral (a partir do sentido anti-horário) para a colocação das telas no painel, ou seja, quando a tela da Serpente (C.P. n°1)<sup>47</sup> centralizou a parede da referida sala do Museu de Arte Contemporânea dando início à montagem, seguida (à esquerda) pela Pulseira (C.P.n° 2) e assim por diante, conforme o esquema da Ilustração 28, a seguir.

50	49	48	47	46	45	44	43	72
51	26	25	24	23	22	21	42	71
52	27	10	9	8	7	20	41	70
53	28	11	2	1	6	19	40	69
54	29	12	3	4	5	18	39	68
55	30	13	14	15	16	17	38	67
56	31	32	33	34	35	36	37	66
67	58	59	60	61	62	63	64	65

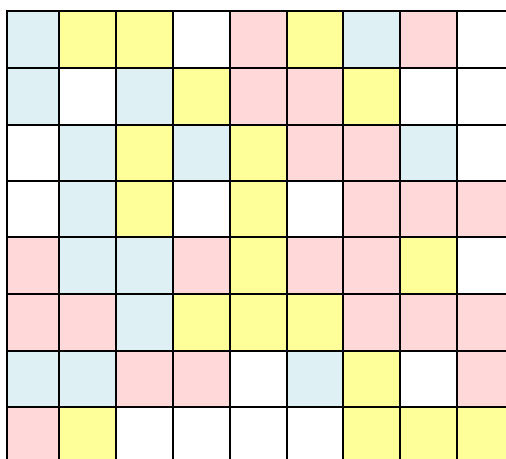
**Ilustração 28** - Organização em espiral (por ordem numérica) das telas. Montagem do painel da Coleção particular das coisas inanimadas, conforme exibido no Museu de Arte Contemporânea do Paraná em 2011.

<sup>46</sup> SALLES (2006).

<sup>47</sup> Esse objeto (depoimento ficha n° 1 em Anexos), apresentado pelo Professor Dr. José Eliezer Mikosz, curiosa e coincidentemente deu início à coleta como a primeira captura fotográfica, uma vez que o significado simbólico da serpente ‘oróboros’ (quando se apresenta mordendo a própria cauda) está relacionado ao ‘princípio e ao fim’ de todas as coisas, conforme anteriormente observados em MIKOSZ (2009) Op. Cit.

### Reflexão:

- A organização da montagem espiralada, considerando-se as dimensões de 3,20 m. x 3,60 m. totais do painel solucionou, para esta pesquisa, não apenas a todas as proposições levantadas na Segunda Questão, mas gerou uma ‘inquietação’ relativa às misturas das cores (das cenas pictóricas das telas), ali não agrupadas ou alinhadas por semelhanças de cores, objetos ou temas, mas por ‘vivências’ as quais possibilitaram uma visibilidade das alternâncias dinâmicas das pinturas e dos objetos, reforçando deste modo a imagem poética por mim buscada. Adiante, a Ilustração 29 exemplifica a ‘palheta’ resultante das cores na montagem.



**Ilustração 29** - Distribuição das cores na montagem final do painel, resultantes das cenas pictóricas das telas.

Para concluir essa parte dos estudos teóricos que desenvolveram a tessitura entre aspectos poéticos e plásticos das pinturas e da montagem do painel, comento que os depoimentos, as inferências e as vivências verificadas na pesquisa delinearam, ao meu olhar, a possibilidade de conceituar o simbolismo do ‘Eterno Retorno’ a partir da instauração de uma coleção de pinturas. Ao observá-la na sala do Museu, peça por peça, reconsiderarei ainda as palavras com as quais descrevi os aspectos iniciais da coleta, (citadas na Introdução), pois ali se encontravam também as minhas lembranças misturadas às recordações de outros, numa Coleção por meio da qual havia sido aberto um



'labirinto memorial de significados que as pessoas atribuem a aquilo que possuem'. E, mais uma vez compreendi as sensíveis colocações de Walter Benjamin, aqui retomado:

Este processo [...] é apenas um dique contra a maré de água viva de recordações que chega rolando na direção de todo colecionador ocupado com o que é seu. De fato, toda paixão confina com um caos, mas a de colecionar com o das lembranças. (BENJAMIN, 1987: 228).

Citada pelo filósofo, 'a maré de recordações' ao meu olhar se traduziu configurada em objetos, sujeitos e significados agora reunidos numa Coleção que ainda poderia ser continuada *ad infinitum*, ratificando a pretendida abordagem contemporânea para verificar a diversidade das (quantas) coisas inanimadas instauradas, por fim, na 'grande tela' imaginariamente concebida no início nestes estudos.

Entre outras tantas justificativas observadas, também pelo encontro de duas vertentes: a 'maré' de objetos continuamente ofertados ao insaciável olhar de uma colecionadora de memórias.

## 4.2 O processo das pinturas

Os detalhes técnicos adotados para a elaboração das pinturas e considerados pontuais para complementar as explicações teóricas a respeito da fatura das telas da Coleção, como materiais, palheta de cores, alguns exemplos das telas em etapas de execução, assim como da listagem dos objetos, serão colocados a seguir.

### **Materiais:**

Foram utilizadas 72 telas de tecido lonita de algodão (dimensões 40x40 cm.), uma vez que este tipo de suporte possui uma textura regular e quadriculada (não diagonal), adequada para detalhamentos em pintura que solicitem precisão de desenho ou mesmo de linhas. Todas as etapas ou 'camadas de tinta' nas pinturas foram desenvolvidas com pigmentos a óleo, emulsionadas numa base (médium) preparada com iguais medidas de óleo de linhaça, secante de cobalto e querosene.

### **Palheta de cores:**

Com esta seleção de pigmentos citados a seguir, por meio das misturas, foi possível gerar uma gama extensa de cores nas suas variações tonais. Considero-a uma 'palheta básica' pelo alcance de resultados que são obtidos a partir das cores quentes ou frias.

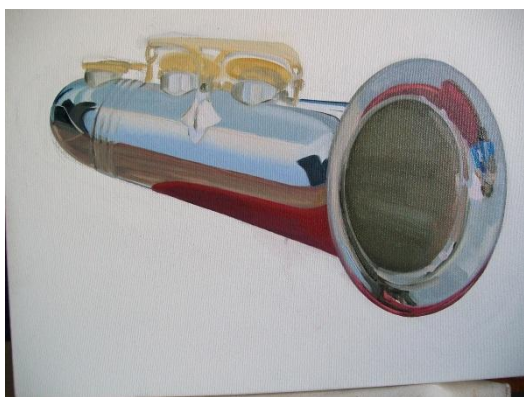
1- Amarelo Limão, 2- Amarelo Cádmio Escuro, 3- Amarelo Ocre, 4- Amarelo Indiano, 5- Magenta, 6- Alizarin, 7- Vermelho Cádmio Escuro, 8- Naphtamide Maron, 9- Verde Esmeralda, 10- Verde Vessie, 11- Verde Hooker, 12- Azul Ftalocianina, 13- Azul da Prússia, 14- Azul Ultramar, 15- Azul Indanthrone e Branco Titânio. (Ilustrações 30 e 31).



**Ilustração 30** - Palheta de cores.

## Pinturas:

Todos os desenhos prévios às pinturas foram elaborados a partir dos modelos fotográficos e ‘em liberdade de aproximação’ às dimensões originais, uma vez que esta pesquisa não se ateve à obtenção de medidas em escalas dos objetos (e alguns destes eram de dimensões maiores que as das telas). A principal intenção para com as pinturas dos mesmos atendeu à observância da similitude figurativa relativa à forma, cor e especificidade dos materiais (vidro, metal, louça, pelúcia, madeira, etc.). As ilustrações a seguir, apresentam o método geral adotado para as pinturas as quais, em sua maioria, foram executadas com duas a quatro etapas ou, camadas de tinta.



Início



Conclusão.

**Ilustração 31** - Saxofone (C.P. n° 69) Óleo sobre tela, 40 x 40 cm. 2011.



Início



Conclusão

**Ilustração 32** - Lata de sopa Campbell's (C.P. n° 71). Óleo sobre tela, 40 x 40 cm. 2011.

Complementando as informações técnicas relativas à pesquisa, a seguir encontra-se a lista (relação numérica) dos objetos/modelos dividida em dois conjuntos gerais de coisas. Sabendo-se que, conforme participante no procedimento de captura eu também procedi a algumas escolhas, a totalidade das quantidades coletadas (72 objetos) assim se apresenta:

**Objetos apresentados por diversos indivíduos:** 1 – 2 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 9  
– 10 – 11 – 12 – 14 – 17 – 18 – 19 – 20 – 21 – 22 – 23 – 24 – 25 – 26 – 27 – 28  
– 29 – 30 – 31 – 32 – 33 – 41 – 42 – 44 – 48 – 49 – 50 – 51 – 52 – 53 – 54 – 55  
– 56 – 57 – 58 – 59 – 60 – 61 – 62 – 63 – 65 – 66 – 68 – 69 – 70

Total: 53 objetos.

**Objetos escolhidos por mim:** 3 – 13 – 15 – 16 – 34 – 35 – 36 – 37 – 38 – 39  
– 40 – 43 – 45 – 46 – 47 – 64 – 67 – 71 – 72

Total: 19 objetos.

### 4.3 Os diálogos

Dando início ao relato dos possíveis diálogos que foram tecidos junto aos objetos e pinturas investigados durante o período de aproximados dois anos, numa espécie de ‘convívio de atelier’, rendo-me uma vez mais ao pensamento do filósofo Walter Benjamin, aceitando, pelas suas palavras, que “[...] tudo o que se diz do ponto de vista de um colecionador autêntico é esquisito.” (BENJAMIN, 1987: 229). De acordo e acolhendo de bom grado as ‘esquisitices’ do colecionador, arrisco-me à empreitada, pois a Coleção tornou-se não apenas a obra que formalizou uma etapa de estudos e investigações em pinturas que comportam qualidades e significados das coisas, mas certamente a mais nova e valiosa peça encerrada neste lugar impalpável que é o estranho acervo das minhas memórias. E por serem imprescindíveis para auxiliar-me nestas reflexões iniciais, retomo as palavras de Walter Benjamin:

O maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa [...]. Tudo o que é lembrado, pensado, conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences. A época, a região a arte, o dono anterior – para o verdadeiro colecionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto. (BENJAMIN, 1987: 228).

Aproximada a essas palavras, efetuo a leitura da ‘enciclopédia mágica’ que são as 72 pinturas da Coleção aqui discutida, devo retornar à primeira proposição levantada ao final do **Capítulo 2**, sob a perspectiva da montagem do painel em atenção ao mencionado enunciado narrativo simbólico, transcrito a seguir:

**“A Retomada do simbolismo semântico observado em ‘coisas inanimadas’.** Observado a partir das qualidades dos objetos (isoladamente consideradas) e quando aportados ao conceito semântico de narratividade simbólica geral, proposto pela instauração final do painel da Coleção.”

Considerando- se que as qualidades isoladas dos objetos foram definidas pelas atribuições pessoais dos participantes (registradas nas fichas, nos **Anexos** da dissertação e interpretadas pelas cores das respectivas cenas pictóricas), observa-se, na Ilustração 34, a instauração das pinturas no painel a partir da visibilidade narrativa (também simbólica) que interpreta as territorialidades das

coletas dos objetos, ou, complementando aqui, quando as pinturas executadas e sequencialmente enumeradas, uma a uma, constituíram a forma espiralada alusiva aos deslocamentos que vivenciei entre Curitiba/Salvador/Curitiba no percurso dos estudos, a seguir identificadas por duas cores:



Objetos coletados em Curitiba



Objetos coletados em Salvador:

50	49	48	47	46	45	44	43	72
51	26	25	24	23	22	21	42	71
52	27	10	9	8	7	20	41	70
53	28	11	2	1	6	19	40	69
54	29	12	3	4	5	18	39	68
55	30	13	14	15	16	17	38	67
56	31	32	33	34	35	36	37	66
67	58	59	60	61	62	63	64	65

**Ilustração 33** - Aspecto narrativo simbólico do painel: as capturas dos objetos sequencialmente verificadas a partir dos territórios geográficos Curitiba e Salvador.

A esse respeito considero que, durante o período em que residi em Salvador, as minhas escolhas pessoais de objetos para coleta foram voltadas na sua maioria aos de caráter religioso, quando me senti de fato atraída pela diversidade dos sincretismos relativos ao candomblé e à miscigenação iconográfica desta manifestação cultural com os santos católicos. Cito como exemplo, na Ilustração 34 a seguir, Cosme e Damião (C.P. nº 46), objeto pertencente à Professora Dra. Viga Gordilho que foi por mim capturado durante o tradicional almoço oferecido em homenagem aos 'Santos Meninos', em sua residência em Salvador.



**Ilustração 34** - Cosme e Damião (C.P. n° 46). Óleo sobre tela 40x40 cm. 2011.

Complementando essas observações, dois outros objetos relativos a manifestações religiosas; a escultura de um Ex-voto na Ilustração 35 (C.P. n° 48)<sup>48</sup> e na Ilustração 36 as Figas (C.P. n° 45), jóias que ornamentavam algumas escravas no período colonial brasileiro<sup>49</sup>.



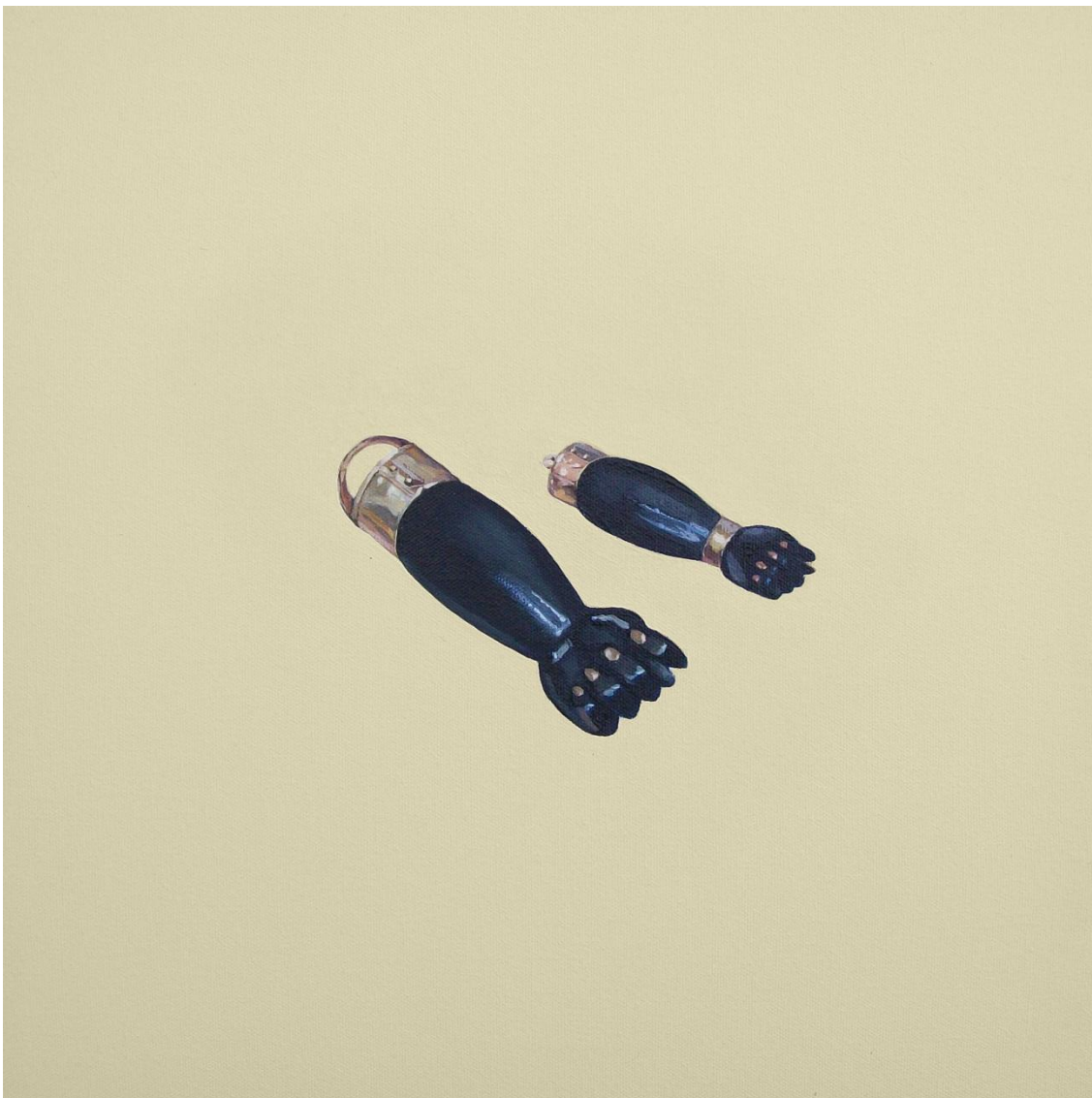
**Ilustração 35** - Ex-voto (C.P. n° 48). Óleo sobre tela 40x40 cm. 2011.

---

<sup>48</sup> Ex voto com três suturas (C.P. n° 48). Objeto integrante de uma coleção de ex votos pertencentes ao artista plástico Sante Scaldaferrì, o qual foi gentilmente por ele apresentado 'à captura' durante uma visita feita ao seu atelier em Salvador em 2010. (n.a.)

<sup>49</sup> Acervo da coleção de jóias do Museu Carlos Costa Pinto em Salvador. (n.a.)





**Ilustração 36** - Figas (C.P. n° 45). Óleo sobre tela 40x40 cm. 2011.

Neste ponto das minhas reflexões e devaneios, que poderiam revisitar em sequência a cada uma das coisas coletadas para recapturar e relatar as memórias de todas aquelas circunstâncias, opto por retomar a abordagem junto a outros dois objetos já apresentados, por considerá-los pontuais para enfatizar alguns conceitos das coisas inanimadas na Coleção, pois, adiante dos significados simbólicos até aqui comentados, a Lata de sopa Campbell's (C.P. n° 71) e o Notebook (C.P. n° 72) vêm em meu auxílio para concluir, satisfatoriamente, aos enunciados gerais que foram colocados no decorrer de outros dois capítulos integrantes desta dissertação.

O primeiro enunciado geral, situado no **Capítulo 2 A Mesa**, aborda as questões dos objetos como temas, modelos ou mesmo conceitos dentro da História da Arte. Assim sendo também referencio, ao apresentar uma proposição de continuidade objeto/modelo enquanto conceito plástico das coisas inanimadas contemporâneas, a Lata de sopa solucionada na Coleção a partir da singularidade técnica da pintura figurativa, conceito diametralmente oposto aos da reprodutibilidade serigráfica pelos quais esse objeto foi esteticamente questionado na obra de Warhol, a níveis mesmos da abstração. Por meio desta ação retomo também as reflexões abordadas nos estudos de **Morandi: um tempo dentro do tempo**. Junto às observações estéticas de uma obra introspectiva abordo simbolicamente essas ‘divergências’ demarcando, em pintura, uma tela como espaço singular dedicado ao objeto emblema das profecias “maquínicas”<sup>50</sup> e seriadas da Arte Moderna. Aproximo-o, na Coleção, ao tempo do silêncio na pintura.

Mas ainda afirmo que à frente de todas estas considerações, a obra de Andy Warhol sempre será, ao meu olhar, um enigma. Portanto, sem intencionar decifrá-la na sua totalidade, assegurei à Lata de sopa Campbell’s a elaboração em pintura como tal esfinge da Arte Moderna conforme definida pelo o ‘ângulo’ da captura fotográfica (comentado no Capítulo 2/2.2). Aponto ainda que, na instauração do painel e obedecendo a sequência da enumeração das telas, (coincidente ou mesmo ironicamente) a ‘esfinge’ ficou situada à altura de aproximados 3.00 metros ‘acima’ da ‘escala humana’. Assim, ratificando as colocações anteriores, por meio desta pintura apresento um culto pessoal ao admirável e controverso ícone Andy Warhol, capturada pelo seu enigma.

O segundo enunciado geral, observado no **Capítulo 3 O Ambiente**, aborda a dinâmicas das culturas do consumo, da moda e das tecnologias. Neste recorte específico situa-se o objeto que ao meu olhar propõe continuidades e ‘rebatimentos’ como nos anteriormente conceituados espelhos: significante de probabilidades, o Notebook assegura o ‘acabamento formal’ da sequência narrativa simbólica das pinturas da Coleção sem, contudo e pelo pragmatismo tecnológico que esse objeto abarca, ‘finalizá-la’.

---

<sup>50</sup> Em alusão às atribuições feitas à Warhol por BAUDRILLARD (1997). op. cit.

Para concluir esta parte do capítulo determinado às averiguações dos diálogos possíveis junto aos objetos e ao conceito do Eterno Retorno na Coleção, destaco, entre aqueles por mim coletados, na Ilustração 36, a referência direta ao simbolismo semântico de uma poética notadamente pessoal. Assim considero a seguir, a Xícara dourada (C.P. n° 43).



**Ilustração 37** - Xícara Dourada. (C.P. n° 43). Óleo sobre tela, 40 X 40 cm. 2010.

A Xícara Dourada institui o enunciado referencial a todos os simbolismos orbitais ao significado da espiral do Eterno Retorno na Coleção, pois a pintura reflete *'en abîme'* o exato instante em que a fotografo. Do mesmo modo como a

pequena xícara azul se apresentou ao meu olhar como metáfora das memórias, o autorretrato no interior da xícara dourada simboliza minha imersão no 'labirinto memorial' que foi aberto pelas capturas dos objetos<sup>51</sup>.

No silêncio do atelier, entre objetos, fotografias e pinturas observo-as, duas xícaras frente a frente, como num jogo de espelhos rebatidos. A metáfora da pequena xícara azul foi assim solucionada pela xícara dourada: em cada um dos objetos capturados encontrei as memórias por mim buscadas.

Estas reflexões também me fizeram ver a continuidade cíclica das coisas, vertida em todas as pinturas que elaborei. Ainda buscando as palavras de Georges Perec, que ao contar a história de uma pintura auxiliou-me na introdução desse capítulo, a ele me reporto para finalizá-lo: "Toda obra é o espelho de uma outra"<sup>52</sup>. E como esta Coleção de coisas inanimadas foi integralmente construída a partir da observância a diversos conceitos que neste capítulo foram retomados, procedo a mais um retorno, agora ao **Capítulo 3 O Ambiente**, precisamente junto às colocações de Gilles Lipovetsky ao profetizar a 'obsolescência'<sup>53</sup> da obra de arte na contemporaneidade.

Daquelas palavras concluo ter chegado a uma forma de celebração ritual aos conceitos de fugacidade e de impermanência de todas as coisas, assim como da continuidade cíclica da espiral, do princípio e do fim, do rebatimento de espelhos das relações que esta Coleção oportunizou entre mim e outras pessoas, afirmando que, após os eventos de mostra e divulgação da pesquisa, as telas serão 'devolvidas' a cada um dos indivíduos dos quais capturei objetos para reconstruir minhas próprias memórias. Acredito que sejam eles, de fato, os possuidores originais de cada uma das pinturas.

E por ter sido reunida e instaurada neste movediço território das minhas vivências, **Tacitus: uma coleção particular de coisas inanimadas**, será assim dissolvida.

---

<sup>51</sup> Objeto C.P. n° 43, A xícara dourada, de escolha pessoal. Conforme comentado no **Capítulo 1 A Xícara**, (*Mère*, em *Mon Sacre Coeur*), foi reproduzida na sua segunda versão em pintura, para a semântica da Coleção. (n.a.)

<sup>52</sup> PEREC, 2004, p.,22.

<sup>53</sup> LIPOVETSKY (1991).

Sem dúvida essa atitude mais psicológica que estética é suficientemente cônica de seus limites para poder, oportunamente, transformar-se em derrisão e denunciar-se a si mesma como ilusão, como simples exacerbação do olhar que só produz *trompe-l'oeil*, mas convém principalmente ver nela a conclusão lógica do mecanismo puramente mental que define precisamente o trabalho do pintor: entre o *Anch'io son' pittore* de Corregio e o *Aprendendo a olhar* de Poussin, cruzam-se as fronteiras frágeis que constituem o campo estreito de toda criação, e cujo desenvolvimento último só pode ser o Silêncio [...].

A Coleção Particular

Georges Perec (2004)

## Considerações Finais

Ao tecer algumas reflexões finais visando à síntese de pesquisa, abordarei a seguir a **Hipótese** (levantada na **Introdução** deste documento), para evidenciar algumas das ações que buscaram a legitimação das proposições ali colocadas.

Sob esta percepção reconsidero que a Coleção se propôs a “apresentar tensionamentos plásticos de uma poética pessoal em pintura contemporânea elaborada a partir de inferências e vivências, em observância ao significado teórico das coisas inanimadas.”

No sentido de cumprir aos esclarecimentos pretendidos, apresento a seguir os fatores que subsidiaram primeiramente o desenvolvimento de uma “poética pessoal em pintura” precedente ao processo. Tal justificativa encontra-se fundamentada em duas séries de pinturas, *Altaris* e *Mon Sacre Coeur*, das quais foram obtidos alicerces conceituais e plásticos passíveis de serem transmitidos à Coleção. Entre esses considere as referências a simbolismos e memórias (como alicerces conceituais) e as investigações das velaturas (como alicerce plástico) consecutivamente aplicados conforme imanências e singularidades dos objetos e tratamento processual das mencionadas cenas pictóricas.

Uma vez que a pesquisa se propôs à formalização em “pintura contemporânea” para uma Coleção “elaborada a partir de inferências e vivências”, aponto as seguintes ações desenvolvidas em atenção a essas proposições: interações verificadas pelas coletas dos objetos junto a diversos indivíduos (vivências), somadas ao fundamento metodológico (fichas de depoimentos) e execução de uma das etapas das pinturas em observância às imanências apontadas pelos participantes, relativas aos objetos (inferências).

As pinturas que foram então “executadas em similitude figurativa relativa aos objetos/modelos coletados junto a diversos indivíduos” traduziram cores, características, texturas, e proporcionalidades de tamanhos em aproximação aos objetos originais, reportadas, deste modo, a alguns detalhamentos

observados no estudo teórico das coisas inanimadas do período Barroco (citadas no Capítulo 2). Saliento, também, a aproximação ao significado de ‘catálogo’ (pedra angular das *Naturalias* daquele período), uma vez que, na Coleção, a quantidade de objetos foi enumerada durante a coleta fotográfica e deste procedimento decorreram anotações posteriores, como organização de dois grupos de apresentação dos objetos (dos participantes ou meus), dos objetos que foram coletados em Curitiba e em Salvador e a conclusão da montagem do painel na forma de uma espiral.

Em continuidade à síntese proposta, nota-se também que a resolução das ‘cores ou cenas pictóricas das telas” foi alcançada a partir de conjugações específicas, levantadas entre os depoimentos dos participantes e três sugestões de significados para os objetos, por mim previstas conforme bases de cores amarelo cádmio, magenta e azul ftalocianina. Complementando, ocorreu o desdobramento da pesquisa no sentido de uma ‘quarta’ proposição de cor que resultou na aplicação do pigmento branco. Estas qualidades das cores relacionais às imanências dos objetos referenciaram ao simbolismo observado nas pinturas barrocas que ‘conclamavam o espectador às reflexões’, ou seja, ao entendimento de significados que permitiriam que aquelas pinturas fossem, de fato, ‘lidas’.

No processo reflexivo, a Coleção foi também aproximada a duas citações da Arte Moderna, primeiramente junto à pintura de Giorgio Morandi, consubstanciando-se à percepção do tempo e do silêncio na Pintura Metafísica (citação conceitual) e em sequência referendou ao objeto ícone da estética da sociedade Moderna e do culto ao consumo, predicados por Andy Warhol (citação plástica, pintura C.P. nº 71).

A “observância ao significado teórico das coisas inanimadas” foi dessa maneira investigada, quando a narratividade simbólica dos fatores estudados, ênfase aqui, sinalizou a proximidade ao conceito do ‘Eterno Retorno’, propiciando a adequação da forma espiralada na montagem e exibição do painel como catalisadora de todas as vivências e inferências ocorridas no período de dois anos de pesquisa. Esse mesmo conceito, além de agregar a concepção de todos os objetos/modelos às pinturas aliou-se à poética pessoal formalizada

pela 'imersão' no autorretrato '*en abîme*', provocada pelos sucessivos reflexos no objeto Xícara Dourada (C.P. n° 43).

Deste modo, todas as proposições que foram colocadas em revisão no intuito de legitimar a hipótese levantada, permanecerão registradas nestas reflexões finais. Mas a investigação que, partindo da metáfora de uma pequena xícara azul deu início a pesquisa que organizou uma Coleção cujo objeto, longe de alcançar a um ponto conclusivo encontra-se em constante mobilidade, será continuada, considerando-se o interesse que nutro pela força motriz que me guiou até aqui: a pintura como linguagem para traduzir as imanências das coisas inanimadas.

E assim ao concluir essas reflexões observo ainda alguns livros que se encontram sobre a mesa organizada para uma Natureza Morta em capítulos. Entre os autores e as teorias investigadas sou reconduzida a Gaston Bachelard e a Georges Perec pelas palavras que explicaram os devaneios poéticos de uma colecionadora de memórias. Como quem conta o final de uma história retorno à cena da menina, quando, impossibilitada de apreender a todas as coisas ausentes olhou, no fundo da xícara, o rosto difuso nos vapores do café. E antes de recolocar o pequeno objeto de volta à mesa, sorveu aquela espiral de espelhos. Silenciosamente.





**Ilustração 38** - A Xícara Azul. Instalação. Objeto de porcelana e cúpula de vidro. 2011

## Referências Bibliográficas

ARAUJO, Adalice Maria de. **Dicionário das artes plásticas no Paraná**. Curitiba: Edição do Autor, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**; tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Direito de Sonhar**; tradução de José Américo Motta Pessanha.../ et al/. 4.ed.. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ N-Imagem, 1997.

\_\_\_\_\_. **O Sistema dos Objetos**; tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 2º ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos).

BORGES, Jorge Luís. **Nova antologia pessoal**; tradução de Rolando Roque da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

CHARBONNIER, Georges. **Arte, Linguagem, Etnologia: entrevistas com Claude Lévi Strauss/Georges Charbonnier**; tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

CHERRY, Peter. **A perspectiva das coisas; dois séculos de Natureza-Morta na Europa**. In: A Perspectiva das coisas: A Natureza-Morta na Europa. Volume 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2010.

CHIPP, Herschell Browning. **Teorias da Arte Moderna**; tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CLAIR, Jean. A Ampulheta de Morandi. **Morandi**. Quetingny: Imprimerie de la Darantière, p. 63-65, 1997.

DOCZI, György. **O Poder dos Limites: harmonias e proporções na natureza, arte & arquitetura**; tradução Maria Helena de Oliveira Tricca e Julia Bárány Bartolomei. São Paulo: Mercuryo, 1990.

DUBY, Georges. PERROT, Michelle. **História das Mulheres**. Vol. 1: A Antiguidade; tradução de Alberto Couto, Maria Manuela Marques da Silva, Maria Carvalho Torres, Maria Teresa Gonçalves e Tereza Joaquim. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

FOSSATI, Paolo. Maturidade de Morandi. **Morandi**. Quetingny: Imprimerie de la Darantière, p. 45-62, 1997.

GORDILHO, Viga. **Cantos Contos Contas. Uma trama às águas como lugar de passagem**. Salvador: P555 Edições, 2004.

HAWKING, Stephen. **O universo numa casca de noz**; tradução de Ivo Korytowski. São Paulo: Mandarim, 2001.

HONNEF, Klaus. **Arte Contemporânea**. Tradução: Casa das Línguas, Ltda. Benedikt Taschen Verlag GmbH Hohenzollernring 53, D-5000 Köln I. Printed in Germany, 1992.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

JUSTINO, Maria José. **As Águas Profundas de Beatriz Nocera**. Mon Sacre Coeur, Exposição Individual. Foz do Iguaçu: ECOMUSEU de ITAIPU, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero. A moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MARQUES, Luiz. *Natureza Morta: ordens do objeto*. **Morandi**. Quetingny: Imprimerie de la Darantière, p. 33-35, 1997.

MIKOSZ, José Eliézer. **A Arte Visionária e a Ayahuasca: Representações Visuais de Espirais e Vórtices Inspiradas nos Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC)**. (Tese de doutorado). Florianópolis: PPGICH/UFSC, 2009. Disponível em <[http://www.neip.info/downloads/versao\\_final\\_27\\_abr.pdf](http://www.neip.info/downloads/versao_final_27_abr.pdf)>. Acesso: 07 out. 2011.

ORFF, Karl. **Carmina Burana: Canções de Beuern**. Apresentação de Segismundo Spina. Introdução e tradução de Maurice van Woensel. São Paulo: Ars Poetica, 1994.

OVÍDIO (Públio Ovídio Nasão). **Arte de Amar/ Ars Amatoria**. Tradução de Natália Correia e David Mourão-Ferreira. São Paulo: Ars Poetica, 1992

PEREC, Georges. **A Coleção Particular**; tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação. Construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SARAMAGO, José. **As Pequenas Memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHNEIDER, Norbert. **Still Life. Still Life Painting in the Early Modern Period**. English translation: Hugh Beyer, Leverkusen. Germany: Benedikt Taschen, 1994.

SILVA, Luciane. **Beatriz Nocera**. 1999. 10 f. Trabalho de Graduação apresentado ao Curso de Educação Artística, habilitação em Artes Plásticas. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes – Universidade Federal do Paraná. 1999.

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas**; tradução de Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

WALTHER, Ingo F./ METZGER, Rainer. **Van Gogh: The Complete Paintings**. Vol I. English translation: Michael Hulse Benedikt Taschen Verlag GmbH Hohenzollernring 53, D-5000 Köln I. Printed in Italy, 1993.

## Dicionários e Revistas

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*; tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 9.ed – Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

*Dicionário de Latim Português*. Porto: Porto, 1995.

REVISTA NATIONALGEOGRAFIC. São Paulo: Editora Abril, 1999 -. Mensal. Ano 11 – nº 126.

VELATURA. In: *Dicionário Oxford de Arte*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. Revisão Técnica Jorge Lúcio de Campos. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

## Apêndice

### Ficha para a coleta das imagens dos objetos pessoais (anuência)

Estou cursando o Programa de Pós-Graduação do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, em parceria com a Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Nesta oportunidade, convido você a participar do processo de construção do meu trabalho de arte, permitindo-me fotografar, conceituar e reproduzir em pintura algum objeto seu. Para tal, solicito que preencha esta ficha e responda as perguntas abaixo. Obrigada.

Beatriz Nocera , Março de 2010

1- Aceito participar desta pesquisa e autorizo a reprodução em pintura do meu objeto: \_\_\_\_\_, para integrar o painel de pinturas.

2- A escolha do objeto foi feita por mim

3- A escolha do objeto foi feita pela própria artista pesquisadora

4- O objeto escolhido constitui algum afeto? Traz alguma lembrança, simbolismo, ou memória significativa? Configura algum desejo pessoal? Você conseguiria se desfazer dele? O seu comentário sobre ele será muito significativo para minha pesquisa. Este espaço é seu: \_\_\_\_\_

---



---



---



---



---



---

5- Autorizo à Beatriz Nocera citar o meu nome ou este pseudônimo : \_\_\_\_\_, para relacioná-lo ao objeto, caso seja necessário para integrar e ilustrar a dissertação que será apresentada para conclusão do Mestrado, prevista para o segundo semestre de 2011.

Sim

Não

Contato: telefone -

email -

Endereço -

cep -

Local/cidade e data - Curitiba data:

Salvador data:

Assinatura -