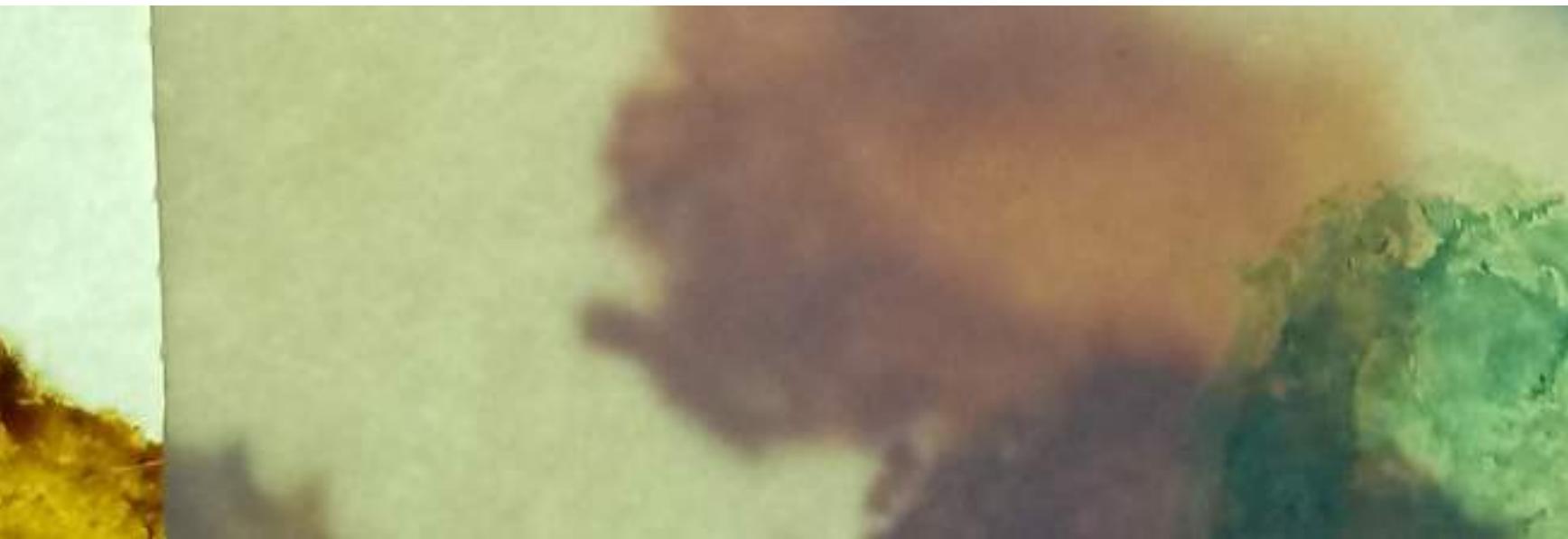




AS VIAGENS OBJETUAIS NO TEMPO E NA ARTE

Priscila Akimi Hayashi

Londrina
2021



Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

H413 Hayashi, Priscila Akimi.
Memória das coisas : as viagens objetuais no tempo e na arte / Priscila Akimi Hayashi. - Londrina, 2021.
108 f. : il.

Orientador: Ronaldo Alexandre de Oliveira.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Graduação em Artes Visuais, 2021.
Inclui bibliografia.

1. Arte contemporânea - TCC. 2. Objetos - TCC. 3. Memória - TCC. 4. Narrativa - TCC. I. de Oliveira, Ronaldo Alexandre. II. Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Graduação em Artes Visuais. III. Título.

CDU 7

PRISCILA AKIMI HAYASHI



AS VIAGENS OBJETUAIS NO TEMPO E NA ARTE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de licenciada em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Alexandre de Oliveira

LONDRINA
2021

Banca examinadora

Prof. Dr. Ronaldo Alexandre de Oliveira
Universidade Estadual de Londrina

Profa. Dra. Carla Juliana Galvão Alves
Universidade Estadual de Londrina

Profa. Ma. Tharciana Goulart da Silva
Universidade do Estado de Santa Catarina

Londrina, ___ de Junho de 2021.

À Cláudia e Lígia.



À todos aqueles em que a carapuça servir.

Brincadeiras à parte, primeiramente gostaria de agradecer a todo corpo docente do curso de Artes Visuais da UEL que acompanhou e participou ativamente da minha trajetória enquanto aluna, sem dúvidas, essa formação não seria possível sem o encontro com cada um desses sujeitos.

Desta equipe, agradeço especialmente ao professor Ronaldo, que tem sido um grande orientador e parceiro de pesquisa há no mínimo dois anos, e sem o qual o apoio, a ajuda e a confiança não teriam me feito capaz de alcançar um décimo das minhas realizações enquanto estudante e pesquisadora.

Também gostaria de fazer um agradecimento especial à professora Carla Juliana, que junto do professor Ronaldo encabeçou o projeto que me abriu as primeiras portas para a pesquisa em artes, e além disso também muito contribuiu enquanto professora, banca desta monografia e parceira ao longo desta empreitada.

Sou igualmente grata ao professor Cláudio, cujo contato, os diálogos, as eventuais “brincadeiras” e a participação em seus grupos de estudos foram essenciais para a minha formação não apenas como aluna, mas também como sujeita em relação ao mundo. Não há dúvidas de que ele é o grande responsável por boa parte das crises (importantíssimas) e do repertório que adquiri ao longo do curso.

Além destes, agradeço também imensamente ao professor Danillo, que ao longo de dois anos me concedeu o privilégio de mediar na Divisão de Artes Plásticas da UEL, cuja experiência foi excepcional. Ao professor Danillo também sou extremamente grata por todas trocas que tivemos. Trocas estas que muito me ajudaram na minha auto-compreensão ao longo do trajeto.

Aos professores Renan e André Camargo, por terem me propiciado a experiência incrível do PIBID. O tempo que passei como docente em formação no Colégio Roseli Piotto Roehrig foram revolucionários no meu humilde entendimento sobre o ensino e a aprendizagem de Arte.

À professora Marta e à professora Elke, pois muito embora o contato com ambas tenha acontecido numa frequência menor do que os demais já citados, suas aulas e orientações foram imprescindíveis para delinear meus pontos de partida. Neste mesmo sentido, também sou grata aos professores Marcos e Jardel, por também contribuírem com o meu contato com o universo da arte.

Além de todos estes que muito me ensinaram e conseguiram provocar ao menos o mínimo de transformações em mim, também sou inteiramente grata aos meus pais, cujo apoio foi imprescindível para que tudo isso se tornasse realidade. Sem eles, creio eu que não seria possível nem mesmo começar.

E por último, e de modo nenhum menos importante, agradeço à todos os grandes amigos que fiz nessa jornada. Esses com certeza foram os temperos indispensáveis nesta receita. Eles foram os responsáveis por tornar tudo mais palatável, e infinitamente mais prazeroso. O caminho com certeza teria sido muito mais árduo se eu não pudesse contar com as conversas, os desabafos, as crises compartilhadas, os afetos, as gargalhadas e toda a delícia que era (e ainda é) estar com o bando.

*(...) E a vertigem das novas formas
multiplicando a consciência
e a consciência que se cria
em jogos múltiplos e lúcidos
até gerar-se totalmente:
no exercício do jogo
esgotando os níveis do ser.*

*Quebrar o brinquedo ainda
é mais brincar.*

("Ludismo" Orides Fontela)

HAYASHI, Priscila Akimi. *Memória das coisas: as viagens objetuais no tempo e na arte*. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) — Universidade Estadual de Londrina, Londrina.



Este estudo se propõe investigar os diálogos entre objeto e memória na arte contemporânea. Apoiando-se na A/r/tografia como metodologia orientadora da pesquisa, as investigações, num primeiro momento, partiram de uma revisão de literatura que abordam o tema sob diversos aspectos, levantando questões sobre o caráter funcional dos objetos, sua mobilidade entre diferentes esferas sociais, sua mobilidade temporal que se atrela à memória e sua apropriação pela arte. Por se tratar também de uma pesquisa em Arte, estas leituras ao longo da investigação encaminharam-se para desdobramentos práticos, nos quais foram acolhidos vestígios pessoais da minha própria narrativa, levando-se em conta o atual estado de estudante de arte e docente em formação. Assim, simultaneamente à pesquisa teórica foram construídas também algumas proposições de ordem práticas de trabalhos poéticos que buscaram remontar as noções apreendidas da memória e do papel dos objetos nesse processo de rememoração. Neste sentido, foi possível levantar reflexões teóricas e práticas a respeito do deslocamento dos objetos nos diversos âmbitos considerados no decorrer deste estudo.

Palavras-chave: objeto; arte; memória; narrativas; docência

HAYASHI, Priscila Akimi. *Memory of things: the object travels in time and in art*. 2021. Course Conclusion Paper (Graduation in Visual Arts) — State University of Londrina, Londrina.



This study aims to investigate the dialogues between object and memory in contemporary art. Based on *A/r/tography* as a guiding methodology for the research, the investigations, at first, started with a literature review that addresses the subject from different aspects, raising questions about the functional character of objects, their mobility between different spheres social, its temporal mobility linked to memory and its appropriation by art. As it is also a research in Art, these readings throughout the investigation led to practical developments, in which personal traces of my own narrative were welcomed, considering the current state of art student and teacher in formation. Thus, simultaneously with the theoretical research, some practical propositions of poetic works were also constructed that sought to reassemble the apprehended notions of memory and the role of objects in this process of recollection. In this sense, it was possible to raise theoretical and practical reflections on the displacement of objects in the various scopes considered during this study.

Key-words: object; art; memory; narratives; teaching

Lista de imagens

1. Joseph Kosuth. One and Three Chairs, 1965. Museum of Mordern Art, Nova York.	26
2. Arthur Bispo do Rosário. Talheres. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.	26
3. Fotografia feita pela autora no Museu Afro Brasil de São Paulo, 2019.	29
4. Fotografias feitas pela autora no Museu Afro Brasil de São Paulo, 2019.	29
5. Foto de Julia Boechat, de instalações e ambientes do Museu da Inocência, 2016.	31
6. Foto de Susanna Smith, de detalhes do Museu da Inocência, 2014.	32
7. Fotos de Julia Boechat, de instalações e ambientes do Museu da Inocência, 2016.	32
8. Marcel Duchamp. A fonte. 1917.	37
9. Marcel Duchamp. Antecipação de um braço quebrado. 1915.	37
10. José Rufino. Plasmatio, 2002. Detalhe da instalação. 25ª Bienal de São Paulo.	38
11. José Rufino. Jogo Fenotípico, cadeiras e gesso, dimensões variáveis, 1996.	39
12. José Rufino. Série Cartas de Areia, têmpera, sanguínea e lápis, sobre antigas cartas e envelopes de família, dimensões variáveis, 1989-1993.	39
13. Marepe. Os filtros, 1999.	40
14. Marepe. A banca de bijuterias, 1996-1998.	40
15. Marepe. Cabeça acústica, 2001.	40
16. Marcone Moreira. Fêmea, madeira, 180 x 150 cm, 2005.	41
17. Marcone Moreira. Série Precaução, madeira de carroceria, 40 x 58 cm, 2003.	41
18. Marcone Moreira. Similares, madeira pintada e nylon 40 x 66 cm, 2004.	42
19. Marcone Moreira. Parede da Memória, engradados de cerveja, 2012.	42
20. <i>Lousa antiga</i> , data desconhecida.	46
21. <i>Peça de tatame</i> (frente e verso), data desconhecida.	48
22. <i>Maquete da casa de Akira e Hatsuko.</i> Plástico e palitos de fósforo, 22 x 17 cm, data desconhecida.	49
23. Ensaio visual feito a partir do coisário, da cartografia e da roupa biográfica.	55
24. <i>Roupa biográfica.</i> Tecido e linha, 50 x 70 cm, 2018.	56
25. Proposta cartográfica a partir de um conjunto de objetos recolhidos, encontrados e transformados, dimensões variáveis, 2020.	56
26. Detalhes da proposta cartográfica, 2020.	57
27. <i>Quimono.</i> Brim e linha, aprox. 1,50 x 2 m, 2020.	58
28. <i>Roupas.</i> Feltro, brim e linha, aprox. 16 cm, 2020.	58
29. Resíduo de atividade sobre teatro de sombras, realizada no estágio obrigatório com turmas do sexto ano, no Colégio Roseli Piotto Roehrig. Caixas de papelão, jornais, e papel manteiga, dimensões variáveis, 2019.	59
30. <i>Xícara duralex.</i> Cacos de vidro sobre algodão cru, 29 x 21 cm, 2020.	62

31. Detalhe da composição sobre papelão.	63
32. <i>Garrafa de cerâmica</i> . Cacos de cerâmica sobre feltro e pedaço de vela, aprox. 30 x 20 cm, 2020.	64
33. Fotografia do “quarto-coisário”, feita na intenção de registrar as dimensões e a organização do espaço que abriga objetos de memória. 2021.	67
34. Fotografias do “quarto-coisário”, feitas na intenção de registrar as dimensões e a organização do espaço que abriga objetos de memória. 2021.	68
35. Fotografia digitalizadas de um álbum de viagens, aprox. 12,5 x 9 cm, 1970-1975.	71
36. Fotografias digitalizadas de um álbum de viagens, aprox. 12,5 x 9 cm, 1970-1975.	72
37. Fotografias digitalizadas de um álbum de viagens, aprox. 12,5 x 9 cm, 1970-1975.	73
38. Fotografias digitalizadas de um álbum de viagens, aprox. 12,5 x 9 cm, 1970-1975.	74
39. Detalhe de <i>Cadeira</i> . Armação de cadeira e elásticos velhos, 2021.	76
40. <i>Caixa de elásticos velhos</i> . Elásticos velhos sobre caixa de papelão e caixa de metal, dimensões variáveis, 2021.	77
41. <i>Cadeira</i> . Armação de cadeira e elásticos velhos, aprox. 80 x 40 x 42 cm, 2021.	78
42. Detalhe de <i>Cadeira</i> . Armação de cadeira e elásticos velhos, 2021.	79
43. <i>Gaveta</i> . Leque, cartões didáticos, peixe empalhado, diário, peça de prancheta, puxador de gaveta, toca-fitas, mini-fitas sobre gaveta, dimensões variáveis, 2021.	80
44. Detalhes de <i>Gaveta</i> . Objetos sobre gaveta, dimensões variáveis, 2021.	80
45. Detalhe de <i>Gaveta</i> . Objetos sobre gaveta, dimensões variáveis, 2021.	81
46. <i>A casa ficava...</i> Tecido, caixas de fósforo, botões, dedal, planta seca e passador de cortina, dimensões variáveis, 2021.	82
47. <i>Desenho de peixe</i> . Látex e sanguínea sobre jornal, 38,5 x 27 cm, 2020.	85
48. <i>Desenhos de objetos sobre a mesa</i> . Sanguínea sobre sulfite, 30 x 21 cm, 2020.	85
49. <i>Desenhos de alguns objetos da sala</i> . Látex, sanguínea e sumi sobre jornal e sulfite, aprox. 38,5 x 27 cm, 2020.	86
50. <i>Desenhos dos objetos do quarto</i> . Grafite sobre papel de formulário contínuo, 28 x 23,5 cm, 2021.	87
51. <i>Desenho do potes e peça de cerâmica</i> . Grafite sobre papel de formulário contínuo, 28 x 23,5 cm, 2021.	88
52. <i>Desenhos de cacos de vidros</i> . Carvão e sanguínea sobre papel de formulário contínuo, 28 x 23,5 cm, 2021.	89
53. <i>Desenhos de cacos de vidros</i> . Carvão e sanguínea sobre papel de formulário contínuo, 28 x 23,5 cm, 2021.	90
54. <i>Cores</i> . Fotografia impressão em papel vegetal e giz pastel oleoso sobre sulfite, 29 x 21 cm, 2021.	91
55. <i>Cores suspensas</i> . Retalhos de tecidos coloridos e linha, dimensões variáveis, 2021.	91
56. <i>Ciranda, cirandinha</i> . Giz pastel oleoso e sulfite sobre mesa de luz, dimensões variáveis, 2021.	92
57. <i>Ciranda, cirandinha</i> . Giz pastel oleoso e sulfite sobre mesa de luz, dimensões variáveis, 2021.	93
58. <i>Planta baixa dos móveis</i> . Fotografias impressas em papel vegetal e linha sobre papel de formulário contínuo e prancheta de mandeira, 26 x 36 cm, 2021.	95

59. <i>MóBILE</i> . Fotografias impressas em papel vegetal e linha, dimensões variáveis, 2021.	96
60. <i>Estudos de Maquete</i> . Grafite sobre folhas de fichário, 14,5 x 21 cm, 2021.	99
61. <i>Fichário</i> . Fichário velho, 24 x 19 cm, Data desconhecida.	100
62. <i>Maquete</i> . Caixa de papelão, jornal, caixa de sabonete, rolha, dedal, planta seca, ferro, espuma, feltro, pêlo, cadeado quebrado, tampa de garrafa, espelho, 27 x 25 x 13 cm, 2021.	101
63. <i>Maquete</i> . Caixa de papelão, jornal, caixa de sabonete, rolha, dedal, planta seca, ferro, espuma, feltro, pêlo, cadeado quebrado, tampa de garrafa, espelho, 27 x 25 x 13 cm, 2021.	102
64. <i>Maquete</i> . Caixa de papelão, jornal, caixa de sabonete, rolha, dedal, planta seca, ferro, espuma, feltro, pêlo, cadeado quebrado, tampa de garrafa, espelho, 27 x 25 x 13 cm, 2021.	103
65. <i>Maquete</i> . Caixa de papelão, jornal, caixa de sabonete, rolha, dedal, planta seca, ferro, espuma, feltro, pêlo, cadeado quebrado, tampa de garrafa, espelho, 27 x 25 x 13 cm, 2021.	104

Sumário

Introdução

Procurando e estruturando os fios desencadeadores de uma pesquisa 13

Primeiro Capítulo

Dos afetos, das memórias e das personalidades para com o objeto 15

Segundo Capítulo

As diversas faces do objetos 24

2.1 Objeto em função 26

2.2 Objeto para além do uso 28

2.3 Objeto biográfico 33

2.4 Objeto e arte 35

Terceiro Capítulo

A memória nas coisas 43

3.1 O país, o sítio, a casa e o quarto 44

3.2 O (re)encontro 47

Quarto Capítulo

Dos armários, das caixas e das gavetas para a construção 52

A cartografia 54

Os cacos 61

O quarto-coisário 65

A viagem 69

As coisas 75

As cores e as formas do quarto 83

O espaço 94

O espaço recontado 97

Considerações finais 105

Bibliografia 107

Introdução

Procurando e estruturando os fios desencadeadores de uma pesquisa

Essa pesquisa se propõe a discutir dimensões do objeto. Mais especificamente, as dimensões biográficas e os modos pelos quais o objeto utilitário, banal e cotidiano transita destes lugares para a posição de objeto dotado de memórias, afetividades, marcas e “impressões de seus possuidores. Posição esta capaz de despertar a potência poética presente nestes vestígios, que quando apropriados pela arte, ressignificam-se como objetos artísticos.

Assim, a questão central que aqui tomei como norte foi: de que modo os objetos, enquanto testemunhos vivos de acontecimentos e passagens da vivência humana, tornam-se vestígios poéticos do itinerário biográfico de sujeitos – sendo estes artistas, ou não – e, em certas instâncias, quando geridos pelas mãos do sujeito em estado de criação, transfiguram-se como objetos artísticos?

A partir deste questionamento mais amplo, foi possível organizar alguns objetivos balizadores da pesquisa, como: compreender o objeto enquanto testemunho de acontecimentos e passagens da vivência humana pelo viés da arte, de tal modo que tenhamos condição de perceber as instâncias/status dos objetos, que aqui denominei como objeto biográfico, objeto de arte e objeto cotidiano. Me interessou entender também de que modo estes entes tornam-se vestígios poéticos do itinerário biográfico de sujeitos e assim se transformam, passando da condição de objeto cotidiano para objeto de arte. Desse modo a memória tem na pesquisa um lugar privilegiado, pois busquei verificar como ela opera nesse contexto, possibilitando refletir sobre as ações poéticas pessoais advindas dos objetos encontrados. Os objetos nessa perspectiva são encarados como “viajantes”, não apenas no tempo – por estarem associados à memória – como também nos diferentes contextos em que podem transitar e atuar: da utilidade, do registro e da arte.

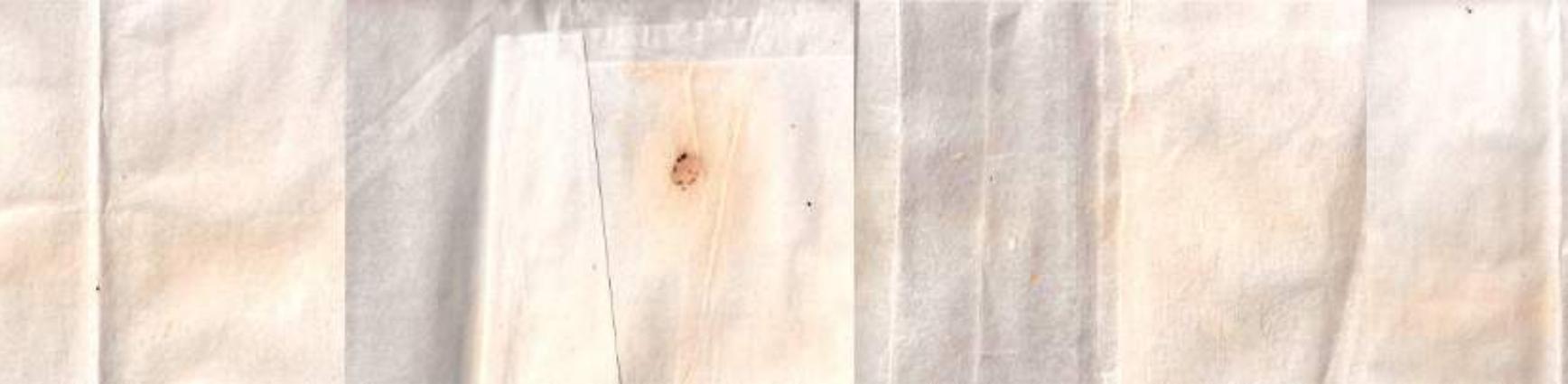
Para discorrer sobre essas questões organizei, o estudo da seguinte maneira: no primeiro capítulo, *Dos afetos, das memórias e das personalidades para com o objeto* busquei destacar os elementos que semearam a pesquisa, isto é, os gérmenes que despertaram a curiosidade sobre o assunto, bem como aqueles que motivaram o desenvolvimento da investigação. Proponho-me a narrar o início da relação com o objeto, ainda numa perspectiva íntima, familiar, cultural e até mesmo infantil, e o modo como esse interesse, com o passar do tempo, adquiriu novas compreensões e acabou por se manifestar neste trabalho.

No capítulo seguinte intitulado *As diversas faces do objeto* foi feita uma reflexão teórica a respeito da condição do objeto em sua trajetória pelos contextos sociais. Para tanto, parto de leituras que propõem pensar sobre a situação do objeto ordinário e puramente utilitário, e a partir delas, estabeleço uma ponte entre este estado e a subsequente ressignificação a qual estes objetos estão sujeitos, uma vez que são inseridos em espaços museológicos ou acervos antropológicos – sendo este o primeiro passo dado pelas coisas para fora de suas vidas úteis. Após considerados estes papéis sociais, chega-se por fim, no papel artístico que estes vestígios podem assumir. Uma vez que apropriados pela arte, impregnam-se de intenções estéticas e subjetivas, que não respondem mais nem por suas funções usuais, tampouco por seu compromisso com a comprovação e validação de fatos históricos.

Depois de discutidos os movimentos do objeto para dentro da Arte e analisada a maneira como se comportam em algumas produções artísticas, no capítulo três, *A memória nas coisas*, começo a delinear minha investigação poética e pessoal a respeito dos objetos do meu cotidiano através de narrativas sobre os vestígios que elegi como objetos de memória no meu contexto, enquanto sujeito estudante de artes. Nesta parte, procurei elucidar os cenários no qual estes objetos estavam imersos, para, na sequência, no capítulo quatro, ressignifica-los através de um processo de criação e reconstrução artística destes vestígios.

Neste quarto capítulo, intitulado *Dos armários, das caixas e das gavetas para a construção*, apresentei as ações práticas e poéticas que intencionaram elucidar os diálogos entre objeto e memória numa tentativa de aproximação entre sujeito e objeto e o desvelamento das consequências que surgem a partir desta junção. Isso tanto para a construção de narrativas de vida, quanto para o processo de produção artística. A partir da coleta de materiais como narrativas biográficas, relatos de memórias, objetos pessoais e demais vestígios, desenvolvi séries de ensaios visuais que contemplam o sentido e a potência poética presente nas memórias reavivadas, reorganizadas e reconstruídas sobre a face dos objetos biográficos. Vale enfatizar que a investigação prática proposta neste capítulo não é dada como finalizada, uma vez que busco trazer o caminhar atual da minha pesquisa poética, que possui margens para demais desdobramentos das propostas apresentadas.

A última parte é destinada às principais considerações e reflexões que este estudo propiciou, pensando tanto nos objetivos primários da investigação, quanto nos caminhos pelos quais ela acabou por enveredar ao longo da pesquisa.



Primeiro Capítulo

Dos afetos, das memórias e das personalidades para com o objeto

Venho estudando este assunto há algum tempo. O estudo, por si só, iniciou-se com a participação em um projeto de pesquisa do curso, intitulado *A formação do professor de Artes Visuais em uma perspectiva autobiográfica*, cuja intenção era propor a reconstrução das narrativas biográficas de professores de artes visuais, a fim de estabelecer diálogo com o ensino de arte. Dentre as inúmeras ações que foram desenvolvidas na produção destas narrativas, logo de início, comecei a me interessar pela construção de um coisário montado com objetos que restituíam memórias dos participantes do projeto. Estes objetos, por sua vez, eram objetos do cotidiano da pessoa, com algum tipo de carga “afetiva” no sentido de serem testemunhos ou influenciarem de alguma forma a trajetória desse sujeito enquanto professor de artes.

Coisário é uma terminologia adotada pelo grupo de pesquisa, que tomou como referência inicial a definição dada por Jocielle Lampert, na publicação, *Diário de Artista e Diário de Professor: “onde eu guardo coisas, pode ser uma gaveta, um pote, bolsa ou um bloco onde anoto coisas diferentes. Palavra que não existe em português.”* (LAMPERT, 2013, p. 132). De acordo com Silva (2017), o termo foi também sugerido pelo filósofo Gaston Bachelard, em *A poética do devaneio*, no qual o autor conceitua como um conjunto de objetos e coisas reunidas em qualquer lugar. Para Bachelard, o “coisário” consistiria num depósito em nós mesmos onde são alocadas as lembranças, os afetos e as vivências, e que nos possibilita o revisitar frequente: *“Nossos devaneios de objetos, se profundos, fazem-se na concordância entre os nossos órgãos oníricos e o nosso coisário.”* (BACHERLAD apud. SILVA, p. 7, 2017).

É difícil pontuar o momento em que surge o interesse por objetos. Penso que na mesma medida em que vivemos uma vida cercada por eles, não é tão claro enxergar quando foi que começaram a ter certa importância além do uso. É certo que em determinadas ocasiões, o encontro com alguns objetos já implicam socialmente e diretamente num sentido abstrato, simbólico, e por vezes, até sentimental, como por exemplo, um presente de aniversário recebido por uma criança de um parente querido, ou o anel que simboliza um pedido de noivado. Nestes casos, devido a uma série de afeições e convenções sociais, estes objetos tornam-se importantes para além da utilidade, representam uma data, um gesto, etc. Todavia, não é necessariamente deste tipo de importância – convencional socialmente – que aqui procuro tratar.

Os objetos aos quais me refiro não têm a obrigação de representarem marcos comemorativos ou recompensas e agrados materiais. Mesmo quando sob estas circunstâncias, o que interessa aqui é a relação de afeto, cumplicidade, intimidade e testemunha que estes vestígios estabeleceram ao longo do tempo com quem os possui. Assim, um caderno de anotações usado diariamente durante um período da vida de alguém, pode ser tão ou até mais íntimo de seu dono, quanto uma joia rara, ganhada e guardada sob códigos de segurança junto de outros itens de alto valor monetário.

Tudo o que está a nossa volta, sobretudo, o que esteve e/ou tem estado conosco tem potencial para despertar-nos aquilo que carregamos ou não em nós, estando ou não cientes disso. Como escreveu Kandinsky: *“Tudo que está morto palpita. Não apenas o que pertence à poesia, às estrelas, à lua, aos bosques e às flores, mas também um simples botão branco de calça a cintilar na lama da rua... Tudo possui uma alma secreta, que se cala mais do que fala.”* (KANDINSKY apud. JAFFÉ, 1964, p. 254). Todavia, é fato que as minhas primeiras impressões com os objetos não se calcaram em teorias e discussões filosóficas. As primeiras lembranças nascem num ambiente mais íntimo, habitado por uma série de objetos que eram no mínimo curiosos na perspectiva de uma criança.

O apego estes objetos – a princípio, colocarei nesses termos – não foi algo que necessariamente presenciei dentro da primeira casa onde morei. Casa esta que talvez nem tivesse mesmo a pretensão de ser um lugar para acolher tantas coisas de tempos passados. As próprias dimensões do espaço talvez teimassem em estabelecer um limite para a quantidade e a disposição dos móveis, afinal, tratava-se de um apartamento familiar, localizado num condomínio novo, para famílias novas, em meio a uma região metropolitana em crescimento. Era o começo dos anos 90, e o lugar ficava no ABCD paulista, região que na época tornava-se cada vez mais industrial. Esse ambiente sempre pareceu muito ocupado de planos para o futuro, e sem tanto espaço para as coisas que vinham do “passado”.

Para estas coisas que desviam nosso olhar para os lados, ou ainda, para trás, sempre existiu a casa da minha avó. Talvez por razões óbvias, como a diferença temporal entre as casas, a casa da minha avó possuía uma quantidade significativa de coisas. A começar pelo fato de que era uma casa. Mais antiga que muitos apartamentos, possuía um quintal, escadas, andar de cima, porão, sacada, portão, rua e os muros dos vizinhos. O sobrado não era necessariamente grande ou espaçoso. Invés disso contava com uma série de cômodos pequenos e encaixados, suficientes para comportar tudo o que vinha sendo acumulado ao longo de 20, 30 ou 40 anos pelos meus avôs. Desde a estante da sala, feita de madeira firme, escura e pesada, tão difícil de mover que parecia já ter criado raízes no chão, até a pequena e frívola jabuticabeira que, nos seus trinta e poucos anos, nunca havia conhecido outro solo se não a porção de terra que a firmava no interior de um vaso de jardim – uma das poucas possibilidades para plantas num bairro paulistano como a Saúde.

Este provavelmente é um dos cenários mais vívidos no qual a percepção dos objetos começou a despontar. Como mencionei, conscientemente, creio que esta relação não iniciou-se por razões estéticas ou filosóficas. É fato que a sensação de estar na casa da minha avó, era diferente da sensação de estar em casa: seja pelo cheiro, pela imponência dos móveis antigos ou pela iluminação indireta que eles permitiam, dando aos ambientes uma atmosfera austera, sóbria, e em certa medida, respeitável. Porém, tudo isso era apenas sentido e nunca de fato percebido. Para uma criança de oito ou nove anos, a primeira compreensão sobre todas aquelas coisas veio na forma de ensinamento: *“é bom guardar esses jornais ali, porque não se sabe quando pode precisar”*. E o mesmo raciocínio era aplicado sobre todo o resto: embrulhos de presente, retalhos de tecido, caixas, potes de vidro, roupas usadas, louças velhas, móveis quebrados, livros sem capas.

Raciocínio este, que muito provavelmente e como já ouvi em outros lugares, pode estar relacionado ao passado histórico que famílias como as dos meus avôs trazem consigo. Grosso modo, a migração para o Brasil, diferentemente de como se acreditava no Japão, não obedeceu de imediato às expectativas de prosperidade e ascensão econômica que boa parte das famílias japonesas da época procuravam. Inúmeras foram as dificuldades encontradas, e a hipótese é de que a falta de recursos e a escassez de bens de consumo, fizeram com que estes sujeitos concedessem outro tipo de valoração às coisas. A lógica é similar (se não for derivada) à dos períodos de guerras ou intempéries climáticas: *“guardar e poupar o que se tem hoje, porque na instabilidade do amanhã poderá fazer falta”*. Cálculo aparentemente comum a povos que vivenciaram estas situações.

Numa de suas lembranças de infância, minha avó comenta da ocasião em que encontrou um pequeno pedaço de papel branco que a deixou deslumbrada pela sua brancura e delicadeza, perto de todos os materiais que estava acostumada a conviver na lavoura de seu pai. Fato que a coloca em contradição com seus próprios argumentos iniciais: se todas as coisas eram importantes porque em algum momento poderiam ser úteis numa situa-

ção de escassez, este já não era mais o contexto atual no qual ela se encontrava, morando numa capital urbana com uma série de papelarias com os mais variados tipos e cores de papel. “Estocar” coisas em plenos anos 90 não era mais necessariamente importante e, além disso, o próprio papel branco quando encontrado não foi notado pela utilidade que teria num futuro próximo, mas sim, pelo apelo estético que lançou sobre uma criança habituada a fazer suas bonecas com barro e palha.

Estas lembranças – sejam elas vivenciadas diretamente por mim, ou então, revividas através destes “fragmentos narrativos” das lembranças de outrem – talvez tenham sido num primeiro momento, a semente do encontro com o universo objetual. A primeira ciência de que as coisas, de fato, coexistem e coabitam o mesmo espaço que nós, sujeitos, e nos induzem a criar uma relação íntima com elas que vai muito além do mero uso e descarte. Porém, como já posto, mesmo percebido este encontro não era de fato assimilável, tampouco possuía um corpo deveras consistente para traduzir esses devaneios em palavras, ou ainda, gerar uma reflexão mais elaborada sobre tudo o que era visto, tocado, contado, escutado e imaginado.

O gérmen deste primeiro contato só veio à luz novamente anos mais tarde, quando me vi ingressando no curso de Artes Visuais, onde me foi revelado que dentre todos os modos de conhecer e compreender o mundo (isto é, as áreas de conhecimento) havia um que se propunha a refletir e dialogar sobre esses devaneios provocados pelas “coisas”. Apesar de conceitualmente não se tratar exatamente do mesmo assunto, visualmente o primeiro estalo pra essa percepção veio na face do urinol de Marcel Duchamp, numa das disciplinas oferecidas ainda no primeiro ano da graduação. O objeto posto em “carne e osso” no contexto da obra de arte foi no mínimo uma provocação, não apenas de Duchamp para o sistema das artes da época, como para mim, estudante que décadas depois, sentiu-se instigada a compreender como aquilo foi possível, porque foi possível, e o que mais se possibilitava a partir daquela atitude.

É neste momento que a “curiosidade” pelos objetos, até então, adormecida, recobrou seus sentidos e veio de encontro com os estudos sobre arte. Depois do urinol, muitos outros trabalhos que traziam objetos na sua composição formal foram surgindo diante do meu olhar. Desde os objetos surrealistas, até àqueles atualmente recorrentes na arte contemporânea, como os móveis de José Rufino, ou os utensílios presentes nas proposições de Marepe.

Apesar do universo de sentidos que cada objeto aponta em seu contexto específico, a primeira razão que encontro comum a todos eles é a permissão ao devaneio que concedem ao sujeito que irá fruí-los. Tanto o urinol de Duchamp, quanto as cômodas de José Rufino, independentemente do discurso poético que sustentam, em ambos os casos, os objetos nos são apresentados num encontro pouco convencional. Diante da situação, somos levados a encarar o utensílio não mais como um instrumento à nossa serventia, mas sim, como um “ente completo” em si mesmo. Algo que requer nossa atenção de forma mais íntima, que nos intima a pensar sobre aquilo, a supor, a duvidar, a recordar, a julgar, a sonhar e a imaginar. Neste sentido, tomo como devaneio desses objetos a ideia elucidada por Bachelard, extraída do romance de Henri Bosco, *L'antiquaire*:

Não há dúvida de que, nesse tempo singular da minha mocidade, acreditei sonhar tudo o que vivi e viver tudo o que sonhei... Muitas vezes esses dois mundos (do real e do sonho) se interpenetravam e, sem que eu o soubesse, criavam um terceiro mundo equívoco entre a realidade e o sonho. Por vezes a realidade mais evidente dissolvia-se nas brumas, enquanto uma ficção de estranha bizarria iluminava o espírito e o tornava maravilhosamente sutil e lícido. Então as vagas imagens men-

tais se condensavam, a ponto de se acreditar poder tocá-las com o dedo. Os objetos tangíveis, ao contrário, tornavam-se seus próprios fantasmas, através dos quais eu não estava longe de crer que se pudesse passar tão facilmente como se atravessam as paredes quando circulamos nos sonhos. Quando tudo voltava à ordem, o único sinal que eu recebia disso era uma súbita e extraordinária faculdade de amor pelos ruídos, vozes, perfumes, movimentos, cores e formas, que de repente se tornavam diversamente perceptíveis e de uma presença familiar que me encantava. (BOSCO, apud. BACHELARD, 1988, p. 155)

Aqui, somos atentados para a potência poética que permeia os entes concretos e tangíveis, que nas palavras do autor, podem ser os objetos que nos cercam e são capazes de nos despertar o impulso imaginativo sobre os mesmos. Assimilo esta potência ao que Krauss (1998) considera como uma “fissura na superfície contínua da realidade” ao discorrer sobre os objetos surrealistas de Giacometti, como *Bola suspensa*.

De modo sintético, a autora propõe que objetos surrealistas como esse têm como propósito inserir-se na nossa realidade cotidiana, sistêmica, funcional e lógica, a fim de nos abrir passagem para uma experiência de descontinuidade entre diferentes fragmentos do mundo. Descontinuidade esta que nos transporta para a realidade dos sonhos, do devaneio, abrindo uma espécie de parênteses nos meandros da realidade lógica, racional e por vezes até maquinal na qual o meio está sujeito.

A fenda na superfície contínua na realidade remete ao espaço de intimidade a que se refere Bachelard, ao comentar sobre o devaneio que se origina a partir das relações que o sujeito estabelece com o objeto contemplado, que é capaz de lhe ativar lembranças, subjetivações e a capacidade imaginativa. Indo mais além, Bachelard sugere que os “fantasmas” do devaneio são conduzidos por uma força poética. A questão que estas reflexões me suscitam é: por que meios os objetos utilitários tornam-se, então, objetos de arte?

Mesmo nos munindo da premissa de que “as coisas são importantes porque podem servir para algo” é notável que a consideração e o gesto cuidadoso que em alguns casos é presente na relação dos sujeitos com os objetos não se justificam apenas no seu fim utilitário. Fenômeno assim ocorre no filme *La Dernière Folie de Claire Darling*, de Julie Bertuccelli. Mesclado de cenas pretéritas e presentes, a trama transita entre as memórias e a vivência atual da protagonista, Claire Darling – uma antiga colecionadora de objetos, portadora de Alzheimer na velhice. Este fluxo de memória é ativado através da relação íntima, de profissional à afetiva, que Claire tece com os objetos que a acompanharam durante boa parte de sua vida: os vestígios que aparecem no filme estão presentes em todos os tempos que a narrativa procura explorar, não como meros itens de composição cenográfica, mas, como elementos significantes nas situacionalidades da trama.

A utilidade em potencial nas coisas, apesar da sua relevância em alguns momentos, em outros, parece dar lugar ao vislumbre, ao afeto, à importância memorativa, ou significativa que estes pertences acabam absorvendo e emanando com o tempo. Se pensarmos, sobretudo, nas peças que compõem o lugar onde vivemos: depois de tanto tempo armazenados no cenário das casas, acabam fazendo parte dele. Sendo absorvidos ao mesmo tempo em que reafirmam a composição do lugar: assentam-se onde foram destinados a esperar (o que, exatamente?), e dali assistem e compartilham toda a série de vivências e acontecimentos que permeiam e movimentam aquele espaço. Podendo até mesmo ser participantes das situações.

No poema de Jean Follain, de 1969, intitulado *L'assiette (O prato)*, Bachelard aponta para o devaneio do objeto que o poeta propõe:

Quando das mãos da criada cai
o pálido prato redondo
da cor das nuvens
é preciso juntar os cacos
enquanto freme o lustre
na sala de jantar dos patrões.

Nestes versos Bachelard enfatiza a relação direta que sujeitos e coisas estabelecem entre si, durante a cena presenciada. Além de assumir a existência poética que o prato passa a receber a partir do arranjo simples de palavras feito pelo poeta ao descrevê-lo, o autor comenta:

Que solidariedade entre os seres da casa! Que piedade humana o poeta sabe inspirar ao lustre que freme pela morte de um prato! Da criada aos patrões, do prato aos cristais do lustre, que campo magnético para medir a humanidade dos seres da casa, de todos os seres, homens e coisas! Ajudados pelo poeta, como despertamos dos sonos da indiferença! Sim, como podemos ficar indiferentes diante de semelhante objeto? Por que buscar mais longe, quando podemos sonhar as nuvens do céu na contemplação de um prato? (BACHELARD, 1988, p. 158)

Neste sentido, retomando aos trabalhos de Rufino e Marepe, tanto em um, quanto em outro, os objetos ali presentes, na sua forma quase “crua”, parecem assumir diretamente o papel de objetos como espectadores vivos de determinada vivência ou memória alocada num determinado tempo. Os móveis que aparecem em diversos trabalhos de José Rufino remontam um tanto da sua memória biográfica, quanto a própria memória biográfica do avô, antigo senhor de engenho cuja narrativa enquanto tal é recontada através das transfigurações que o artista faz sobre as cômodas da antiga casa grande, as cartas recebidas pelo avô, as cadeiras da casa, os armários, etc. Vestígios esses que são resgatados de seu lugar de origem, e nas mãos do artista ressignificam-se como objetos de arte.

Partindo do mesmo movimento, porém, assumindo abordagens e contextos distintos, as proposições de Marepe também parecem se apropriar desses objetos componentes do cotidiano de um determinado espaço e elucidar o papel ativo destes objetos na vivência do sujeito naquele lugar: no caso do artista o Recôncavo Baiano. Os filtros de barro que aparecem na obra *Os filtros* (1999) são uma referência direta ao objeto popularmente presente no interior das residências brasileiras. Sendo este objeto um dos únicos meios para se purificar a água em determinados casos, tornando-a própria para o consumo, Marepe utiliza-se da própria função original do objeto para transfigurá-lo, e sugerir a metáfora do trabalho: acrescenta mais de uma etapa de filtragem no mesmo filtro, reforçando seu caráter funcional (LOLATA, p. 119, 2005). Neste caso, a própria função é retirada de seu espaço e circuito originais para ser alocada num contexto incomum: o espaço expositivo.

(...) por estar em um contexto estranho à sua origem, geram entendimentos relacionados à água em diversas situações. A sua poluição por indústrias ou esgotos, nas grandes cidades, à sua falta no sertão nordestino, justificado oficialmente devido à escassez de chuva etc... Mas a arte contemporânea aceita isso, o contexto em que o trabalho está e o repertório pessoal de cada indivíduo permite uma interpretação diferenciada. Para Marepe, uma referência de sua casa, da vida doméstica, refletindo o momento vivido por ele. (LOLATA, 2005, p. 121)

Estes preâmbulos são um ponto de partida para se pensar na potência não aparente dos objetos e em como esta questão foi se delineando como uma investigação ao longo da minha trajetória enquanto estudante de Artes Visuais. Por hora, esta breve reflexão procura somente contextualizar a curiosidade que move a investigação sobre a relação entre sujeito e objeto que aqui se propõe. Relação esta que, mesmo que a princípio tenha o uso como pretexto inicial, ao longo do tempo vai propiciando outros tipos de compartilhamentos e trocas entre as “coisas” e seus “donos”, coexistentes num determinado espaço.

Para além da questão da transfiguração em objeto mundano para objeto de arte, aqui proponho o recorte específico em torno da memória e do tempo na conotação poética dos trabalhos que pretendo explorar. Este motivo está atrelado, sobretudo, à construção de narrativas de vida, as quais foram inseridas no meu processo de pesquisa através da minha participação no projeto anteriormente citado. Com base nas próprias premissas do projeto, essas narrativas intencionam uma (re)construção da trajetória de vida dos sujeitos através de ações práticas e estéticas, que os coloca diante de questões de ordem idiossincrática. Pensar na memória testemunhal acumulada nas coisas que convivem conosco é um modo de reavermos certos fragmentos do tempo que nos constituiu até aqui, tanto em nível individual quanto coletivo.

No projeto em questão, foram investigadas as narrativas de vida de professores de artes visuais e suas influências no modo de atuar como docente, ação que corrobora com os objetivos do curso de licenciatura ao qual me encontro. Assim, pensar na questão dos objetos enquanto portadores de memória simultaneamente às discussões sobre o ensino de arte foi um modo de conciliar os assuntos de meu interesse com a minha trajetória ao longo da graduação. Partindo das ações ocorridas neste projeto, inicio minha investigação pautando-me tanto num estudo bibliográfico sobre o tema, quanto numa pesquisa artográfica, na qual procuro relacionar os materiais obtidos teoricamente aos dados da pesquisa poética que se desdobra a partir das investigações. Neste sentido, fragmentos biográficos entram como vestígios visuais e escritos da minha trajetória enquanto estudante de artes, docente em formação, e sujeito em estado de criação.

Por se tratar de uma pesquisa em Arte e por trazer assuntos que concernem ao processo de criação, à apreciação estética e demais dados de caracteres subjetivos, este estudo partiu da *A/r/tografia*, apoiando-se em alguns pontos dessa abordagem, considerados pontos orientadores dentro do processo. Isto porque, o modelo artográfico permite o acolhimento de boa parte dos materiais possíveis de serem coletados em investigações desse gênero. Diferente do método de pesquisa científica tradicional, a *A/r/tografia* considera e compreende questionamentos subjetivos, estéticos, visuais, poéticos e performativos que podem surgir durante o processo vivenciado, construindo um espaço de equivalência entre a produção textual e artística.

O deslocamento de atenção do produto para o processo deixa evidente o interesse na experiência do indivíduo durante o processo de criação artística, e as apreensões destas vivências tornam-se o próprio objeto de estudo. Neste sentido, a PEBA sugere a prática artística como ensinamento, e as barreiras entre pesquisador, objeto de pesquisa e sujeito pesquisado são atenuadas, assim como coloca Carvalho e Immianovsky (2017):

Ao questionarem formas hegemônicas de pesquisar, as formas de PBA, assim como a PEBA, estão mais preocupadas em problematizações do que com respostas fechadas, visto que os questionamentos, nesse tipo de pesquisa, pretendem estimular a imaginação, a invenção, preenchendo espaços vazios pelas tramas vivenciadas entre pesquisador, colaboradores e leitores. (CARVALHO e IMMIANOVSKY, 2017, pp. 227)

Na procura por novas alternativas para a construção da pesquisa em Artes, a A/r/tografia leva em conta as particularidades e especificidades de cada caso vivenciado, experimentado e analisado, sem necessariamente conduzir a pesquisa com escolhas feitas no método científico. De acordo com Belidson Dias:

(...) estas novas formas de expressão acadêmica surgiram da inadequação dos discursos acadêmicos correntes em alcançar as especificidades na pesquisa em artes. Por meio de formas criativas, elas estabeleceram oportunidades de ver, experimentar o ordinário, aprender a compreender as novas e diferentes maneiras de se fazer pesquisa em artes, e deram especial atenção a forma da sua circulação e publicação. Os pesquisadores envolvidos em desconstruir a escrita acadêmica dominante (...) exploram modos criativos de representação que refletem a riqueza e a complexidade das amostras e dados de pesquisa, promovendo múltiplos níveis de envolvimento, que são, simultaneamente, cognitivos e emocionais. Desse modo, no contexto de ABER e ABR é mais importante o conceito de “vivificação” de Patti Lather do que o da provação e replicação positivistas. (DIAS, 2013, pp. 4)

Segundo Cecília Salles, o projeto poético por si só não nasce como uma ideia pronta e acabada, ou ainda, como um trajeto com um objetivo final definido, definitivo e predeterminado. Invés disso, elementos como a incerteza, a instabilidade, o acaso e o imprevisível permeiam o trajeto, fazendo dele um movimento inacabável, sem necessariamente um resultado final e estático, mas sim, como uma produção em constante movimento e mudança.

A arte não é só um produto considerado acabado pelo artista: o público não tem ideia de quanta arte esplêndida perde por não assistir aos ensaios. O artefato que chega às prateleiras (...) surge como resultado de um grande percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. (SALLES, 2001, p. 25)

Como o objeto enquanto portador de memórias e potencial poético é a temática que norteia este estudo, recursos atribuídos à A/r/tografia partem destes vestígios concretos como balizadores da pesquisa. Os objetos, neste caso, protagonizam tanto o estudo teórico, isto é, a literatura que sustenta o assunto e a escolha dos trabalhos que serviram como referências visuais, quanto o próprio processo de criação que acompanhou a investigação. A reunião, transfiguração (em alguns casos) e a reflexão sobre esses fragmentos propõe-se a remontar as narrativas que me possibilitam enxergar um caminho trilhado, perceber os encontros com as coisas, e o modo como estes vestígios podem ser revisitados, ressignificados e apropriados pela perspectiva da Arte.



Segundo Capítulo

As diversas faces o objeto

Uma vez apresentadas no capítulo anterior as motivações primárias que impulsionam esta pesquisa bem como os questionamentos e as reflexões que se geram a partir delas, este capítulo se propõe a apresentar uma investigação teórica sobre o assunto, tomando-se como base materiais bibliográficos que discutem a condição do objeto em algumas áreas do pensamento (como a história, antropologia, etc), a fim de destacar os circuitos percorridos por esses entes. Como já posto, as relações entre objeto e memória é um assunto no qual me inclino há algum tempo:

Mesmo que a priori os objetos que fazem parte do cotidiano do sujeito possuam uma função meramente utilitária, é recorrente que alguns destes vestígios absorvam com o passar do tempo – de acordo com as circunstâncias nas quais foram adquiridos ou concebidos – igualmente o caráter simbólico que são definidos a partir dos sentidos e significados afetivos e subjetivos, atribuídos pelo possuidor do objeto. (HAYASHI, YOSHIDA, OLIVEIRA, 2019, p.4)

Esta colocação foi concebida ao longo de uma série de investigações e análises feitas sobre a relação entre estes elementos no viés da arte contemporânea, durante os anos de 2019 e 2020. Estes estudos originaram artigos e ensaios visuais derivados das iniciações científicas feitas a partir do projeto de pesquisa já mencionado (*A formação do professor de Artes Visuais em uma perspectiva autobiográfica*). Tais iniciações levaram às publicações de *Memória das coisas: os objetos nas narrativas de vida e trajetória docente* e *Objeto e memória: as narrativas de si e das nossas docências*. O primeiro trabalho foi feito em 2019, a partir da coleta de materiais como narrativas biográficas, objetos pessoais e visualidades advindas de professores de artes da rede pública de ensino e estudantes de licenciatura em Artes Visuais. A investigação sobre esses vestígios tinha como principal intuito o reavivar das memórias que compõem a trajetória de vida desses sujeitos docentes a fim de promover reflexões sobre o ensino de arte praticado pelos participantes.

Já a segunda publicação, gerada em 2020, buscou relacionar a memória e o ensino de arte sob uma ótica autobiográfica, tomando-se como base as minhas experiências de estágio como disciplina obrigatória do curso de licenciatura em Artes Visuais, bem como a minha narrativa enquanto discente e estudante de artes.

Aqui, todavia, surge o interesse num maior aprofundamento sobre a questão do objeto na arte – assunto bastante presente e pertinente à arte contemporânea. Para isso, busco resgatar algumas das principais discussões que alicerçam a temática, passando pelos territórios da utilidade, da historicidade e da antropologia, até chegar na apropriação pela arte, e no atual momento objetual na arte contemporânea. A memória é o eixo norteador das discussões, sobretudo, da escolha dos artistas e dos trabalhos tidos como referência. Propõe-se aqui o caminho “de volta” que leva o objeto de sua condição mundana para o status de objeto artístico.



Joseph Kosuth. One and Three Chairs, 1965. Museum of Mordern Art, Nova York.



Arthur Bispo do Rosário. Talheres. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea/ Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Este capítulo é orientado por questões como: De que modo, por exemplo, uma cadeira abandona sua função primal, isto é, servir de acento e repouso para o corpo, para adquirir a “função” contemplativa? Ou ainda, que força é capaz de mover estes objetos entre estas categorias de sentidos a que estão sujeitos? Como a Arte se insere nesse deslocamento?

2.1 Objeto em função

Hannah Arendt propõe uma distinção entre dois tipos de objetos: os objetos de uso comum e os objetos de arte. Grosso modo, a autora diferencia os objetos usáveis no cotidiano daqueles considerados artefatos artísticos, primeiramente, pelo caráter utilitário que o primeiro possui, isto é, a função de atender às necessidades humanas para as quais este utensílio foi fabricado. Já o objeto artístico tem, por essência, a inutilidade como um dos principais caracteres, ou seja, as possíveis relações que estabelece com os sujeitos escapam de sua função puramente prática e pragmática (CORRÊA E SILVA, 2013, p.11).

Retomando o que aqui se consideram as funções práticas do objeto, estas estão diretamente ligadas ao uso que os sujeitos fazem dos objetos usáveis. Ou ainda, ao modo como os seres humanos se conectam a estes elementos para estenderem sua capacidade de interação e contato com o meio, seja modificando-o, acrescentando, excluindo, misturando, construindo, apoiando-se etc. Isto, de acordo com as necessidades humanas que podem ser tanto de origem vital, quanto de ordem social e pessoal. Esta visão em relação ao objeto utilitário é defendida por Abraham Moles, que atribui a origem do objeto à sua função de uso (ARENDRT apud. CORRÊA E SILVA, 2013, p.12).

Baudrillard, por outro lado, aponta para o valor de troca dos objetos como a principal motivação para o surgimento destes elementos na sociedade, uma vez que acredita que a função unicamente utilitária está aquém dos diversos estatutos que estes objetos podem assumir numa esfera social.

O objeto, segundo Baudrillard, é mediador, mas ao mesmo tempo, por ser imanente, quebra essa mediação. Por isso, o objeto tanto possui uma utilidade quanto ultrapassa o seu uso, decepcionando, às vezes, as expectativas de funcionalidade que se tem dele. (CORRÊA e SILVA, 2013, p.12)

Pensar nestes estatutos é, de certo modo, levar em conta que os objetos carregam consigo um caráter além do usual: estão impregnados de um tanto de significações que irão, inclusive, responder por determinadas regras e convenções sociais. Considerar o valor de troca, para Baudrillard, implica que o objeto esteja associado à função social a qual se presta (CORRÊA E SILVA, 2013, p.12). Além disso, cabe aqui destacar a importância da modernidade neste processo que dita a relação entre sujeito e objeto na perspectiva de Baudrillard. A Revolução Industrial injetou na sociedade moderna uma série de objetos que passaram a ser consumidos em massa, sobretudo, pelas populações urbanas. Estes bens, além de serem ofertados em grandes quantidades, também apresentavam-se como inovações, isto é, como objetos antes inexistentes, mas ainda assim, capazes de oferecerem algum tipo de praticidade, utilidade, conforto, prazer ou contentamento. Se até então as sensações que estes bens de consumo proporcionavam eram desconhecidas pelas pessoas, a inundação que esta sociedade industrial sofreu com estes novos tipos de objetos levou a vida moderna a gerar novas necessidades.

Ao contrário da ordem natural, na qual o objeto é criado para atender as necessidades do homem, o objeto da ordem moderna surge para atender a uma ou mais funções (BAUDRILLARD, 2008, p. 34 e 35) criando, assim, necessidades. (CORRÊA e SILVA, 2013, p.13).

Neste sentido, a compreensão de Hannah Arendt sobre as relações entre sujeito e objeto coloca-se em um ponto comum entre as visões de Moles e Baudrillard: para a autora, a intenção primária do objeto é ser comercializável, e isto só é, para que haja seu uso. Assim, tanto a função de troca, quanto a função utilitária entram em consonância e encerram simultaneamente a intenção dos objetos funcionais.

Em termos denotativos, o termo função pode apresentar uma série de definições, das quais, a que aqui nos interessa é: o uso a que se destina algo; utilidade, emprego, serventia (uma única ferramenta com variadas funções), ou ainda, qualidade do que tem valor, resulta em proveito (entre namorados, um buquê de flores ainda tem sua função). (HOUAISS, 2001). Para Mukarovsky, quando a ideia de função é atribuída aos objetos, se conceitua como o uso habitual e repetido de algo que possui um determinado objetivo. Objetivo este que é legitimado pelo

consenso social que se tem a respeito de determinada “coisa” e sua respectiva funcionalidade. No entanto, é equivocado aceitar que estes objetos estão fadados a uma única função, e que esta função seja puramente utilitária. Ao invés disso, as relações entre objetos e as funções que os sujeitos podem lhes atribuir são mais complexas, possibilitando inclusive, que estes elementos transitem entre diversas categorias, tanto práticas quanto sociais (MUKAROVSKY apud. CÔRREA E SILVA, 2013, p.13).

2.2 Objeto para além do uso

Um exemplo de como os objetos podem assumir outras possibilidades além de sua vida útil é se pensarmos naqueles que se encontram em espaços diferentes dos rotineiros como museus, galerias, exposições ou coleções. Estes objetos abandonam sua vida usual e inserem-se num outro tipo de papel social, também aceito e compreendido pela sociedade como tal. Como coloca Ramos:

Ninguém vai a uma exposição de relógios antigos para saber as horas. Ao entrar no espaço expositivo, o objeto perde seu valor de uso: a cadeira não serve de assento, assim como a arma de fogo abandona sua condição utilitária. Quando perdem suas funções originais, as vidas que tinham no mundo fora do museu, tais objetos passam a ter outros valores, regidos pelos mais variados interesses. (RAMOS, 2004, p. 19)

Um exemplo mais direto de como se despertam estas potencialidades nos objetos alocados em museus, é se pensarmos na exposição de uma série de instrumentos de tortura usados durante o período da escravidão no Brasil posta em um determinado espaço, e próximo deste, outro ambiente composto por um acervo de jornais e materiais da época que noticiam e comunicam sobre as fugas de escravos, ou que de alguma maneira, revelam o conflito entre o grupo dominante e o dominado. Os efeitos e as conotações que o arranjo permitem são inúmeros. Esta situação criada revela a capacidade que tais objetos têm de gerar certa tensão hermenêutica, ou seja, uma trama de confrontos que gera percepções sobre o jogo entre dominação e resistência (Ramos, 2004, p. 22-23).

As imagens que se seguem foram feitas no espaço do Museu Afro Brasil de São Paulo, cujo acervo além de contar com obras como pinturas, gravuras e esculturas, também contém fotografias, documentos e objetos historiográficos que reconstróem a história da cidade de São Paulo, bem como a trajetória da comunidade afro-descendente brasileira. As peças que compõem o espaço museológico revelam-se nos mais variados tipos de formas, funções, tamanhos, apelos estéticos, cargas simbólicas e sentidos. É possível ver desde uma coleção de fôrmãs de bolo do século XX nos mais variados estilos (como, por exemplo, o formato da cabeça do personagem Mickey Mouse), até um modelo antigo de vestuário feminino. Esses e outros vestígios presentes no lugar contribuem para certa imersão nas “narrativas” que o espaço se propõe a revelar, como os hábitos, os desejos, os gostos, as predile-

ções, o senso estético e as visualidades vividas pela sociedade da época. Livros e documentos referentes à Semana de Arte Moderna no Brasil - evento majoritariamente paulista - são expostos próximos de outros veículos de comunicação do período, como jornais, revistas e propagandas, construindo assim, uma teia de fatos e opiniões que marcaram o momento.



Fotografia feita pela autora no Museu Afro Brasil de São Paulo, 2019.



Fotografias feitas pela autora no Museu Afro Brasil de São Paulo, 2019.

Estes são apenas um dos diversos casos em que os objetos podem se manifestar para o sujeito de formas distintas daquelas práticas. Assim como aponta Gonçalves (2007), devido à estreita relação que se formou entre sujeito e objeto (seja, a princípio, pelas razões de uso e necessidade), esse segundo acaba por contribuir também para a formação social e cultural de um determinado grupo. Isto porque, as relações, sentidos, significados, e simbologias que este convívio constrói extrapolam o mero uso. Um objeto, além de sua utilidade, também traz consigo um determinado contexto, uma intenção, assim comunica algo, sinaliza, responde por uma identidade, etc.

Expostos cotidianamente a essa extensa e diversificada teia de objetos, sua relevância social e simbólica, assim como sua repercussão subjetiva em cada um de nós, termina por nos passar despercebida em razão mesmo da proximidade, do aspecto familiar e do caráter de obviedade que assume. (GONÇALVES, 2007, p. 14)

Estas percepções nos levam diretamente à questão entre sujeito e objeto: os utensílios que até então são tratados como exclusivos para o uso, passam a exigir outra postura do sujeito diante de si. Esta postura coloca o sujeito não mais como um usuário direto da peça em questão, ou ainda, como o elemento que exerce domínio sobre a função de outro, mas sim, como um possível receptor e gerador de sentidos, afetações e significados sobre o artefato. Ao levar em conta estas outras potencialidades do objeto, ou, outros sentidos que o realizam em sua forma e existência, a comunicação entre sujeito e objeto se horizontaliza.

Existe uma moralidade das “coisas”, dos objetos em seus significados e usos convencionais. Mesmo ferramentas não são tanto instrumentos utilitários “funcionais” quanto uma espécie de propriedade humana ou cultural comum, relíquias que constroem seus usuários ao aprenderem a usá-los. Podemos mesmo sugerir [...] que esses instrumentos “usam” os seres humanos, que brinquedos “brincam” com as crianças, e que armas nos estimulam à luta. [...] Assim, em nossa vida com esses brinquedos, ferramentas, instrumentos e relíquias, desejando-os, colecionando-os, nós introduzimos em nossas personalidades todo o conjunto de valores, atitudes e sentimentos – na verdade a criatividade – daqueles que os inventaram, os usaram, os conhecem e os desejam e os deram a nós. Ao aprendermos a usar esses instrumentos nós estamos secretamente aprendendo a nós usar; enquanto controles, esses instrumentos mediam essa relação, eles objetificam nossas habilidades. (WAGNER apud. GONÇALVES, 2007, p. 26-27)

Retomando a ideia de deslocamentos, fica clara a capacidade que o objeto tem de transitar para sentidos mais amplos, como: o patrimonial, o institucional e, sobretudo, o contemplativo, isto é, o objeto discursivo. Este último é o principal status que aqui nos interessa, uma vez que se pretende pensar neste objeto pelo viés da arte. Isso implica que o contato entre sujeito e objeto passe, no mínimo, pelo ato de contemplar¹. Neste sentido, o objeto discursivo relaciona-se com a ideia de Paulo Freire (apud. RAMOS, 2004, p. 57) sobre a admiração que ocorre por parte do sujeito diante do objeto. O autor sugere esta situação como o ato de colocar-se diante do “não-eu”, curiosamente, para compreendê-lo.

¹ Contemplar, aqui, adota o seguinte significado: fixar o olhar em (alguém, ou si mesmo), com encantamento, com admiração; observar atentamente, analisar; levar em consideração, considerar, abranger; aprofundar-se em reflexões, meditar. (Houaiss, 2001).

Para Didi-Huberman, a ação de mirar um objeto funcional acontece de forma recíproca, isto é, quando admiramos algo, não está aí apenas a nossa ação sobre o objeto, mas há também a ação do objeto sobre nós: ficamos seduzidos pelo que é olhado, criando assim, uma trama de fuga e captura. “[...] o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olhas. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha.” (DIDI HUBERMAN, 1998, p.29, apud. RAMOS, 2004, p. 58)

Isso não implica necessariamente numa inversão de valores, na qual passa a prevalecer o domínio do objeto sobre o sujeito, mas sim, tal ação se relaciona muito mais com a busca por outros modos e entendimentos sobre ser e estar no mundo. Uma vez que o objeto é entendido como um meio de leitura, propõe-se a leitura do mesmo como ato de procura de novas leituras. As pessoas estão presentes no mundo na mesma medida em que também possuem um mundo em suas cabeças. Os objetos estão diretamente conectados a isso: é olhado e olha para o ser humano (a partir de um mundo interior). Neste sentido, extingui-se a hierarquia entre sujeito e objeto, colocando estes elementos no mesmo patamar, e se a troca é mútua, surgem questões como: O que há de sujeito no objeto, e o que há de objeto no sujeito? O quanto os objetos fazem o sujeito?

Na obra literária *O Museu da Inocência*, do escritor turco Orhan Pamuk, fica evidente a relevância dos objetos na construção e formação dos sujeitos, tanto a níveis íntimos e pessoais, quanto àqueles que respondem por um coletivo social. Em linhas gerais, a trama irá narrar relações afetivas e questionamentos morais que surgem a partir de um triângulo amoroso entre um homem, sua futura esposa, e sua amante, entre os anos de 1974 e início dos anos 2000.

Colada ao romance, a obra também se propõe a contar a história de Istambul na segunda metade do século XX, estabelecendo assim, uma associação direta entre um microcosmo de relações interpessoais e o macrocosmo da sociedade turca da época. Sociedade esta fortemente imergida nas dicotomias morais, sociais e culturais existentes entre o ocidente e o oriente. Os objetos na ficção surgem com a construção de um museu de “coisas” que o protagonista, Kemal, acumula e coleciona ao longo da narrativa.

Os vestígios recolhidos e que – ao menos na ficção – foram expostos por Kemal corroboram para o desvelamento da história e dos hábitos da sociedade turca do período, seja através das memórias que os objetos despertam, ou através das livres associações que suas justaposições permitem. Em 2012, o museu fictício ganhou estruturas concretas: Orhan Pamuk abriu um pequeno museu em Istambul com instalações feitas a partir de objetos relacionados à vida cotidiana relatada no romance. Este cotidiano, por sua vez, parece ser a tônica máxima nas intenções de Pamuk, uma vez que o autor se apropria desta mundanidade como meio para exprimir sentimentos, afetos, memórias e valores morais que permeiam uma sociedade.



Foto de Julia Boechat, de instalações e ambientes do Museu da Inocência, 2016.

O museu também segue um manifesto de Pamuk, que reconhece a importância de grandes museus fundados em antigos palácios como o Louvre e o Hermitage, mas achava que não deveriam ser um modelo para o futuro, e que esses deveriam ser museus menores, mais baratos e mais individualizados, que tratassem das histórias de indivíduos e não da história da nação ou do estado. Ele acredita que elas são mais ricas e mais humanas. (BOECHAT, 2016)



Foto de Susanna Smith, de detalhes do Museu da Inocência, 2014.



Fotos de Julia Boechat, de instalações e ambientes do Museu da Inocência, 2016.

2.3 Objeto biográfico

Estas perguntas nos levam de volta à relação estreita que sujeito e objeto construíram entre si ao longo do tempo. Como dito anteriormente, os objetos, a priori, são meios pelos quais o indivíduo acessa o mundo. Logo, este também é o meio que alarga o modo de ser no mundo, que conecta o sujeito à determinada vivência, e imprime nele experiências para as tessituras entre ele e o mundo. Isto sugere uma nova “abertura ecológica” que se permita enxergar a vida que há nos objetos, ou ainda, num ato “político de mundanidade” (RAMOS, 2004, p. 61). “*O que fizemos com as coisas para devotar-lhes um tal desprezo? E que pode se permitir ter esse desprezo? Por que os prisioneiros são despidos de suas roupas a não ser que se despojem de si mesmos?*” (STALLY BRASS apud. RAMOS, 2004, p. 62).

Quando levada em consideração “a vida que há nas coisas”, uma das primeiras ideias que despontam é o aspecto temporal que existe no objeto. Ao considerar que há uma vida nos objetos, supõe-se que este também possua uma trama de experiências junto das vivências humanas, e que estas experiências, depois de vividas, convertem-se em memória sobre a matéria do objeto. É por essas vias que cabe aqui pensar sobre os objetos biográficos.

A escrivantina do escritor Rodolpho Teóphilo, presente na exposição temporária *Rodolpho Teóphilo: 150 anos*, montada pelo Museu do Ceará é um exemplo direto de um objeto biográfico. A premissa para este tipo de objeto é o fato de ele ter sido uma testemunha significativa da vida de alguém, ou ainda, o fato da escrivantina possuir uma relação íntima com a experiência vivida por Teóphilo, enquanto escritor. Diante de uma vida voltada para a escrita, acrescida de seu envolvimento com questões como a seca do sertão, bem como a tragédia da epidemia de varíola em 1878 – que Rodolpho presenciou e vivenciou – ele perpetuava a memória na força das palavras. Afinal, não bastava apenas ter consciência dos males da seca e da moléstia, era preciso descrevê-las também como relato histórico e narrativa literária.

Em sintonia com sentidos historicamente constituídos para a valorização da escrita, ele perpetuava a memória na força da letra, redigia a luta destemida da sua vida, fazia os trajetos da sua bio-grafia. Palavra de aceitação e revelação. Portanto, a carga simbólica da escrivantina não é pequena. Isso, por outro lado, nos remete a uma das questões que podem ser colocadas diante de boa parte das peças do Museu: o campo de forças da ressonância da memória personalizada. Essa operação semântica direciona a percepção que dá a certos objetos o poder de sintetizar uma vida inteira, em sintonia com a memória que se deseja perpetuar. E assim os artefatos tornam-se sagrados, possuidores de uma sacralidade (...). (RAMOS, 2004, p. 106)

Assim, na medida em que se assume esta carga memorial nos objetos, ou ainda, esta conexão possível com o passado que estes artefatos viveram (sendo este pretérito mais recente ou distante), admite-se também que estes vestígios possuam um itinerário, e que tal objeto situado junto ao sujeito, permite o cruzamento de itinerários possí-

veis, entre quem admira e quem é admirado. Assim, os objetos não possuem necessariamente uma essência, ou ainda, não se definem como prontos e acabados: invés disso são postos como tessituras, tramas em movimentos. Os objetos aqui são compreendidos como testemunhas vivas e em até certa medida, concretas de uma determinada vivência.

Considerar o tempo nestes artefatos, todavia, não implica necessariamente numa reelaboração do passado, nem tampouco, numa reconstituição histórica. O tempo aqui presente é muito mais atrelado à ideia de experiências que de certo modo marcaram fortemente a vida do objeto, e que repercutem e se manifestam em sua atual existência. Nas palavras de Ramos:

Ver o tempo, não significa ver o passado, mas visualizar na materialidade do que é exibido a presença do tempo: pretérito, presente e futuro; futuro do pretérito e do presente; pretérito que já foi, que está sendo, que poderia ter sido, ou que ainda pode ser; futuro que já poderia ter sido... Ver as inúmeras passagens do tempo no objeto. (RAMOS, 2004, p. 151)

Ou ainda, como nas palavras de Pablo Neruda quando elucida a quantidade de vida que há encarnada na temporalidade dos objetos:

Vale a pena em certas horas do dia ou da noite observar objetos úteis em repouso: rodas que atravessaram empoeiradas e longas distâncias, com sua enorme carga de plantação ou minério; sacos de carvão; barris; cestas; os cabos e as alças das ferramentas de carpinteiro... As superfícies gastas, o gasto infligido por mãos humanas, as emanações às vezes trágicas, sempre patéticas, desses objetos dão a realidade um magnetismo que não deveria ser ridicularizado. Podemos perceber neles nossa nebulosa impureza, a afinidade por grupos, o uso e a obsolência dos materiais, a marca de uma mão ou de um pé, a constância da presença humana que permeia toda a superfície. Esta é a poesia que nós buscamos. (NERUDA apud. RAMOS, 2004, p. 152)

É justamente neste sentido que Éclea Bósi traz os objetos de casa como fontes vivas de memórias. Para a autora, diante da mobilidade e da contingência na qual estamos inseridos diariamente, cotidianamente, há um desejo – ao menos na velhice – de fixação em algo que seja imóvel, concreto, e que nos contemple com sua presença física, material e sensível, ainda que silenciosa: o conjunto dos objetos que nos rodeiam. Mais que um sentimento estético ou de utilidade, estes objetos também dimensionam o sujeito a respeito de sua posição no mundo, sua identidade.

Diferentemente dos objetos protocolares, objetos estes que a moda valoriza, mas que não necessariamente se enraízam no interior da casa, ou não contribuem para a tessitura de itinerários, se deteriorando com o passar do tempo, os objetos biográficos têm a capacidade de envelhecer com seu possuidor. São coisas que, apesar de terem

sido modeladas durante anos pelo seu dono, conseguiram resistir à mera ação do sujeito sua alteridade, e acabaram por tomar algo do que este sujeito foi, experimentou ou viveu.

A ordem desse espaço povoado nos une e nos separa da sociedade: é um elo familiar com sociedades do passado, pode nos defender da atual revivendo-nos outra. Quanto mais voltados ao uso cotidiano, mais expressivos são os objetos: metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam. (BÓSI, 1979, p. 441)

Neste caso, vale destacar que o deslocamento que estes objetos podem assumir dispensa uma atitude mais demarcada, como é o caso da exibição de objetos em museus. Os objetos biográficos discutidos por Bósi não necessitam de uma situacionalidade criada por uma instituição para manifestarem seus potenciais. Ao contrário disso, permanecem em seus lugares habituais, o que de certo modo, fortalece ainda mais seu potencial enquanto vestígio de memória.

Os objetos aqui, diferentemente daqueles transpostos para os museus, mantém um caráter intimista, de relação ainda mais íntima com o sujeito; a distância entre um elemento e outro minimiza-se. Mas isso, sem deixar de auferir a estes objetos uma potência poética, ou ao menos, algum limiar de subjetivação. A poesia, neste sentido, funciona como um meio para reavivar a vida presente em tais artefatos, conferindo-lhes novas existências e sentidos que despertam em sua imanência. Parafraseando Bachelard:

[...] todo 'objeto' que se torna 'objeto da fantasia' assume um caráter singular. Que grande trabalho qualquer um gostaria de fazer se fosse possível reunir um museu dos 'objetos oníricos', dos objetos sonhados por uma fantasia familiar dos objetos familiares. Cada coisa teria assim seu 'duplo', não um fantasma de pesadelo, mas uma espécie de espectro que frequenta a memória, que dá nova vida às lembranças. (BACHELARD apud. RAMOS, 2004, p. 153)

2.4 Objeto e arte

Uma vez repensados os diversos itinerários dos objetos na sociedade, surge o questionamento: como o objeto se move para a arte? Esta seção pretende aprofundar-se um pouco mais na investigação deste assunto através da revisão de algumas passagens que revelam o estatuto do objeto ao longo da história da arte. Convém salientar que o texto que segue encontra-se em processo de construção. Os estudos sobre as referências apresentadas ainda não foram finalizados, e alguns trechos aproximam-se de anotações.

É difícil apontar o momento exato em que se inicia o objeto na arte. Assim como aponta Agnaldo Farias: *"Impossível pensar na representação do homem, tema imemorial e anterior a própria invenção da arte, sem que ele não esteja ataviado com algum objeto, arma ou vestimenta, por simples que sejam."* (FARIAS, 2007, p.5).

Todavia, o mesmo autor considera a passagem dos séculos XVI para o XVII, como o momento (ao menos na história da arte ocidental) no qual os objetos passam a ganhar certo protagonismo a mais. Isto porque, as pinturas de “natureza-morta” e pinturas de “costumes” tornaram-se gêneros (ainda que não os principais) nas academias que se consolidavam no período.

Estes gêneros, em boa parte da Europa, eram vistos como gêneros domésticos, e em diversos casos, eram associados à pintura feminina, isto é, geralmente praticada por mulheres. Esta perspectiva fazia com que este tipo de temática contasse com certo desprezo por parte da academia, o que acabava por secundarizar o gênero.

Entretanto, uma visão distinta ocorria nos países baixos, onde o florescimento deste gênero podia ser atribuído ao impedimento do protestantismo para a representação de cenas religiosas. Este fato, somado à situação econômica favorável na qual a região se encontrava, fez com que as pinturas de naturezas-mortas se firmassem de modo mais efetivo. A ideia de se pintar mesas com louças, bebidas, instrumentos musicais, cachimbo, etc, expressavam valores como o privado, o gustatório, o convival e o suntuoso, e como coloca Shapiro: “*o sentido do poder humano sobre as coisas, ao produzi-las e utilizá-las; são instrumentos assim como instrumentos de sua habilidade, seus pensamentos e apetites.*” (SHAPIRO apud. FARIAS, 2007, p.5).

Foi somente através do programa realista introduzido por Gustave Courbet (1819- 1877), no final da primeira metade do século XIX, que os objetos passam a assumir posição de destaque na pintura ocidental. Já no início do século XX, a proposta da colagem cubista parece ter adicionado uma nova camada na relação entre a pintura e o objeto, uma vez que, seja pela busca por aproximação entre arte e vida, seja pelo apagamento das fronteiras entre pintura e escultura, ou seja, ainda por uma postura antiacadêmica, os cubistas lançaram-se a explorar o campo da colagem de detritos sobre as telas de pinturas. A ideia de mesclar junto aos materiais nobres de pintura, objetos pueris como pedaços de jornal, papéis de parede, rótulos de garrafas e cartas de baralho, direcionava-os para as *assemblage* e permitia o acolhimento de fragmentos e testemunhas da vida urbana, cotidiana e industrial.

Neste ponto, vale fazer um parêntese sobre a sociedade industrial que se instaurava na Europa, naquele momento, e o modo como isso reverberou na passagem do objeto para dentro da arte.

A Revolução Industrial ocorrida no século XIX trouxe consigo, como se sabe, uma série de mudanças não apenas econômicas e políticas, como também sociais e culturais para as sociedades ocidentais. Essas mudanças reverberaram no século XX, e o aumento da produção de bens de consumo foi um dos grandes impactos causados pela revolução. A maior produção atrelada ao cenário urbano da vida moderna serviu de substrato para uma sociedade cada vez mais consumidora e fabril, na qual as novas tecnologias colocavam em questão as relações entre sujeito e objeto.

No contexto da produção artística da primeira década do século XX, de acordo com Krauss (1998), uma nova percepção oriunda das consequências da Revolução Industrial, como a mecanização do trabalho, sua extrema divisão e o fetiche dos bens de consumo, pôde ser observada especialmente na obra do artista francês Marcel Duchamp, (1887-1968), quando este se deu conta da mecanização, ou ainda, da influência dos novos moldes de produção que em certa instância reverberava, inclusive, no modo de produzir artístico.

Nas pinturas de Duchamp, a partir de 1913, o artista passa a incluir objetos industriais em suas composi-

ções. Neste período Duchamp passou a buscar aspectos mais mecanicistas em seus trabalhos que, de certo modo, o afastassem do objeto, tal qual como se vê no processo de produção fabril. Através desta estratégia desarticuladora entre artista e objeto artístico, Duchamp questionava, sobretudo, o que torna uma obra “obra de arte”, uma vez que o próprio fazer artístico, a seu ver, havia também se tornado um ato mecanicista e produtivo. Apoiando-se sobre a transgressão de todos os valores ocidentais, entre eles a lógica, a razão, o cientificismo e a própria arte, premissa dadaísta por excelência, Duchamp leva ao extremo sua provocação a respeito do conceito de obra de arte, procurando cada vez mais negar todo o modo de fazer artístico legitimado até então. Mais tarde, este movimento de Duchamp irá se desdobrar na “produção” dos *ready mades*. Os *ready mades* - objetos comerciais de produção fabril que o artista retirava de seu contexto e os realocava em espaços destinados a arte (museus, galerias, etc), concedendo a estes o caráter artístico, ainda que não produzidos pelo artista, como é o caso de uma pá de neve ou ainda de um mictório batizado de *Fontaine*, de 1917 - terminam por questionar o conceito de arte e de artista até então vigente (KRAUSS, 1998).



Marcel Duchamp. A fonte. 1917.



Marcel Duchamp. Antecipação de um braço quebrado. 1915.

A alternativa proposta por Duchamp significou implosão da lógica do sistema artístico enviando-lhe um objeto outro, um objeto industrial, anônimo, desfuncionalizado, nem feio nem bonito, um objeto apenas. Ao fazê-lo demonstrou que a produção de sentido não é algo que se esgota no objeto instituído como artístico e que, além disso, arte é uma prerrogativa de quem olha, não necessariamente de quem faz. Deslocado de seu habitat, o objeto doméstico, à maneira de um trocadilho - jogo que Duchamp tanto gostava, passa a demoníaco; colocado em outro contexto, desmontada a sintaxe, o objeto converte-se em outro, de afável e familiar transforma-se em obstáculo, corpo estranho. (FARIAS, 2007, p.9)

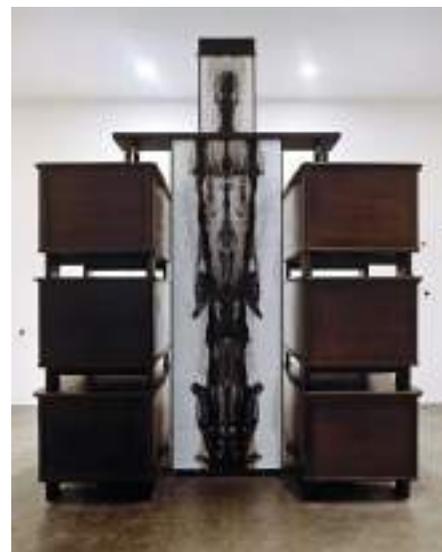
Além de questionar as estruturas da arte e do sistema artístico, o movimento de Duchamp também inaugurou uma série de novas possibilidades para outros movimentos como o Dada e o Surrealismo e, sobretudo, para a arte contemporânea: a apropriação de objetos.

Uma vez apropriados, é importante levar em conta que esse objeto passa por uma espécie de transfiguração para transitar pela arte, as garrafas de Cildo Meirelles são idênticas às originais, exceto pela transcrição sutil, porém, provocativa que o artista imprimiu no objeto. Grosso modo, essa transfiguração se dá através da poética que norteia o autor da obra. O objeto transfigurado, por sua vez, será potencialmente capaz de propiciar uma experiência estética para o sujeito, o que poderá admitir, então, um caráter estético.

Neste sentido, a diferença entre o objeto cotidiano, imerso em seu circuito habitual que reside na casa de alguém, pode portar em si um sentido bastante individual, subjetivo e até afetivo para seu possuidor. Quando apropriados pela arte, através da intervenção do sujeito artista, ele parece saltar deste universo pessoal para a vastidão de um sentido global. No livro *De dentro para fora*, de Sylvia Werneck, ao justificar a escolha dos artistas abordados, a autora explica:

São nomes cuja poética apoia-se fortemente em memórias, laços familiares e/ou locais enraizados em suas histórias. Suas obras são criadas a partir de objetos, fatos ou conceitos de conteúdo emocional ou histórico, impregnados de lembranças que estabelecem uma relação indissociável com sua condição de brasileiros, ligados às especificidades de seus lugares de origem. Em geral, tais impressões e expressões individuais buscam e encontram eco no espectador, expandindo uma vivência particular para o universo da realidade social, humana e histórica do país. (WERNECK, 2011, p. 35)

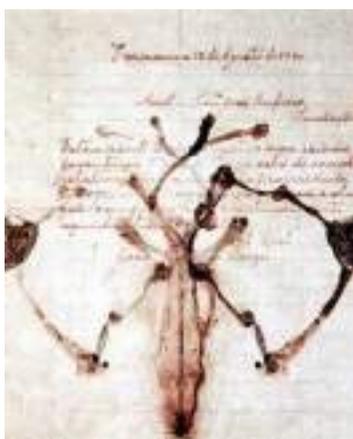
O importante em Rufino, não são necessariamente as escrivatinhas que o avô utilizava em seu escritório de senhor de engenho, nem mesmo o conteúdo das cartas que o mesmo trocava com os sujeitos ao redor. Invés disso há nesses objetos uma memória social que traz a tona novamente toda a vivência, a história e as lembranças coletivas das épocas do engenho e das pessoas que compartilhavam desse ambiente de convívio. Muito além de falar de seu avô, José Rufino utiliza a figura dele para falar de uma toda sociedade em movimento num determinado tempo.



José Rufino. *Plasmatio*, 2002. Detalhe da instalação. 25ª Bienal de São Paulo.



José Rufino. Jogo Fenotípico, cadeiras e gesso, dimensões variáveis, 1996.



José Rufino. Série Cartas de Areia, têmpera, sanguínea e lápis, sobre antigas cartas e envelopes de família, dimensões variáveis, 1989-1993.

O mesmo acontece, por exemplo, com Marepe, onde a apropriação de objetos não obedece necessariamente um sentido familiar, ou hereditário, como ocorre em Rufino, trazendo invés disso, objetos que fazem parte de uma comunidade, tanto quanto popular. O uso desses objetos passado de geração para geração, criando assim certa cultura que responde por uma série de hábitos e costumes, busca expressar o modo como essa cultura se revela materialmente, e em segunda instância, visualmente também. Isso é percebido tanto nos filtros, como também nos relicários de bugigangas de vendedores de rua.



Marepe. Os filtros, 1999.



Marepe. A banca de bijuterias,
1996-1998.



Marepe. Cabeça acústica, 2001.

O mesmo sentido pode ser percebido no trabalho de Marccone Moreira, quando este recolhe objetos ainda menos significativos afetivamente, isto é, de caráter ainda mais pueril, e os reorganiza e recoloca-os como uma proposta de experiência estética que responde pelas regiões portuárias do Maranhão. Os pedaços de embarcações que o artista recolhe nas praias parecem já ter transitado pelos diversos locais já abordados anteriormente: tiveram papel funcional quando estavam, de fato, na estrutura da embarcação, fornecendo proteção, estruturação, hidrodinâmica etc. Com a passagem do tempo, a utilidade vai se abatendo na mesma medida em que o desgaste encaminha o objeto para o desuso: perde sua habilidade de funcionar para o que foi feito. Neste caso, esses “restos” de embarcação, uma vez destituídas de sua função usual, entram por muitas vezes na categoria de lixo, que será recolhido, e muito provavelmente esquecido pelo circuito social. Porém, com a atitude de Marccone Moreira, este objeto é retirado de seu destino lógico e reinserido de novo no meio social através do canal artístico.



Marccone Moreira. Fêmea, madeira, 180 x 150 cm, 2005.



Marccone Moreira. Série Precaução, madeira de carroceria, 40 x 58 cm, 2003.



Marccone Moreira. Similares, madeira pintada e nylon 40 x 66 cm, 2004.



Marccone Moreira. Parede da Memória, engradados de cerveja, 2012.



Terceiro Capítulo

A memória nas coisas

Estudar os múltiplos territórios que o objeto ocupa - o utilitário, o biográfico e o da arte - aliado à experiência e ao relacionamento que fui construindo com os objetos mantidos pelos meus avós foi me levando a adentrar um cômodo em especial da casa, que por abrigar e guardar grande parte destes itens, acabou tornando-se uma espécie de arquivo destas coisas. Assim, busquei nesse “quarto-arquivo” imagens e referências que de certa forma retirou tais artefatos daquele contexto e os realocou na minha trajetória de pesquisa. Estes objetos, carregados de memórias e impressões de outro tempo, vieram de encontro a mim, foram reapropriados e participam ativamente do meu processo de criação no tempo em que me encontro.

O cômodo, como é de se esperar, pertence à casa dos meus avós paternos, local onde passei a infância. Este fato por si só, já deixa posto que além das memórias das gerações anteriores, o espaço também carrega minhas próprias memórias. Memórias estas que muito respondem não apenas pelo interesse pela arte, mas também por sugerir uma espécie de abertura que parece atravessar o sujeito quando este se coloca em relação e interação com o meio. Seja através do devaneio ou da memória que estes objetos provocam, ou através dos fluxos de pensamentos, decisões e influências que ocorrem durante uma determinada experiência do fazer compartilhada com estes utensílios.

Neste capítulo pretendo iluminar um pouco mais o contexto passado desses objetos, isto é, possíveis caminhos outrora percorridos por eles, junto dos sujeitos que os possuíam e os faziam participantes da vivência cotidiana e o modo como estas narrativas se costumam à minha. Para falar dessa história, recontarei um pouco da trajetória dos meus avós tal qual como a compreendo: sem estabelecer um compromisso com datas, fatos ou veracidades. A ideia deste capítulo intenciona muito mais contar uma história (podendo ela ser fictícia ou não) sobre alguém, do que necessariamente fazer um relato histórico, biográfico ou um testemunho familiar. Assim, chamarei os personagens pelos próprios nomes a fim de aproximá-los dos sujeitos que são antes de serem meus avós: Akira e Hatsuko.

3.1 O país, o sítio, a casa e o quarto

Como já comentado no início, ambos são imigrantes japoneses, que vieram para o Brasil mais ou menos por volta dos anos 30 e 40. Vieram principalmente por conta da guerra, mas também motivados pela ambição por prosperidade, tão prometida pelas políticas de imigração da época. Porém, a chegada ao Brasil foi bem diferente daquilo que imaginavam: é fato que as famílias japonesas recém-chegadas receberam algumas áreas cultiváveis a fim de contribuir com a produção agrícola, porém, no relato dos meus avós, as condições eram um tanto quanto precárias, as famílias numerosas precisavam encontrar um meio de se manter em locais afastados, pouco acessíveis, com bastante trabalho, e pouco rendimento.

Hatsuko sempre rememora fatos como: “naquela época era difícil comprar isso... Então, a gente precisava fazer”. “Isso”, no caso, eram coisas que iam desde alimentos, como, pasta de soja, molho de soja, massa de arroz,

até roupas, brinquedos e ferramentas. Quando conta das suas bonecas feitas de barro, sempre reitera: *“mas eu não gostava, porque meu desejo era ter uma boneca com a pele branca de porcelana, igual às bonecas japonesas”*. Esse “fetiche” infantil, contextualizado na situação familiar e financeira da época, parece sinalizar uma espécie de tensão cultural que essas comunidades imigrantes sentiam uma vez em solo brasileiro.

Salvas as devidas pautas raciais, a criança que Hatsuko era e que desejava uma boneca da pele branca parece sinalizar muito mais uma visualidade com a qual ela estava habituada desde sua terra de origem, (atribuída, inclusive, à hegemonia branca) do que necessariamente um posicionamento político deliberado de Hatsuko sobre a presença de negros na sociedade. Akira contava uma história bastante similar que explica um pouco ao que me refiro: dizia ele que numa das paradas do navio num porto africano, deparou-se como um homem preto, que ao ver a pequena criança japonesa, entusiasmou-se ao ponto de querer pegá-lo no colo. Akira comentava ter ficado bastante assustado com a situação. Não só pela atitude do homem, mas pelo próprio homem em si. Ele não sabia exatamente que tipo de pessoa era aquela, que ele nunca havia visto antes, e se era de fato uma pessoa, como poderia ser tão diferente dele, dos seus pais, dos seus irmãos e amigos do Japão?

O fato é que mesmo com todos os estranhamentos provocados no início, a relação de ambos com o Brasil se estendeu por todo o resto de suas vidas. Apesar da crença que as famílias tinham no retorno à terra natal, conforme o tempo foi se passando a história foi se escrevendo aqui, esse ambiente que outrora era tão alheio e até hostil acabou se tornando o cenário e a casa que os acolheu e acompanhou suas vivências.

Akira nunca aprendeu a falar o português fluentemente, nem mesmo com sotaque. Já Hatsuko foi batizada no catolicismo, foi nomeada Lígia e frequentou a escola primária, onde aprendeu a ler, escrever e tornar-se bilíngue. Os motivos pelos quais Akira não se apropriou da língua não me são bem definidos, já cheguei a acreditar que era como uma forma de resistência, nacionalismo, e inadmissão de outra cultura, porém, uma vez ouvi Hatsuko comentar que ele tinha vergonha de falar o que sabia de português, pois o único linguajar que havia aprendido era o caipira, e que, segundo ele, esse não era o melhor modo de expressar a língua.

Apesar de ter passado boa parte da sua infância, adolescência e juventude nas atividades agrícolas, Akira possuía um forte interesse pelos estudos. Há uma história em que ele e as irmãs haviam comprado uma série de livros para ensinar os irmãos menores, mas em determinada situação de conflito, enterraram os livros para tentar salvá-los caso a família perdesse seus bens. Os livros ficaram alguns meses, talvez anos, enterrados, e quando reavidos já haviam sido comidos pelos cupins.

Os livros parecem ser algo que sempre acompanhou a trajetória desses sujeitos. Akira, logo depois de casado, abandonou por um tempo as atividades da lavoura e dedicou-se a dar aula de japonês para as crianças da comunidade japonesa de sua região. As aulas aconteciam em um dos sítios numa sala modesta, cuja lousa que ele utilizava reside até hoje na casa e Hatsuko, e serve como uma grande agenda para que ela não esqueça o dia de pagar o jardineiro, o canal da televisão, ou falecimento de algum parente.

122224 TAMAKI
 YONAHIA - RANCHARIA
 (SHIRAHATA - RANCHARIA
 ACOMPANHO - PITIAPAPE
 HEBITA - SOROLABA
 AKIRA HATASHI KENKO
 Sofora de morte no ano 1967
 Lit. GABE 5 de 6 de 5. Paulo
 Falleceu 29-07-2018
 MISSO 49 dia 16-09-2018
 AD. 11:00hs
 "SOFREU DESASTRE 1967 II"

diabie
 12021

2015 confraternização do lançamento
 do livro (a saga da imigração japonesa
 no Brasil) da família Yamada
 10.12.15

Gusikam
 Moradia Feb-20-122224

ABE - Violet
 OTE - Iseling

ocuba, 5 de diabie
 12021

OKAZAKI - Soroz
 TSUJINO - Soroz
 MATSUOCHI - Soroz
 TAMAKI - Soroz
 YONAHIA - RANCHARIA
 (SHIRAHATA - RANCHARIA
 ACOMPANHO - PITIAPAPE
 HEBITA - SOROLABA
 AKIRA HATASHI KENKO
 Sofora de morte no ano 1967
 Lit. GABE 5 de 6 de 5. Paulo
 Falleceu 29-07-2018

Detalhes de lousa antiga, data desconhecida.

Dessa época, não só a lousa sobreviveu como também os materiais didáticos que ele usava, os papéis que ele cortava para usar com as crianças, as dezenas de caixas de giz pastel, etc. Com exceção dos alunos (que hoje em dia já são até mais velhos do que Akira era na época), esses objetos parecem ser as únicas testemunhas ainda vivas das aulas que aconteciam no sítio. As manchas nos livros, o amarelado dos papéis e a poeira dos gizes parecem querer nos contar de que tempo vieram, muito mais até do que os próprios sujeitos envolvidos.

Segundo Hatsuko e seu filho mais velho, apesar da trajetória difícil, do interesse pelo ensino da língua e da cultura japonesa e de outras atividades que Akira tenha exercido ao longo da vida, o seu grande objetivo sempre esteve associado à religião. Desde que vivia no Japão, sempre possuiu um forte vínculo com o budismo, e grande parte de sua biblioteca e seus estudos se voltavam para essa temática. *“Livros difíceis”*, diz um, *“um tipo de ‘kanji’² que poucos têm domínio”*, completa o outro.

Na casa em que viviam no bairro da Saúde, na cidade de São Paulo havia um quarto destinado para todas essas coisas. Quarto que a princípio, era compreendido como uma espécie de “escritório”, talvez por conter livros, papéis e escrevaninha. Não me recordo exatamente das medidas do lugar, mas lembro-me que não chegava nem perto de ser grande. Com todas as estantes, mesa, cadeira, e outras coisas mais que foram sendo acolhidas e acumuladas ao longo dos anos, recordo-me que o espaço era quase intransitável, exceto para Akira, com seu corpo magro, miúdo de movimentos leves e contidos. O corpo, nesse caso, parecia ter aprendido a viver em perfeita harmonia com a presença dos objetos. Nada era derrubado, esbarrado, ou ficava no caminho. As coisas que o acompanharam ao longo da vida já haviam conquistado seu lugar e o respeito de todos que visitavam a casa.

3.2 O (re)encontro

A casa no bairro da Saúde existiu dessa maneira por diversos anos. Testemunhou Akira alcançar sua aspiração e o acolheu todos os fins de tarde, depois que ele voltava das suas funções no templo budista na Praça da Árvore, local próximo de onde morava na cidade de São Paulo. Assistiu o casamento dos filhos, a chegada dos netos (e é aqui onde me início na história) e se manteve assim até a velhice mais avançada começar a despontar. Velhice essa que aposentou Akira de suas funções no templo e permitiu que suas crianças – agora grandes – decidissem seu futuro. Mudou-se para o interior de São Paulo. Os argumentos do momento eram a busca de um lugar mais tranquilo, onde houvesse muitas árvores (pois Akira e Hatsuko gostavam muito delas), pouca poluição e quase nenhum tipo de violência aos arredores do lar. A capital de São Paulo com certeza não atendia mais esses desejos.

A casa nova não foi comprada, e sim construída pelo filho mais velho, uma vez que, na cultura japonesa, esse se torna o maior responsável pelos pais na velhice. Uma vez aberta a possibilidade de construir sua própria morada ao bel-prazer, no projeto da casa não deixou de faltar um cômodo destinado às coisas de Akira, tal qual como era na Saúde. A diferença é que este novo lugar foi concebido especificamente para isso. Sem dúvidas que é um dos maiores quartos da casa, com a melhor iluminação. Até as portas se diferenciavam das outras: portas de correr de vidro esfumado. Talvez uma tentativa ingênua de imitar as repartições japonesas. As próprias medidas

² Kanjis são ideogramas da língua japonesa, orundos de caracteres chineses e combinados com outros dois alfabetos japoneses (hiragana e katakana), formando assim a escrita nipônica.

do espaço também foram pensadas de acordo com as medidas de alguns tatames que Akira havia comprado numa outra época, com o sonho de um dia ter um aposento revestido assim. Estas, inclusive, foram as primeiras medidas que se estabeleceram no projeto da casa como um todo. Todos os outros cômodos se definiram a partir do quarto.



Peça de tatame em frente e verso, data desconhecida.

É interessante notar a influência do objeto tatame na formação de um corpo maior, a casa. A intervenção de um arquiteto profissional no projeto foi mínima, talvez puramente burocrática. O quarto foi o ponto de origem delimitado por Akira, e o resto da casa foi desenhado pelo seu filho mais velho.



Maquete da casa de Akira e Hatsuko. Plástico e palitos de fósforo, 22 x 17 cm, data desconhecida.

Os tatames nunca foram instalados e o chão continua no piso frio. Mas as estantes, as mesas, a escrivaninha, os livros, as caixas, os materiais e todos os objetos da vida de Akira mudaram-se com ele para a nova casa e puderam contar com um canto para repousar.

Uma vez acomodadas, as coisas permaneceram ali e permanecem até hoje, mesmo sem a presença do dono. Elas já existiam (no caso, no bairro da Saúde, na cidade de São Paulo) antes mesmo da minha existência, e coexistem comigo até o momento presente. Momento esse em que me encontro como estudante de Artes e que depois de muito tempo (a vida toda, talvez?) inerte a esses vestígios, acabo (re)encontrando-os na minha trajetória. Esse encontro, por assim dizer, não foi óbvio, e nem mesmo bastou que eu os visse para que os percebesse. Vistos eles sempre foram, mas nunca foram reparados, ou dignos de produzir algum sentido. Antes de vê-los na sua “pura” e concreta existência, precisei de alguns semestres de aulas de desenho, outros de pintura. Precisei conhecer trabalhos que utilizassem as técnicas com pincéis fudes, precisei ver a Mira Schendel para saber o que era papel arroz.

Só então, as visitas ao quarto foram ganhando outras tonalidades, outros tipos de contornos. As coisas foram produzindo sentido em si mesmas de alguma maneira. O sentido a que me refiro aqui, talvez não seja o mesmo sentido exato que Akira dava a elas. Ele, com certeza, não comprava metros de papel arroz porque conhecia a Mira Schendel. Muito provavelmente também não pensava em explorar a cor através dos giz pastéis, nem mesmo as possibilidades com sumiês. Os sentidos reais daquelas coisas na vida e na profissão dele eu nunca soube. Dadas as barreiras linguísticas nunca chegamos a de fato conversar, ainda mais sobre isso. Tudo o que consigo estabelecer da relação dele com estes entes são suposições: imagino que ele usava os pincéis fudes para ensinar o alfabeto japonês, os giz deviam servir para os alunos desenharem, o papel arroz, também devia ter um fim pedagógico. Ainda sim, me parece difícil delimitar exatamente o que leva um professor a fazer determinadas escolhas. Tal qual como é difícil definir o mesmo para um artista em meio a um processo de criação.

Invés de assumir uma reconstituição minuciosa e verossímil dos sentidos daqueles objetos para Akira, aqui me importou muito mais a “viagem” que estes objetos fizeram no tempo – mesmo sem abandonar suas prateleiras e gavetas – para se atualizarem na minha investigação poética a respeito dos objetos de memória. Nesse sentido, acredito que as memórias da vivência com Akira estão postas no próprio aspecto que o tempo foi imprimindo na face de cada vestígio, sendo dispensável (e até impossível) o relato detalhado sobre elas. O grande interesse é jogar luz sobre essas impressões do tempo, atualizando esses objetos outrora funcionais, em objetos passíveis de fruição e reflexão, através dos procedimentos contemplados pela Arte.

Isto porque, a memória que estes objetos carregam, mesmo que num primeiro momento não tivessem relação alguma comigo (tendo em vista que muitos deles existem a bem mais tempo que eu), em algum momento se inseriram na minha trajetória, e foram elegidos para compartilhar das minhas vivências enquanto, estudante pesquisadora e propositora de intervenções artísticas. Seja através da relação familiar, intimista e afetiva que se estabelece desde a infância, ou seja através das próprias experiências e contatos que tive com os mesmos ao longo do meu trajeto enquanto sujeito.

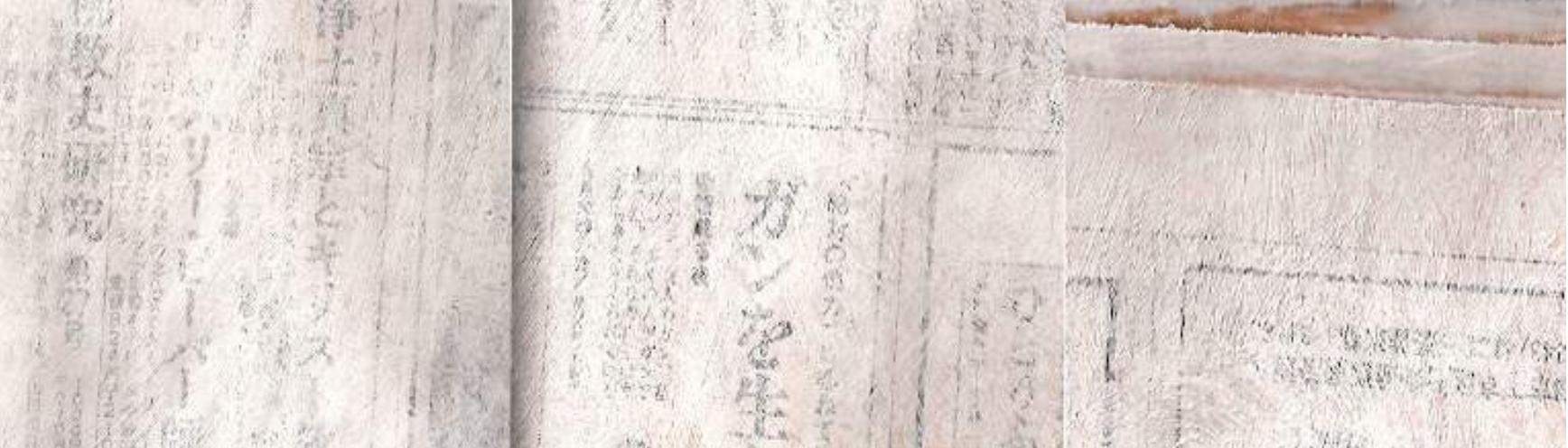
Na própria infância, a experiência com estes objetos não se resumia apenas à observação ou ciência da exis-

tência daquelas coisas. Não eram raras as ocasiões em que Hatsuko aparecia com um bloco de papel – vindo do quarto – para desenharmos. Os papéis às vezes eram sulfite, outras vezes eram só os versos de folhas já impressas com tabelas, endereços, números de telefone. Além dos papéis, havia também os gizos, os lápis, e todo o material que outrora sustentou as aulas de Akira, e que eu parecia só encontrar lá. Além da escola, aquele cenário inundado daqueles objetos era o espaço que havia na semana não apenas para desenhar, mas também para recortar, colar, montar, ouvir histórias, ver figuras, brincar com aquilo que não era brinquedo.

Essas impressões primeiras que foram se desenhando nas primeiras páginas da minha narrativa respondem por boa parte da minha escolha atual de lidar com esses objetos, uma vez que, essas experiências iniciais parecem produzir sentido até o momento presente, quando por exemplo, uma vez estudante de artes visuais, me vejo diante de situações que pedem pela interação com determinadas materialidades, ou que induzem à uma relação próxima do auxílio e da apreciação de objetos que, de certo modo, remetem aos vestígios da infância.

Essa viagem que estes objetos fazem entre contextos, sujeitos e tempos diferentes apontam para uma espécie de memória viva que existe nestas coisas. As memórias de Akira ou de Hatsuko jamais abandonarão o corpo daqueles objetos, ao mesmo tempo em que também não impedem que estes corpos sejam moradas de memórias minhas, a partir das novas relações que estabeleci com elas. A relevância dessas memórias presentes na matéria estão na capacidade de aguçar as experiências vívidas. As narrativas atuam como parte da minha história, que uma vez no campo da criação transformam essas materialidades em substrato para as minhas reflexões visuais.

De modo prático, a relação com o espaço da casa (que aqui compreendo como lugar) e com os objetos componentes desse contexto me levaram à ideia de reconstituição de um cenário. Cenário este que se propõe a materializar, ao menos em parte, o universo ao qual me refiro. Esta materialização se deu através da apropriação de visualidades e intervenções sobre as materialidades encontradas que desembocaram na formação de um processo de criação poético a respeito desses vestígios. As imagens se diversificam: algumas são vestígios fotográficos encontrados em meio a demais objetos que recolhi, dos quais não possuo autoria; ao passo que outras são imagens que trazem parte do processo de criação e dos objetos que vêm sendo transformados ao longo da investigação. Assim, o capítulo a seguir propõe-se a apresentar o caminhar que foi se construindo durante as reflexões poéticas sobre os objetos.



Quarto Capítulo

Dos armários, das caixas e das gavetas para a construção

Uma vez reencontrados, esses objetos foram pouco a pouco sendo acolhidos pela minha investigação. Isto porque, boa parte das leituras e reflexões que foram feitas sobre objetos, memória e objetos de memória, demandavam uma espécie de “experiência real” daquilo que se queria compreender, isto é, a presença de coisas concretas e visíveis, encontradas no meu cotidiano e que fossem capazes de produzir certos sentidos em mim. O quarto foi o grande provedor dessas coisas, tanto pela memória que já carregava, quanto pela curiosidade que já me acompanhava desde a infância.

A apropriação gradual e cuidadosa desses objetos acabou desembocando em reflexões visuais que foram se revelando através de um processo de criação. Ao longo do caminho, diversas coisas foram sendo apropriadas e transformadas, a fim de estabelecer uma participação ativa destes vestígios na condução dos estudos. O uso do termo vestígio para me referir a estes objetos é pautado naquilo que foi deixado como prova ou constatação de determinado fato, ou ainda os rastros concretos de uma existência. Com isso, esses vestígios vão desde de objetos utilitários como tecidos, livros, xícaras, toca-fitas, gizes coloridos, papéis, elásticos e cadeira, até vestígios visuais como um álbum de viagens antigo ou as imagens que fiz do espaço que abriga as coisas. Aqui, é interessante mencionar que o quarto também foi o grande provedor dos diversos materiais que usei nas proposições: os papéis, os jornais, os lápis, os gizes, as caixas, um fichário velho, etc.

O espaço, neste sentido, possui uma participação relevante nesse trajeto: ele foi o lugar que portou e revelou as coisas, assim como também foi a estrutura que ajudou a reorganiza-las ao longo das propostas visuais que foram se desenhando. Dessas proposições nem todas atingiram seu estágio final até o momento presente, seja devido às impossibilidades físicas na qual nos encontramos³, que inviabilizou, por exemplo, a montagem de uma instalação num espaço adequado, ou seja devido ao próprio tempo de maturação e reflexão sobre as coisas que se revelavam. Alguns, inclusive, tiveram intervenções mínimas, exercendo mais um papel de “arquivo visual”, ao passo que outros foram de fato ou recriados artisticamente.

As seções que se seguem procuram trazer esta narrativa visual, através das séries de trabalhos que foram acontecendo ao longo da investigação. Como já mencionei, ora mais elaborados, ora como séries de arquivos que os encontrei e os retirei do espaço “sagrado” que habitavam, para aqui serem novamente revelados e ocuparem um outro lugar de espera de outros olhares e ações que os recriem. Dessa maneira dividi este capítulo em séries intituladas: *A cartografia*, *Os cacós*, *O quarto-coisário*, *A viagem*, *As coisas*, *A forma e as cores do quarto*, *O espaço e O espaço recontado*.

³ Vale acrescentar que as impossibilidades físicas e espaciais se deram principalmente por conta do momento pandêmico que vivenciamos entre os anos de 2020 e 2021. Em março de 2020, a Universidade Estadual de Londrina decretou a suspensão das aulas e o isolamento do campus e seus anexos. Uma vez distante de um espaço propício para construir determinadas proposições, (como a galeria do departamento, por exemplo), algumas experimentações tiveram que ser adaptados para o espaço da minha própria casa. Isto, por exemplo, influenciou a decisão de construir maquetes, ou espécies de protótipos como será exposto mais adiante.

A cartografia



Como já dito anteriormente, o olhar para o quarto foi se transformando ao longo da graduação de Artes Visuais. Seja através da participação em projetos que pesquisavam a temática da memória e dos objetos biográficos, seja através de disciplinas que me puseram em contato com artistas e autores que também dialogam com a temática. Neste sentido, o projeto de pesquisa, “A formação do professor de Artes Visuais em uma perspectiva autobiográfica” talvez tenha sido a primeira experiência que me retirou da condição de ouvinte, para me levar às ações práticas em relação a estes vestígios. Das proposições feitas ali, originou-se um coisário de objetos pessoais, a construção de uma roupa biográfica, e a montagem de uma cartografia a respeito da trajetória de vida. A cartografia, inclusive, foi o ponto de partida da trajetória da pesquisa, uma vez que, a partir desta proposta os trabalhos foram tomando algumas direções e gerando novas visualidades, que mais tarde, reverberaram na construção de um cenário para estas coisas.



Ensaio visual feito a partir do coisário, da cartografia e da roupa biográfica, 2018.



Roupa biográfica. Tecido e linha, 50 x 70 cm, 2018.

Quando me vi na posição de ter que conduzir minha própria pesquisa à luz dos assuntos que me interessavam e o modo como isso apareceu ao longo do processo de criação artística, resolvi partir novamente de uma cartografia. Desta vez, minha trajetória no curso estava um pouco mais adiante, e a relação com o quarto já havia sido estabelecida. Alguns objetos já haviam sido recolhidos e a partir deles, resolvi montar um pequeno inventário das coisas que apareciam na minha perspectiva.



Proposta cartográfica a partir de um conjunto de objetos recolhidos, encontrados e transformados, dimensões variáveis, 2020.

A junção de objetos bem como a construção da roupa biográfica foram um dos primeiros sinalizadores que apareceram a partir desta segunda cartografia, que de uma maneira ou de outra, carregava influências da anterior. A feitura da roupa, por exemplo, foi algo que ressurgiu nesta segunda proposta através de um pequeno modelo feito de jornal, que mais tarde deu origem a alguns outros modelos menores feitos de feltro e retalhos até chegar na construção de um quimono, feito em tamanho real. Neste ponto, a costura teve um papel proeminente sobre o processo de criação e a memória.



Detalhes da proposta
cartográfica, 2020.

A necessidade da costura surgiu inicialmente por uma demanda externa: a intenção de construir uma roupa biográfica dentro do projeto de pesquisa. Todavia, os caminhos que essa intenção inicial foram tomando, me levaram novamente de encontro com a história dos meus avós. Hatsuko foi costureira em grande parte de sua trajetória, ao ponto de se tornar minha principal professora e referência sobre o assunto. Tanto a roupa biográfica quanto o quimono foram construídos não apenas com o auxílio dela, mas também com seus materiais e sua máquina de costura, no espaço da sua casa. A experiência de costurar, nesse sentido, teve uma relação íntima com a experiência do aprendizado. Ela ouvia minhas intenções, e a partir da compreensão dela, me revelava um modo de fazer que julgava ser o mais coerente. Eu assistia à maneira como ela lidava com os materiais, o movimento que as mãos tinham que fazer, e acompanhava o raciocínio que se apresentava. Depois, era a minha vez de assumir o objeto e aplicar as “técnicas” vistas de acordo com os meus propósitos. Assim, íamos construindo juntas, e misturadas aos ensinamentos dela também havia memórias que a costura parecia lhe provocar.

Contava que aprendeu a costurar por necessidade, aos doze anos. Dizia que neste início tinha pouca paciência para a tarefa e a ansiedade para terminar logo o trabalho fazia com que ela desse pontos largos. Todavia, os pontos largos não estreitavam apenas o tempo de costura, como também o tempo de vida roupa: *“eu fazia uma peça em mais ou menos uma hora, mas dali algumas semanas a costura já começava abrir”*, contava ela, rindo de si mesma. Diante dessas memórias ela sempre comentava: *“quando era criança, se tinham duas coisas que eu jamais queria ser era costureira ou professora”*.



Quimono. Brim e linha, aprox. 1,50 x 2 m, 2020.

Roupas. Feltro, brim e linha, aprox. 16 cm (cada), 2020.

Além dessas referências iniciais, outras foram adquiridas e incorporadas a partir de demais vivências que ocorreram no curso, como por exemplo, o uso do jornal, que teve sua primeira aparição na experiência do Estágio Obrigatório. No caso, a ação desenvolvida durante o estágio estava pautada na construção de um teatro de sombras, no qual os alunos construíram seus próprios suportes para a projeção a partir de caixas de papelão revestidas de jornal, e “teladas” com papel manteiga.

Nestas duas situações distintas, isto é, nas costuras com minha avó e na ação desenvolvida com os alunos do estágio, consigo perceber pontos comuns às duas experiências. Na primeira, assumi a posição de aluna, de sujeito que está a aprender enquanto constrói seu próprio objeto. Na segunda, me tornei o sujeito que está a ensinar e mediar a relação do outro com a própria produção. Ter um exemplo inicial de como determinado passo poderia ser feito na costura, contribuiu para a minha compreensão do fazer, o que mais adiante me garantiu autonomia no processo. O mesmo pôde ser percebido com os alunos, que no início da montagem dos teatros de sombras precisavam de uma imagem inicial que revelasse como o objeto poderia ser iniciado. Uma vez apreendido o modo de lidar com os materiais, eles também alcançavam a autonomia necessária para condução dos próprios trabalhos.

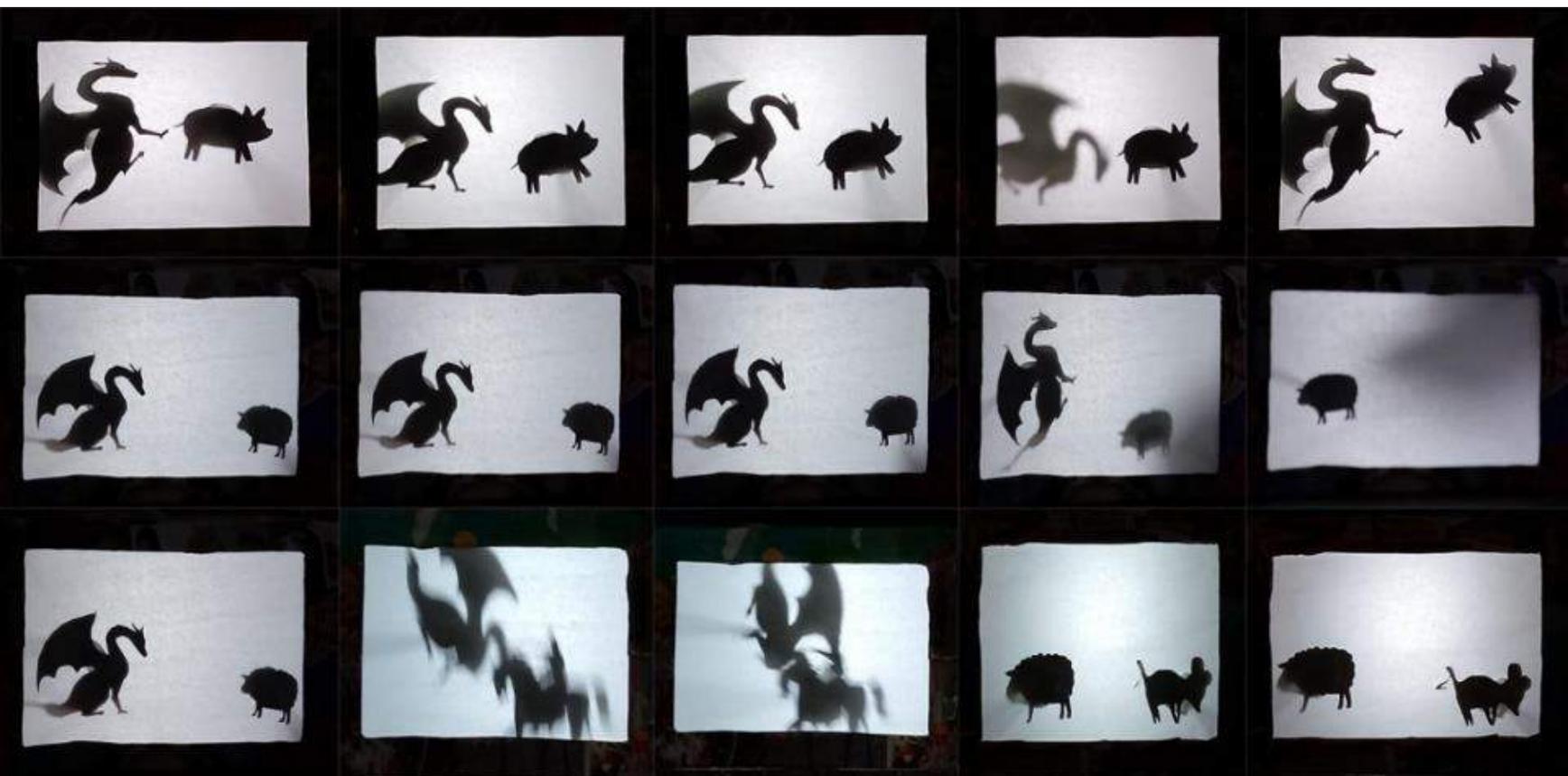
O trabalho com materiais como jornal, papelão, cola e tesoura também é algo que na minha trajetória é atribuído à Hatsuko. Ela sempre teve um interesse e um olhar atencioso para essas materialidades e coisas que se faziam a partir delas. Seja pelo gosto pelas técnicas de *origami*⁴ e *kirigami*⁵, ou seja pelo próprio contato que ela possuía com esses materiais através do trabalho do marido, desde pequena sempre vi ambos, Hatsuko e Akira, terem um modo e uma habilidade especial para lidar com atividades simples como encapamento de livros, construção de caixas, embrulhos, feitura de cadernos, etc.

Neste ponto, faço questão de enfatizar o gosto e a atenção cuidadosa para com essas materialidades como uma espécie de herança cultural japonesa que tanto Akira quanto Hatsuko cultivaram ao longo de suas relações com esses objetos. Associo este apreço e esta lida peculiar com o material às suas próprias raízes orientais, que, ao meu ver, muito influenciaram esta afinidade e este trato. É até mesmo por esta razão que, apesar de considerar o batismo de Hatsuko como um dado relevante para destacar os contrastes culturais (uma vez que inserida na cultura brasileira, recebeu o nome brasileiro de Lígia) ao longo destes relatos procurei sempre por chamá-la pelo seu nome de origem, na intenção de associá-la a esta herança.

Ainda na minha infância, não eram raras as tardes em que passávamos juntas fazendo uma série de dobraduras, cartões, desenhos, recortes e colagens de papel colorido. Grande parte das noções que tenho durante a lida com esses materiais, apesar de parecerem até intuitivas atualmente, foram apresentadas por Hatsuko. Como por exemplo, a percepção de que uma superfície de papelão plana, exige uma área de revestimento menor do que uma superfície dobrada. Ou ainda, a influência da textura e da espessura dos papéis naquilo que se pretende fazer. “*O jornal mancha com a cola, porque a folha é muito fina. Mas o jornal também “chupa” a água da cola e depois de seco volta na cor original. Então, tem que esperar secar.*”, é algo que me lembro claramente de ouvir Hatsuko me explicar.

⁴ Origami é a arte tradicional japonesa de dobrar o papel, a fim de criar determinadas representações geométricas de seres e objetos, sem o uso de recortes ou colagem.

⁵ Kirigami é a arte tradicional japonesa de se trabalhar com recortes de papel, análoga ao origami.



Resíduo de atividade sobre teatro de sombras, realizada no estágio obrigatório com turmas do sexto ano, no Colégio Roseli Piotto Roehrig. Caixas de papelão, jornais, e papel manteiga, dimensões variáveis, 2019.



Os cacos

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada cheio de pitombas escondido atrás de uma porta.

Talvez nem me recorde do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. (RAMOS, 1953)

Estas noções, ainda que básicas, somadas às ações práticas propostas pelo curso de artes e ao meu interesse particular pelos objetos foram desencadeando em proposições estéticas nas quais busquei “costurar” estes territórios entre si. Um exemplo disso são os trabalhos “xícara duralex” e “cacos de cerâmica”, no qual, me apropriei de objetos utilitários, e através da costura e de uma reorganização espacial, recriei estes utensílios com outras faces e em contextos diferentes dos habituais (isto é, dos armários e prateleiras da cozinha).

A xícara e a peça de cerâmica costumam ser participantes ativos em ao menos um dos rituais cotidianos que cultivamos no interior das casas: a hora do chá e do café. Durante estas ocasiões, estes objetos não apenas nos auxiliam como também testemunham as relações interpessoais e compartilham conosco todo o espaço que nos imerge e do qual também somos parte: a cozinha, ou a sala de jantar, a superfície da mesa, a pia, nossas mãos e bocas.

Este compartilhamento, todavia, só é possível sob os termos da necessidade e do uso. Uma vez lesionados e inaptos para nos servirem, estes vestígios perdem sua chance de conviver conosco e são logo descartados. Neste ponto, apesar da perda da utilidade, me questiono sobre o que permanece: a matéria, as cores, a aparência (agora transfigurada), etc. Mesmo que destituída do nosso espaço de convívio, essa materialidade continua existente, e mesmo que não ocupe mais, a pia ou os armários, é fato que ainda existe e ocupa um espaço.

Dispor a nova face do objeto sobre um novo plano, isto é, os cacos sobre um tecido de algodão cru é um modo de se pensar nas novas espacialidades que estes vestígios podem assumir. Aqui, o objeto não deslocou apenas de contextos diferentes como também se destituiu da forma original – majoritariamente utilitária – para transfigurar-se numa nova versão que dispensa a lógica funcional sem abandonar a “corporeidade” do objeto.

Os cacos atuam como vestígios de um momento e um tempo que não mais acontece, tal qual a função das louças quebradas. A xícara duralex não serve mais para o chá que servia outrora, e até mesmo o próprio chá daquele momento já não existe mais. O único meio tangível de acessar o chá é através da memória, assim como o único jeito de acessar o objeto que um dia foi a xícara, é através dos cacos.





Xícara duralex. Cacos de vidro sobre algodão cru, 29 x 21 cm, 2020.



Detalhe da composição sobre papelão.



Garrafa de cerâmica. Cacos de cerâmica sobre feltro e pedaço de vela, aprox. 30 x 20 cm, 2020.



O quarto-coisário

A criança muito pequena pode ignorar que seu lar pertence a um mundo mais vasto. O espaço que ela vivencia, como os dos primitivos, é mítico, heterogêneo, habitado por influências mágicas. A mesa da família possui um lado onde é bom comer, o lado fasto onde senta-se mamãe e é agradável estar; no lado de lá, o retrato do tio-avô que me olha fixo, às vezes feroz, torna o lado nefasto onde eu recuso comida e choramingo. Tudo é tão penetrado de afetos, móveis, cantos, portas e desvãos, que mudar é perder uma parte de si mesmo; é deixar para trás lembranças que precisam desse ambiente para reviver. (...) Só quando aquele primeiro lar já não existe é que o adulto compreende que ele se situava num contexto que o transcendia, irrecuperável talvez pelo presente. (BÓSI, 1994, p. 436)

A ideia de construir um cenário foi um meio de conduzir a pesquisa visual. Calcado na ambiência do quarto, isto é, nos objetos, nos móveis, nas cores, nas texturas e na ação do tempo, este cenário possibilitou que as coisas fossem pensadas a partir de um determinado espaço. Nesta situação, os objetos não só se postam numa dada espacialidade capaz de auferir-lhes sentidos, como também atuam como um “mapa” do lugar, isto é, como “entidades” que delimitam e “desenham” o ambiente, povoando-o com suas presenças.

Por um lado, o quarto pode ser encarado como uma espécie de templo dessas coisas, dada a sua permanência constante e quase imaculada. Mas por outro, além de conservar, também abriga: as coisas se acomodam em seus cantos, se encaixam como podem e fazem ali um repouso duradouro, quase sugerindo uma relação mutualista com a estrutura do cômodo. O quarto é quase como uma grande caixa de memórias, ou ainda um coisário, onde são guardadas todas as relíquias que acompanharam a trajetória de um ou mais sujeitos, e uma vez sem essas presenças, o próprio cômodo é destituído de seus sentidos.

Assim como na citação da Ecléa Bósi que abre essa sessão o quarto e seus objetos funcionam como esse mapa de afetos, de onde as lembranças que advém deste lugar presentificam experiências, situações vividas e que agora tomam a dimensão criadora, passando a existir por outros viéses, transcendendo a suas existências físicas/materiais.



Fotografia do “quarto-coisário”, feita na intenção de registrar as dimensões e a organização do espaço que abriga objetos de memória. 2021.



Fotografias do “quarto-coisário”, feitas na intenção de registrar as dimensões e a organização do espaço que abriga objetos de memória. 2021.



A viagem

Dentre os vestígios encontrados, houve um que se revelou singular e, em certa medida, especial em relação aos outros. O álbum de fotografias encontrado numa das gavetas da escrivaninha se diferenciava dos demais álbuns e fotos que há no lugar pelo simples fato de ser um álbum de viagens. Os outros vestígios fotográficos, apesar de também portarem uma lembrança, um tempo remoto, na sua grande maioria são fotografias de pessoas, familiares, eventos comemorativos, encontros pessoais.

Já o álbum de viagens é composto apenas por imagens de paisagens. Paisagens essas que acredito terem sido observadas e registradas pelos olhos de Akira e de seu filho mais velho. Algumas fotos datam do ano de 1970, outras de 1975, o que me leva a crer que essas viagens tenham acontecido ao longo desse período. Os nomes dos lugares fotografados também não foram registrados, com exceção do verso da última foto, onde há a seguinte anotação: 28-08-70 Vila Velha, Paraná “a taça”. A foto é de uma enorme pedra, que tem um formato similar ao de um cálice, ou taça.

As demais fotografias apresentam estradas, campos, morros, vegetações e a própria geografia do lugar que se observava. Essa observação é justamente o aspecto que faz tal álbum ser notável: estas fotos parecem ser vestígios que mais me aproximam das visualidades percebidas por Akira. Diferente do próprio quarto que além de ter sido construído e organizado por ele, se encontra num ambiente interno, cotidiano e familiar, as fotos revelam uma visão externa de Akira. O que era percebido e contemplado por ele quando estava longe de casa? As paisagens dignas de serem “eternizadas” contrastam com a “ambiência cotidiana”, que ainda que por meios distintos, também visa à uma certa permanência.

A amplitude dos campos, a imensidão dos morros e o isolamento das pedras muito diferem dos móveis organizados, dos livros encaixados nas estantes, das caixas sobre as mesas. A viagem parece não ser só espacial, como também visual. Há um deslocamento de universos visuais entre o modo como Akira ajeita seu quarto e o modo como ele absorve uma paisagem distante. Olhar o álbum de viagens é como viajar pelos olhos de outrem.





Fotografias digitalizadas de um álbum de viagens,
aprox. 12,5 x 9 cm, 1970-1975.



Fotografias digitalizadas de um álbum de viagens,
aprox. 12,5 x 9 cm, 1970-1975.





Fotografias digitalizadas de um álbum de viagens, aprox. 12,5 x 9 cm, 1970-1975.



As coisas

Se a mobilidade e a contingência acompanham nosso viver e nossas interações, há algo que desejamos que permaneça imóvel, ao menos na velhice: o conjunto dos objetos que nos rodeiam. Nesse conjunto amamos a quietude, a disposição tácita mas expressiva. Mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade. Mais que da ordem da beleza, falam à nossa alma em sua doce língua natal. O arranjo de sala cujas cadeiras preparam o círculo das conversas amigas, como a cama prepara o repouso e a mesa de cabeceira os instantes prévios, o ritual antes do sono. A ordem desse espaço povoado nos une e nos separa da sociedade: é um elo familiar com sociedades do passado, pode nos defender da atual revivendo-nos outra. Quanto mais voltados ao uso cotidiano, mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam. (...) (BÓSI, 1994, p. 441)

Além de mapas, os objetos também são compreendidos como diários devido à memória que potencializam, às relações cotidianas que estabelecem com os sujeitos e às intimidades e afetividades que se criam a partir deste envolvimento. Como o próprio pensamento de Bósi, que abre esse sessão aponta, é na interação com seus donos que os objetos vão absorvendo suas impressões de uso e do tempo.

Os elásticos outrora úteis na sua própria concepção, isto é, capazes de esticar, prender, tracionar e segurar, mesmo depois de usados, amolecidos e afrouxados são agraciados pelo cuidado de serem devidamente enrolados, organizados, e guardados numa caixa intitulada “elástico velho”. O mesmo tratamento é dado à todas as outras coisas que se aposentaram de suas vidas úteis: a armação enferrujada de uma cadeira de jantar, uma gaveta sem cômoda, um diário esquecido, um toca fitas quebrado, os cartões didáticos que já não possuem o sujeito que os ensine, um puxador de gaveta, um prendedor de prancheta, as caixas de fósforos vazias, os passadores de cortina.



Detalhe de *Cadeira*. Armação de cadeira e elásticos velhos, 2021.



Caixa de elásticos velhos. Elásticos velhos sobre caixa de papelão e caixa de metal, dimensões variáveis, 2021.



Cadeira. Armação de cadeira e elásticos velhos, aprox. 80 x 40 x 42 cm, 2021.



Detalhe de *Cadeira*. Armação de cadeira e elásticos velhos, 2021.



Gaveta. Leque, cartões didáticos, peixe empalhado, diário, peça de pancrehat, puxador de gaveta, toca-fitas, mini-fitas sobre gaveta, dimensões variáveis, 2021.



Detalhes de Gaveta. Objetos sobre gaveta, dimensões variáveis, 2021.



Detalhe de Gaveta. Objetos sobre gaveta, dimensões variáveis, 2021.



A casa ficava... Tecido, caixas de fósforo, botões, dedal, planta seca e passador de cortina, dimensões variáveis, 2021.

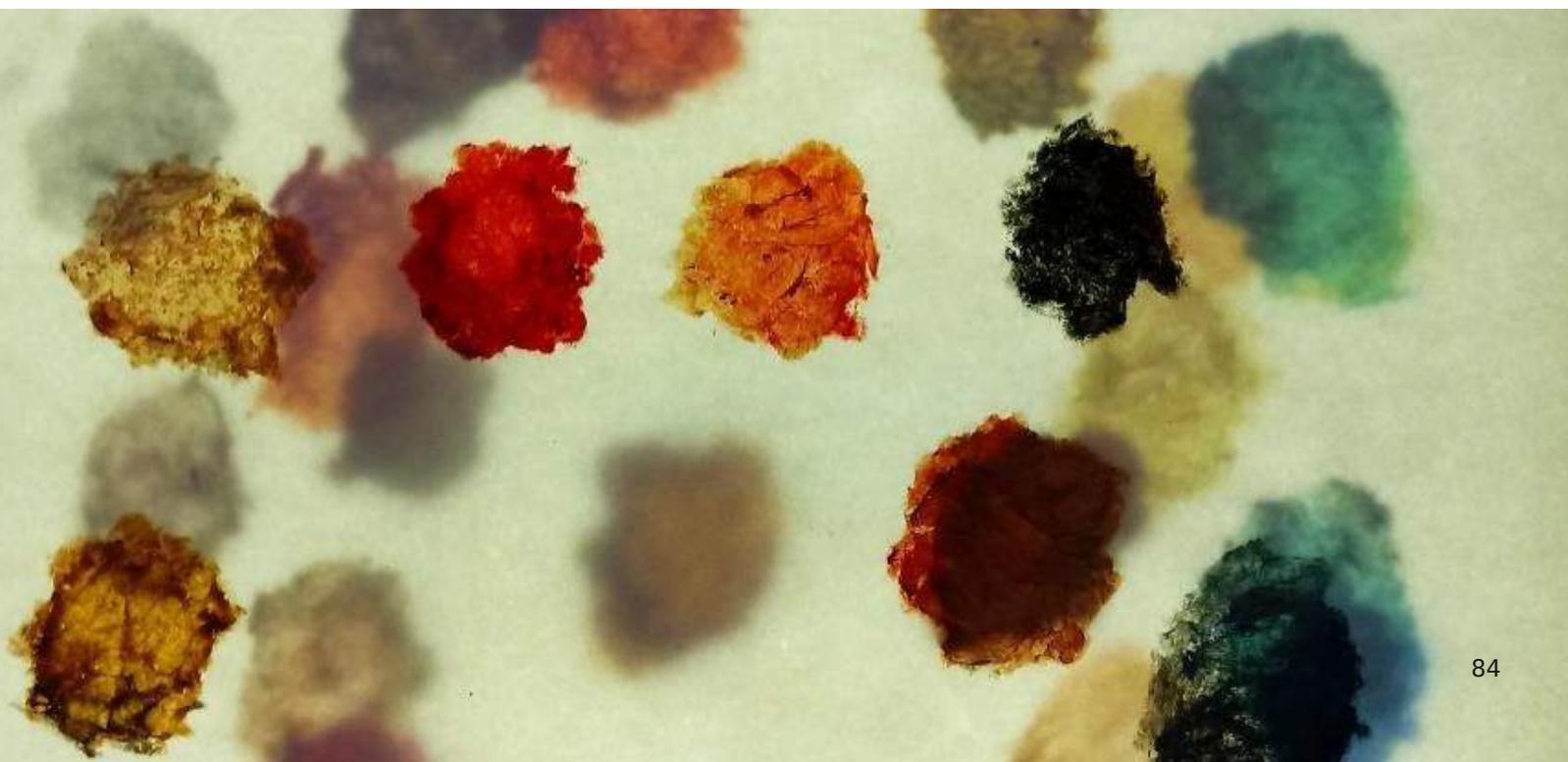
As cores e as formas do quarto

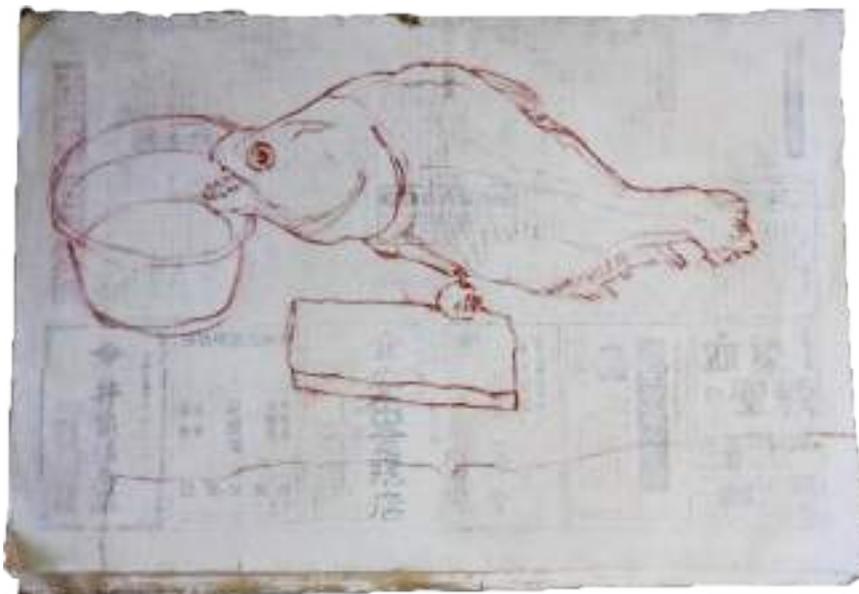


A aproximação e o contato cada vez mais íntimos com o ambiente me levaram a explorá-lo também através de desenhos e estudos de cores. Os desenhos, em sua grande maioria, partiram de objetos em situações particulares do quarto, ou nichos, por assim dizer. Outros, mais recentes, foram feitos a partir de objetos já apropriados, como os cacos de vidro. As cores partem de uma proposta criada numa das aulas de Poéticas Visuais.

Diferentes das fotografias, os desenhos quase não apresentam enquadramentos de planos mais abertos do cômodo. Por mais que houvesse esforços para isso, na hora de desenhar o que mais acabava chamando a atenção eram os objetos que estavam próximos. Talvez porque uma vez dentro do lugar, acabo percebendo-o em suas minúcias: os objetos aparecem na cena, saltam aos olhos, geram curiosidades do tipo: “o que é isso?” “pra quê servia?” “de onde será que veio?”. Uma vez percebidas, as formas, os encaixes e a justaposição das coisas sugerem que elas se desenhem num espaço. O próprio papel utilizado para os desenhos ora vinha de blocos encontrados nas gavetas do quarto, ora eram jornais velhos entintados de branco.

Um outro modo de aproximação dos vestígios foi através de um estudo das cores do cômodo. A ideia de observar e registrar as cores que eu percebia no ambiente foi um meio de se conhecer e estabelecer contato com os vestígios. O quarto por si só num primeiro olhar já revela uma espécie de “ambiente cromático”, no qual, devido principalmente à ação do tempo é possível notar uma consonância entre o amarelado dos brancos e o desbotado das outras cores. Os registros coloridos aliados ao uso de transparências deram origem à alguns arquivos visuais.

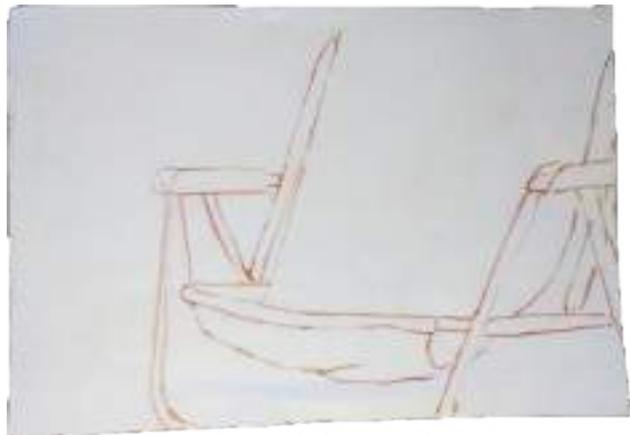




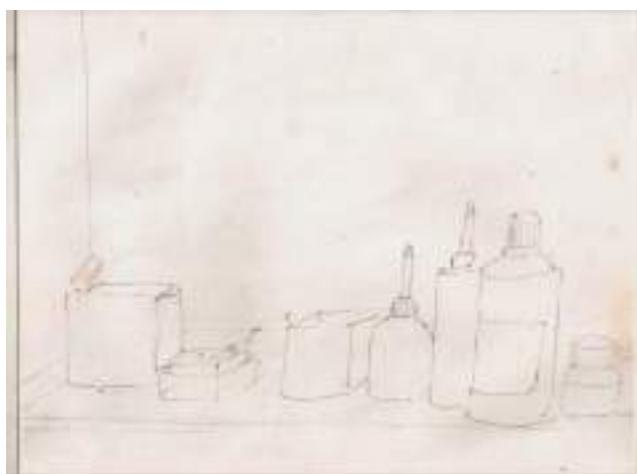
Desenho de peixe. Látex e sanguínea sobre jornal, 38,5 x 27 cm, 2020.



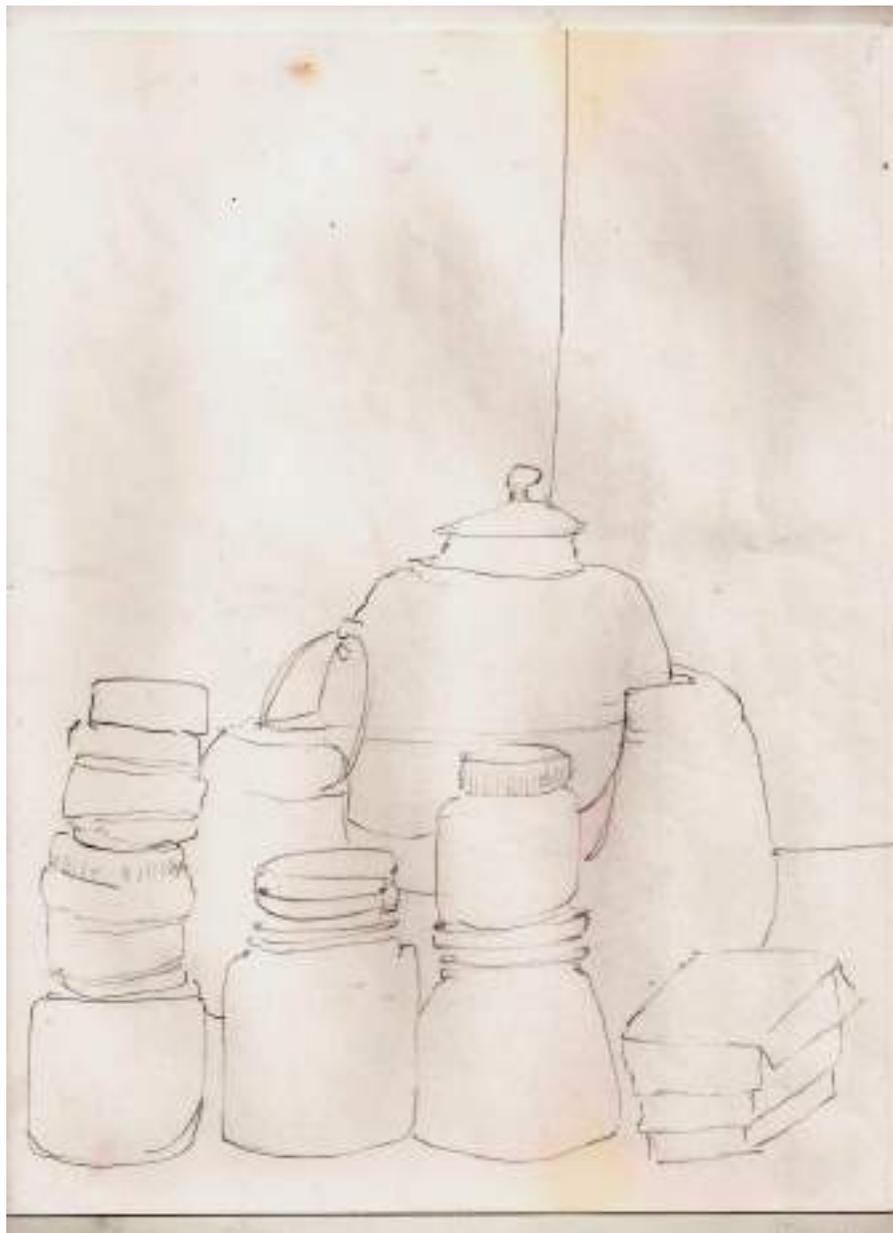
Desenhos de objetos sobre a mesa. Sanguínea sobre sulfite, 30 x 21 cm, 2020.



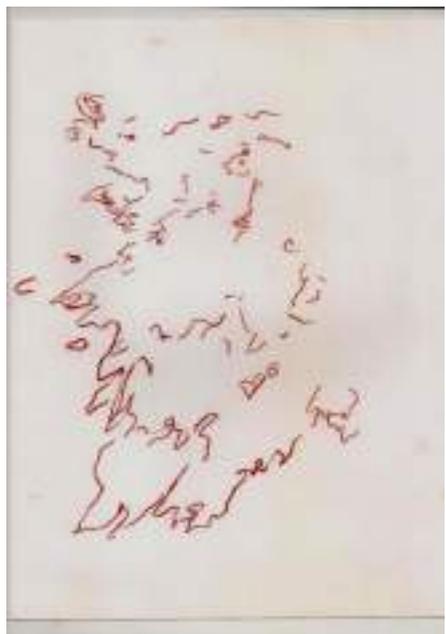
Desenhos de alguns objetos da sala. Látex, sanguínea e sumi sobre jornal e sulfite, aprox. 38,5 x 27 cm, 2020.



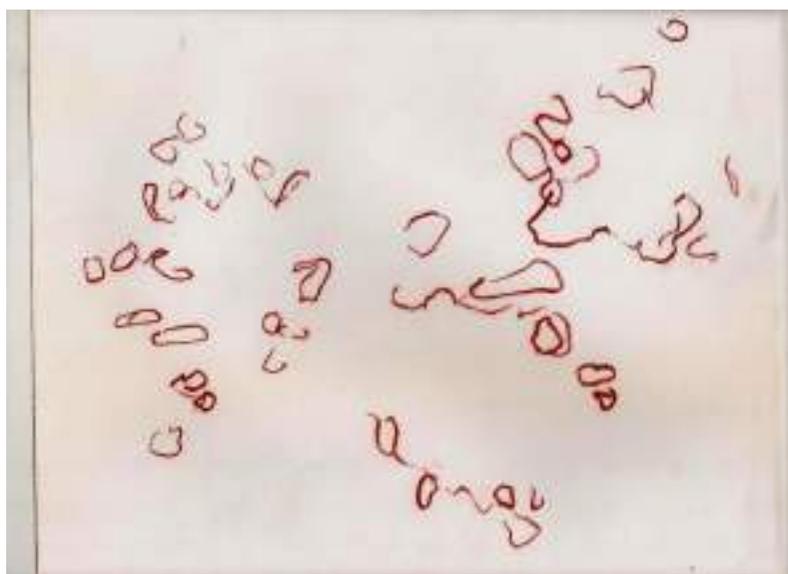
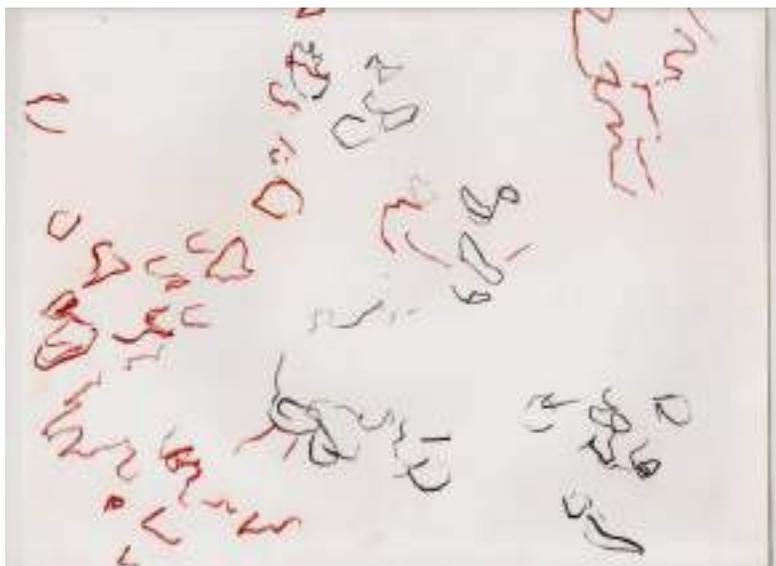
Desenhos dos objetos do quarto.
Grafite sobre papel de formulário
contínuo, 28 x 23,5 cm, 2021.



Desenho do potes e peça de cerâmica. Grafite sobre papel de formulário contínuo, 28 x 23,5 cm, 2021.



Desenhos de cacos de vidros. Carvão e sanguinea sobre papel de formulário contínuo, 28 x 23,5 cm, 2021.



Desenhos de cacos de vidros. Carvão e sanguinea sobre papel de formulário contínuo, 28 x 23,5 cm, 2021.



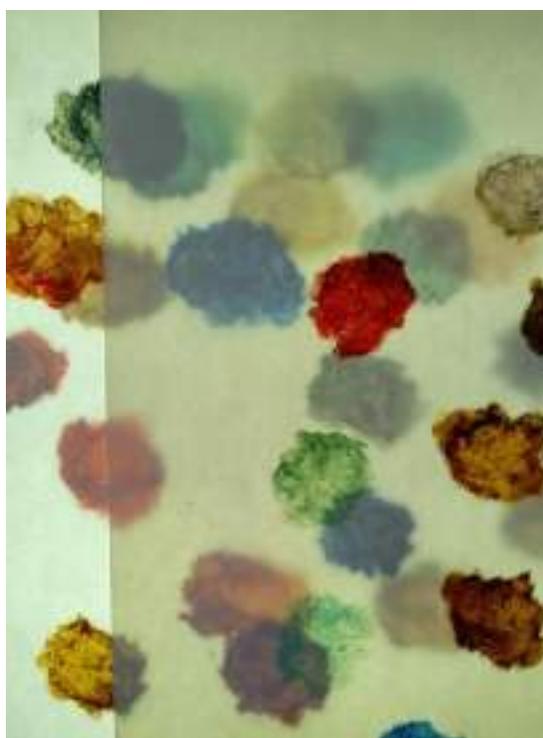
Cores. Fotografia impressão em papel vegetal e giz pastel oleoso sobre sulfite, 29 x 21 cm, 2021.



Cores suspensas. Retalhos de tecidos coloridos e linha, dimensões variáveis, 2021.



Ciranda, cirandinha. Giz pastel oleoso e sulfite sobre mesa de luz, dimensões variáveis, 2021.



Ciranda, cirandinha. Giz pastel oleoso e sulfite sobre mesa de luz, dimensões variáveis, 2021.



O espaço

A casa materna é uma presença constante nas autobiografias. Nem sempre é a primeira casa que se conheceu, mas é aquela em que vivemos os momentos mais importantes da infância. Ela é o centro geométrico do mundo, a cidade cresce a partir dela, em todas as direções. Fixamos a casa com as dimensões que ela teve para nós e causa espanto a redução que sofre quando vamos revê-la com os olhos de adulto. Para enxergar as coisas nas suas antigas proporções, como posso tornar-me de novo criança? A pergunta já está no Evangelho. Algumas pessoas, em geral os artistas, guardam essa possibilidade de remontar às fontes. (BÓSI, 1994, p. 435)

O quarto como coisário, isto é, o espaço e sua formação a partir das coisas sugerem uma espécie de universo que engloba esses dois elementos. As coisas existem porque permanecem no quarto, ao passo que o quarto também só existe para manter as coisas. A partir dessa reflexão a respeito da relação mútua entre espaço e objeto, gerei alguns registros fotográficos que buscavam elucidar essa relação: fotos tiradas de perspectivas amplas que procuravam alcançar paredes inteiras, algumas feitas sob a visão que se tinha da porta do aposento, outras através da janela.

Esta ação funcionou como uma espécie de mapeamento do quarto, uma vez que era possível remontá-lo a partir das imagens que eu tinha de suas “partes”. O quarto, neste sentido, assumia o papel de centro geométrico para essas experimentações. Centro esse que respondia pelo universo do coisário.

A primeira tentativa, feita sobre um plano bidimensional parecia muito mais indicar a região das coisas, do que necessariamente recriá-las no espaço. Esta intenção só veio à tona com a proposição de móveis: quando as imagens abandonaram o plano horizontal para ganharem a verticalidade, e com isso, a possibilidade de se rearranjarem num espaço tridimensional. Essa reconstituição das disposições e organização do espaço contribuiu ainda mais para a percepção do cenário que se desenhava.



Planta baixa dos móveis. Fotografias impressas em papel vegetal e linha sobre papel de formulário contínuo e prancheta de madeira, 26 x 36 cm, 2021.



Móbile. Fotografias impressas em papel vegetal e linha, dimensões variáveis, 2021.



O espaço recontado

Temos com a casa e com a paisagem que a rodeia a comunicação silenciosa que marca nossas relações mais profundas. As coisas nos falam, sim, e por que exigir palavras de uma comunhão tão perfeita? Não só em nossa sociedade dividimos as coisas em objetos de consumo e relíquias de família. Mauss encontra essa distinção em muitos povos tanto entre os romanos como entre os povos de Samoa e Tronbriand e os indígenas-norte americanos. Há objetos como talimãs, cobertas de pele e cobres blasonados, tecidos armoriais que se transmitem solenemente como as mulheres no casamento, os privilégios, os nomes às crianças. (...) Cada uma dessas coisas preciosas tem – como entre os tronbriandeses – sua individualidade, seu nome, suas qualidades, seu poder. (...) A casa onde se desenvolve uma criança é povoada de coisas também preciosas, que não tem preço. Nas lembranças pode aflorar a saudade de um objeto perdido de valor inestimável que, se fosse, encontrado, traria de volta alguma qualidade da infância ou da juventude que se perdeu com ele. (...) O espaço que encerrou os membros de uma família durante anos comum há de contar-nos algo do que foram essas pessoas. Porque as coisas que modelamos durante anos resisitiram a nós com sua alteridade e tomaram algo do que fomos. Onde está nossa primeira casa? Só em sonhos podemos retornar ao chão onde demos nossos primeiros passos. Os deslocamentos constantes a que nos obriga a vida moderna não nos permite um enraizamento num dado espaço, numa comunidade. (BÓSI, 1994, p. 442-443)

Tentar reconstituir as estruturas do quarto através das próprias imagens – estas assumindo as funções das paredes, da porta e da janela – intensificou a percepção de um cenário. Fui percebendo que o espaço só se revela dessa forma, pois há em seus meandros organizações menores dos objetos em seus devidos nichos, que no coletivo de nichos, formam o quarto.

Assim, retomo à noção de que para que o quarto exista como tal, ele precisa comportar suas relíquias, tal qual, como uma caixa precisa de um conteúdo para que seja uma “caixa de algo”. Partindo dessas reflexões, me propus à recriação de um cenário miniaturizado (devido às limitações já expressas no início do capítulo) no qual procurei resgatar as relações entre o espaço e os objetos. Além da maquete, a experiência também gerou uma série de anotações e desenhos que dialogam com o projeto.

Em termos práticos, a caixa de papelão que serviu como suporte e estrutura do cenário poderia muito bem comportar os objetos pueris que compõem a maquete. No entanto, o comportar nesse caso se dá de forma diferente da habitual: o modo como vestígios se organizam sugerem uma atuação de maior relevância no espaço ocupado. As caixas menores se recriam em pequenos móveis, que há razões para estarem onde estão. O mesmo acontece com a rolha, a tampa de garrafa, o cadeado quebrado, o pedaço de espelho. Na contramão de serem apenas guardados numa caixa, estes objetos procuram constituir a caixa, redesenhar seu espaço, atribuir-lhe sentidos e torná-la sujeita ao devaneio e à imaginação de quem a encontra.

Neste sentido os objetos que nos rodeiam, como apontado por Bósi na citação que inicia essa sessão, nos comunicam algo, e a partir desse diálogo estabelecemos com esses objetos relações de convivência, afetividades e intimidades, construímos histórias, que em certo sentido, nos imerge. Aqui exercitei a construção desses espaços por meio de pequenas narrativas em caixas de papelão, mas que, num projeto futuro, intencionam construir estas proposições em espaços maiores, considerando a formação de um ambiente expandido. Recriei estas ambiências em formas diminutas, mas com isso, viso também a expansão desse cenário num espaço de maiores dimensões, seja através de plotagens, projeções e instalações, ou ainda com a própria visualidade do jornal, a reminescência do idioma na visualidade, e a atuação ativa dos objetos na composição do espaço.



Fichário. Fichário velho, 24 x 19 cm,
data desconhecida.





Maquete. Caixa de papelão, jornal, caixa de sabonete, rolha, dedal, planta seca, ferro, espuma, feltro, pêlo, cadeado quebrado, tampa de garrafa, espelho, 27 x 25 x 13 cm, 2021.



Maquete. Caixa de papelão, jornal, caixa de sabonete, rolha, dedal, planta seca, ferro, espuma, feltro, pêlo, cadeado quebrado, tampa de garrafa, espelho, 27 x 25 x 13 cm, 2021.



Maquete. Caixa de papelão, jornal, caixa de sabonete, rolha, dedal, planta seca, ferro, espuma, feltro, pêlo, cadeado quebrado, tampa de garrafa, espelho, 27 x 25 x 13 cm, 2021.





Maquete. Caixa de papelão, jornal, caixa de sabonete, rolha, dedal, planta seca, ferro, espuma, feltro, pêlo, cadeado quebrado, tampa de garrafa, espelho, 27 x 25 x 13 cm, 2021.

Considerações finais

Uma vez obstinada a investigar os caminhos percorridos pelo objeto até a arte, esta pesquisa me permitiu conhecer, compreender e experimentar os diversos territórios que este assunto perpassa. Após uma longa investigação teórica a respeito dos contextos nos quais os objetos cotidianos podem se inserir e se ressignificar, também tive a oportunidade de estabelecer uma relação estreita com aqueles que me cercam, pude conviver com eles, percebe-los em suas existências e, de alguma maneira, deixá-los contar suas narrativas.

O modo de contar dos objetos nem sempre é através da fala, ou da linguagem com a qual estamos acostumados: os vestígios falam de modo silencioso, na maioria das vezes sem precisar de frases ou palavras, mas sim, através da sua visualidade, das impressões que o tempo e o uso foram atribuindo às suas formas e aparências, ou ainda, através do lugar em que se encontram. Lugar este que concede aos objetos um contexto de atuação.

Adotar o quarto como um coisário foi um meio de acessar esses objetos em sua totalidade, sem minimizá-los, ou torná-los somente meros “bibelôs”. Uma vez descobertos e vivenciados no seu próprio espaço, em conjunto, e definindo a própria espacialidade e ambiência do cômodo, os objetos se tornam “maiores” que o próprio sujeito, haja vista que há uma diferença significativa entre encontrar um pequeno objeto esquecido em uma gaveta e estar rodeado por todos aqueles que em algum momento já foram esquecidos, mas que ainda sim, formam um corpo maior, completo em si mesmo, e que na contrapartida de serem meramente acolhidos pelas mãos do sujeito, invertem o jogo e o acolhem por inteiro.

Boa parte das propostas de recriação dos vestígios que aqui explorei não podem ser dadas por finalizadas. Além de algumas se revelarem muito mais como passos de uma trajetória de pesquisa, outras ainda parecem precisar de um tempo diferente para a maturação e clareza da onde pretende chegar. Um tempo não linear, e nem mesmo contável. Neste sentido, trabalhar com os objetos se revelou para mim como uma ação não unilateral, isto é, os caminhos trilhados não dependem só de mim. Os objetos também revelam demandas, limitações, possibilidades, conssentimentos e contradições, tanto no aspecto material quanto no visual. Isto torna a relação de troca entre sujeito e coisa praticamente simétrica. Os cacos de vidro permitem possibilidades infinitas de reorganização sobre um plano, sem jamais abandonar a forma singular que cada um possui. Os tecidos são materialidades maleáveis, cedem fácil ao corte da tesoura e ao furo da agulha, mas a costura precisa ser muito bem alinhada com o desenho do molde, para não sair desforme.

Assumir estas trocas é assumir a relação entre sujeito e mundo. É aceitar conviver e compartilhar vivência com aquilo que nos cerca, nos serve, nos auxilia e em certa instância, nos constitui. As coisas e os lugares que nos testemunham também ajudam no desenho da nossa identidade, da nossa memória, e enfim, da nossa narrativa. Assistir como determinado objeto atua em mãos mais experientes transforma-se num aprendizado sobre aquele utensílio. Observar o lugar onde determinada coisa é guardada, ou como é guardada também nos conta algo sobre essa coisa. Os objetos são como portas e janelas que dão acesso a uma abertura para o sujeito.

Assim, concluo que, de fato, as coisas podem existir e atuar numa gama de contextos diferentes, inclusive, em tempos diferentes. Em cada contexto, os objetos parecem sinalizar aberturas afetivas, contemplativas e reflexivas

naqueles que se permitem ser arrebatados. Neste sentido, o nosso papel é permitir esse arrebatamento, é abaixar nossa guarda e se deixar atravessar por essas coisas. É estar aberto, tal qual um caderno em branco, que aguarda as impressões de outrem.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo, SP. T.A, 1979.

BOECHAT, Julia. *O Museu da Inocência: objetos reais para uma história fictícia*. As distâncias, 2016. Disponível em: <<https://asdistancias.com/2016/01/17/o-museu-da-inocencia-objetos-reais-para-uma-historia-ficticia/>>. Acesso em: 12 de Jun 2020.

CARVALHO, Carla; IMMIAOVSKY, Charles. *PEBA: A arte e a pesquisa em educação*. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v. 25, n. 3, p. 221-236, set/dez 2017.

CORRÊA, M.; SILVA, C. *Os objetos e os seus usos*. In: *Cultura Visual*, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA, p. 11-26.

DIAS, Belidson. *Preliminares: A/r/tografia como Metodologia e Pedagogia em Artes*. DIAS, Belidson e IRWIN, Rita. *Pesquisa educacional Baseada em Arte: A/r/tografia*. Santa Maria: UFSM, p. 21-26, 2013.

FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. *Lições das coisas (I)*. *Desígnio.*, São Paulo, n. 7/8, p. 45- 52, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Garamond Ltda, 2007.

HAYASHI, Priscila Akimi; YOSHIDA, Vitória Akemi Rodrigues; OLIVEIRA, Ronaldo Alexandre de. *Memória das coisas: os objetos nas narrativas de vida e trajetória docente*. In: *ENEIMAGEM*, 7, 2019, Londrina. VII Encontro... Universidade Estadual de Londrina, 2019.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAFFÉ, Aniela. *O simbolismo nas artes plásticas. O homem e seus símbolos*, v. 2, p. 312- 367, 1964.

KRAUSS, *Rosalind*. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JOSÉ Rufino. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10614/jose-rufino>>. Acesso em: 18 de Jan. 2021.

LOLATA, Priscila Valente. *Marepe: memória, devaneio e cotidiano na arte contemporânea da Bahia*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia, 2005.

MARCONE Moreira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa346249/marcone-moreira>>. Acesso em: 3 de Fev. 2021.

MAREPE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21289/marepe>>. Acesso em: 26 de Jan. 2021.

O MUSEU. MuseuAfroBrasil, 2020. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/apresentacao>>. Acesso em: 14 de Jun. 2020.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. *A danação do objeto: o museu no ensino da história*. Chapecó: Argos, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

SALLES, Cecília Almeida. *Acompanhamento de processos de criação: algumas reflexões*. São Paulo: Revista Aspas. vol. 7, n. 2, 2017.

SILVA, Fernanda Martins. *Manoel de Barros e Bispo do Rosário: diálogos com a margem*. In: XXIX SIMPÓSIO DE HISTÓRIA NACIONAL, 29, 2017, Brasília. Universidade de Brasília, Brasília.

TALHERES . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35996/talheres>>. Acesso em: 10 de Jun. 2020.

WERNECK, Sylvia. *De dentro para fora: a memória o local no mundo global*. Porto Alegre, RS: Editora Zouk, 2011.