

Tocar o que escapa:
uma atitude diante de alguns perecíveis e utilitários

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Tocar o que escapa:
uma atitude diante de alguns perecíveis e utilitários

Janaina Rodrigues

Porto Alegre, setembro de 2014

Janaina Rodrigues

Tocar o que escapa:
uma atitude diante de alguns perecíveis e utilitários

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, sob a orientação da Prof. e Dra. Elaine Tedesco, como requisito parcial e final para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais.

Porto Alegre, setembro de 2014

Janaina Rodrigues

Tocar o que escapa:
uma atitude diante de alguns perecíveis e utilitários

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, como requisito parcial e final para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais.

Banca Examinadora

Prof. Dra. Elaine Tedesco (orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul- Instituto de Artes

Prof. Dra. Juliana Gouthier
Universidade Federal de Minas Gerais- Escola de Belas Artes

Prof. Dra. Marilice Corona
Universidade Federal do Rio Grande do Sul- Instituto de Artes

Prof. Dr. Paulo Silveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul- Instituto de Artes

Agradecimentos

Agradeço:

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Programa Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes, por acolher esta pesquisa em Poéticas Visuais.

À minha orientadora Elaine Tedesco, pelos impulsos sinceros e generosos que incitaram questões centrais à esta pesquisa e ao meu olhar sobre a arte.

À minha família, pela sabedoria e coragem de manter o simples.

Aos sorrisos e parcerias com Elisa, Lili, Livia e Alice.

À Marina, Adel e Hortência, sempre presentes.

À Vivi pelo acolhimento.

Ao André.

Resumo

Esta pesquisa, na área de poéticas visuais, desenvolve reflexões que surgiram pela prática do ateliê e pelos meus trabalhos produzidos no período de 2011 a 2014. A pintura, *performance*, instalação e o impresso foram meios que utilizei para estes trabalhos e que estão presentes nesta dissertação. Uma pequena experiência, ao qual chamei de *Laboratório de brotos e podres*, feita em 2012, iniciou um aprofundamento no estudo sobre os elementos domésticos, os perecíveis e a prática da observação das coisas do ateliê. Tal investigação foi desenvolvida percorrendo artistas que trabalham o broto, os elementos domésticos e a materialidade do barro, bem como autores que discutem a coisa, o objeto, a natureza-morta e a efemeridade e permanência das coisas.

Palavras-chave: ateliê; espaço da prática; natureza-morta; perecer; brotação.

Abstract

This research, within the visual poetics field, develops reflections arisen from the studio practice and from my works in the period 2011-2014. Painting, performance, installation and print were procedures I used for these works and which are present in this master thesis. A small experiment, which I call *Laboratório de brotos e podres*, conducted in 2012, began a deepening in the study of domestic elements, perishables and the observation practice of studio things. Such investigation was developed covering artists that work with the sprout, the domestic elements, and the materiality of clay, as well as authors that discuss the thing, the object, still life and the ephemerality and permanence of things.

Palavras-chave: studio; practice space; still life; to perish; sprouting.

Lista de ilustrações

- FIG. 1 Hermegenildo Busto. *Natureza-morta com frutas (com escorpião e sapo)*, 1874, p. 1
óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes, Cidade do México. Impressa
em V.A. *Vilmorin: The Vegetable Garden*.(Catálogo) Londres: Taschen,
2009, p.21
- FIG. 2 Willem Kalf. *Natureza-morta com Taça com Náutico*, 1662, óleo sobre tela, p.14
79,4 x 67,3cm, Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid. Disponível em: <[http://
www.museothyssen.org/thyssen/zoom_obra/292](http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom_obra/292)> Acesso em 12 de ago 2014
- FIG. 3 _____. *Natureza-morta com Taça com Náutico (Detalhe)*, 1662, óleo p.18
sobre tela, 79,4 x 67,3cm, Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid. Disponível
em: <http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom_obra/292> Acesso em 12
de ago 2014
- FIG. 4 Albert Eckhout. *Natureza-morta com cabaça*, 1640, óleo sobre tela, 95 x p.20
90 cm, Museu Nacional de Copenhague. Impressa: BRIENEN, Rebecca
Parker. *Albert Eckhout: visões sobre o paraíso*, 2009, p.185
- FIG. 5 _____. *Natureza-morta com mandioca*, 1640, óleo sobre tela, 93 p.21
x 90 cm. Museu Nacional de Copenhague. Impressa: BRIENEN, Rebecca
Parker. *Albert Eckhout: visões sobre o paraíso*. 2009, p.179
- FIG. 6 _____. Processo do trabalho *18 vedações sobre 10 naturezas-* p.24
mortas descobertas e esquecidas, 2014. Foto Janaina Rodrigues
- FIG. 7 _____. Detalhe do trabalho *18 vedações sobre 10 naturezas-* p.25
mortas descobertas e esquecidas, 2014. Foto Janaina Rodrigues
- FIG. 8 _____. *18 vedações sobre 10 naturezas-mortas descobertas e* p.26
esquecidas, 2014, serigrafia s/tecido, cujas imagens foram retiradas das obras
de Albert Eckhout, 40 x 30 cm. Foto Janaina Rodrigues
- FIG. 9 _____. *18 vedações sobre 10 naturezas-mortas descobertas e* 27
esquecidas, 2014, serigrafia s/tecido, cujas imagens foram retiradas das obras
de Albert Eckhout, 30 x 40 cm. Foto Janaina Rodrigues

- FIG. 10 _____ . *18 vedações sobre 10 naturezas-mortas descobertas e esquecidas*, 2014, serigrafia s/tecido, cujas imagens foram retiradas das obras de Albert Eckhout, 30 x 40 cm. Foto Janaina Rodrigues 28
- FIG. 11 _____ . *18 vedações sobre 10 naturezas-mortas descobertas e esquecidas*, 2014, serigrafia s/tecido, cujas imagens foram retiradas das obras de Albert Eckhout, 30 x 30 cm. Foto Janaina Rodrigues p.29
- FIG. 12 _____ . *18 vedações sobre 10 naturezas-mortas descobertas e esquecidas*, 2014, serigrafia s/tecido, cujas imagens foram retiradas das obras de Albert Eckhout, 40 x 30 cm. Foto Janaina Rodrigues p.30
- FIG. 13 Jane Simpson, *Foto de Leite*, 2001, fotografia em cores do tipo R (edição de três), 34 x 44 cm. Impressa: GALLAGHER, Ann. *Still life: natureza-morta* (catálogo). Londres: British Council, 2004, p.30 p.34
- FIG. 14 Heráclito, *Chão não varrido*, II. a.C. Impressa: SKIRA, Pierre. *Still life: a history*. New York: Rizzoli, 1989, p.17 p.36
- FIG. 15 Janaina Rodrigues. *Tamanho do tato*, 2014, *offset s/papel*. Foto Janaina Rodrigues p.41
- FIG. 16 _____ . *Tamanho do tato*, 2014, *offset s/papel*. Foto Janaina Rodrigues p.42
- FIG. 17 _____ . *Tamanho do tato*, 2014, *offset s/papel*. Foto Janaina Rodrigues p.42
- FIG. 18 _____ . Processo de fôrma de gesso de *Tamanho do tato*, 2014. arquivo digital. Foto Janaina Rodrigues p.43
- FIG. 19 _____ . Processo de fôrma de gesso de *Tamanho do tato*, 2014, arquivo digital. Foto Janaina Rodrigues p.43
- FIG. 20 Registro das coisas perecíveis do ateliê, 2014, arquivo digital. Foto Janaina Rodrigues p.49
- FIG. 21 Registro das coisas perecíveis do ateliê, 2014, arquivo digital. Foto Janaina Rodrigues p.49

- FIG. 22 Registro das coisas perecíveis do ateliê, 2014, arquivo digital. Foto Janaina Rodrigues p.49
- FIG. 23 Giorgio Morandi. *Natureza-morta*, 1963, óleo s/tela, 30 x 30 cm. Impressa em MORAT, Franz Armin; GUSE, Ernst-Gerhard. *Giorgio Morandi*. New York: Prestel, 2008, p.29 p.51
- FIG. 24 _____ .Giorgio Morandi. *Natureza-morta*,1963, óleo s/tela, 30 x 33 cm. Impressa em MORAT, Franz Armin; GUSE, Ernst-Gerhard. *Giorgio Morandi*. New York: Prestel, 2008, p.30 p.51
- FIG. 25 Ateliê e quarto de Giorgio Morandi. Fotografia disponível em <http://www.bolognawelcome.com/imageserver/gallery_big/files/ArchivioVecchioSito/import/c/casamorandi03.jpg> Acesso em: 12 de agos. 2014 p.53
- FIG. 26 Tacita Dean, *Dia para noite*, 2009, filme colorido em silêncio, Museu de Arte Moderna. Disponível em: <<http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/day-for-night/>> Acesso: 30 nov. 2013 p.54
- FIG. 27 Hortência Abreu e Janaina Rodrigues. Registros da performance de *Ações para terra, para água: natureza-morta*, 2013. Fotografia: Julia Mortimer p.55
- FIG. 28 _____. Registros da performance de *Ações para terra, para água: natureza-morta*, 2013. Fotografia: Julia Mortimer p.57
- FIG. 29 _____. Registros da performance de *Ações para terra, para água: natureza-morta*, 2013. Fotografia: Julia Mortimer p.57
- FIG. 30 _____ Registros da performance de *Ações para terra, para água: natureza-morta*, 2013. Fotografia: Julia Mortimer. p.58
- FIG. 31 _____.Registros da performance de *Ações para terra, para água: natureza-morta*, 2013. Fotografia: Julia Mortimer p.59
- FIG. 32 Tunga. *True Rouge*. 1997. Redes, madeira, vidro soprado, pérolas de vidro, tinta vermelha, esponjas do mar, bolas de sinuca, escovas limpa-garrafas, feltro, bolas de cristal, 1315 x 750 x 450 cm. Disponível em:< <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/true-rouge/>> Acesso: 30 de nov. 2013 p.60

- FIG. 33 Hortência Abreu e Janaina Rodrigues. Registros da performance de *Ações para terra, para água: natureza-morta*, 2013. Fotografia: Julia Mortimer p.61
- FIG. 34 Janaina Rodrigues. Processo do trabalho *Coletar (objetos coletores)*, 2011, aquarela s/papel. Foto Janaina Rodrigues p.64
- FIG. 35 _____ . *Coletar (objetos coletores)*, 2011, têmpera vinílica e óleo s/tela, 20 x 20 cm. Foto Janaina Rodrigues p.66
- FIG. 36 _____ . *Coletar (objetos coletores)*, 2011. têmpera vinílica e óleo s/tela, 20 x 20 cm. Foto Janaina Rodrigues p.67
- FIG. 37 _____ . *Coletar (objetos coletores)*. 2011. têmpera vinílica e óleo s/tela, 20 x 20 cm. Foto Janaina Rodrigues p.68
- FIG. 38 _____ . *Coletar (objetos coletores)*, 2011. têmpera vinílica e óleo s/tela, 20 x 20 cm. Foto Janaina Rodrigues p.70
- FIG. 39 _____ .Montagem da série *Suspende*, 2011. Galeria de Arte Cemig, Belo Horizonte. Foto: Cesar Guimarães. p.71
- FIG. 40 _____ . Montagem da série *Suspende*, 2011. Galeria de Arte Cemig, Belo Horizonte. Foto: Cesar Guimarães. p.71
- FIG. 41 _____ .*Suspende*, 2011,têmpera vinílica e óleo s/tela, 120 x 80 cm. Foto: Cesar Guimarães. p.72
- FIG. 42 _____ .*Suspende*, 2011,têmpera vinílica e óleo s/tela, 120 x 80 cm. Foto: Cesar Guimarães. p.73
- FIG. 43 _____ .Desenho produzido durante a observação do processo de perecimento e brotação do cará-do-ar, 2013, nanquim s/papel. Foto Janaina Rodrigues p.79
- FIG. 44 Victor Grippo. *Analogia IV (III)*, 1972, madeira, acrílico, batatas e metal, 81.5 x 94.3 x 59 cm, Museu de Arte Latino Americana, Buenos Aires. Foto: Carlos Germán Rojas. p.80
- FIG. 45 O cará-do-ar brotando e perecendo durante o *Laboratório de brotos e podres*, 2012. Foto Janaina Rodrigues p.86

- FIG. 46 Janaina Rodrigues. *Natureza-morta 1 com brotos e chumbo*, 2013, instalação com 26 pinturas, chumbo, madeira e brotos de chuchu. Foto Janaina Rodrigues p.87
- FIG. 47 _____. *Natureza-morta 1 com brotos e chumbo*, 2013, madeira, chuchu, terra, argila, chumbo e ovo. Foto Janaina Rodrigues p.87
- FIG. 48 _____. *Natureza-morta 1 com brotos e chumbo*, 2013, madeira, chuchu, terra, argila, chumbo e ovo. Foto Janaina Rodrigues p.88
- FIG. 49 _____. *Natureza-morta 1 com brotos e chumbo*, 2013, madeira, chuchu, terra, argila, chumbo e ovo. Foto Janaina Rodrigues p.89
- FIG. 50 _____. *Natureza-morta 1 com brotos e chumbo*, 2013, madeira, chuchu, terra, argila, chumbo e ovo. Foto Janaina Rodrigues p.89
- FIG. 51 _____. *Natureza-morta 1 com brotos e chumbo*, 2013, madeira, chuchu, terra, argila, chumbo e ovo. Foto Janaina Rodrigues p.91
- FIG. 52 Nydia Negromonte. *Posta*, 2012, Museu de Artes da Pampulha. Disponível em: < http://img.saraivaconteudo.com.br/Clipart/images/obra_nydia_posta_credito_divulga%C3%A7%C3%A3o.jpg> Acesso: 12 de ago.2014 p.93
- FIG. 53 _____. *Posta*. 2012, 30ª Bienal de São Paulo. Foto: Janaina Rodrigues p.94
- FIG. 54 Adrian Villar Rojas. *Experimentos no ateliê*, 2013. Impressa em O'BRIEN, Sophie. *Today we reboot the planet*. Londres: Serpentine Sackler Gallery; Colônia: Koenig, 2013, p.80 p.96
- FIG. 55 _____. *Experimentos no ateliê*, 2013, Impressa em O'BRIEN, Sophie. *Today we reboot the planet*. Londres: Serpentine Sackler Gallery; Colônia: Koenig, 2013, p.38 p.97
- FIG. 56 _____. *Experimentos no ateliê*, 2013. Impressa em O'BRIEN, Sophie. *Today we reboot the planet*. Londres: Serpentine Sackler Gallery; Colônia: Koenig, 2013, p.72 p.97

| | | |
|---------|---|-------|
| FIG. 57 | Janaina Rodrigues. Registro do diário de bordo, 2012. Foto Janaina Rodrigues | p.100 |
| FIG. 58 | _____. <i>Natureza-morta 1 com brotos e chumbo</i> , 2013, têmpera vinílica e tinta óleo s/tela. Foto Janaina Rodrigues | p.101 |
| FIG. 59 | _____. <i>Natureza-morta 1 com brotos e chumbo</i> , 2013, têmpera vinílica e tinta óleo s/tela. Foto Janaina Rodrigues | p.102 |
| FIG. 60 | _____. <i>Natureza-morta 1 com brotos e chumbo</i> , 2013, têmpera vinílica e tinta óleo s/tela. Foto Janaina Rodrigues | p.103 |
| FIG. 61 | _____. <i>Natureza-morta 1 com brotos e chumbo</i> , 2013, têmpera vinílica e tinta óleo s/tela. Foto Janaina Rodrigues | p.104 |
| FIG. 62 | _____. <i>Estável deperecer</i> , 2013, têmpera vinílica e tinta óleo s/ tela. Foto Janaina Rodrigues | p.105 |
| FIG. 63 | _____. <i>Estável deperecer</i> , 2013, têmpera vinílica e tinta óleo s/ tela. Foto Janaina Rodrigues | p.106 |
| FIG. 64 | _____. <i>Estável deperecer</i> , 2013, têmpera vinílica e tinta óleo s/ tela. Foto Janaina Rodrigues | p.107 |
| FIG. 65 | _____. <i>Estável deperecer (detalhe)</i> , 2013, têmpera vinílica e tinta óleo s/tela. Foto Janaina Rodrigues | p.108 |
| FIG. 66 | _____. Desenho produzido durante o <i>Laboratório de broto e podre</i> , 2012, nanquim s/ papel. Foto Janaina Rodrigues | p.115 |
| FIG. 67 | _____. Composição de mexericas no ateliê, 2013. Foto Janaina Rodrigues | p.120 |

* Observação: as numerações de páginas correspondem a versão impressa.

Sumário

| | |
|--|-----|
| Introdução | I |
| I A matéria da vida comum | 9 |
| I.1 Estanca | 12 |
| I.2 Nature morte, stilleven e natureza-morta | 15 |
| I.3 18 vedações sobre 10 naturezas-mortas descobertas e esquecidas | 19 |
| I.4 As coisas da vida comum | 32 |
| I.5 O uso dos pedaços | 37 |
| 2 Do ateliê: ver vazantes e continentes | 39 |
| 2.1 O vazar e o espaço vazio | 44 |
| 2.2 Nas prateleiras, coisas ou objetos | 45 |
| 2.3 As coisas do ateliê | 48 |
| 2.4 Giorgio Morandi e Tacita Dean | 50 |
| 2.5 Ações para terra, para água: natureza-morta | 55 |
| 2.5.1 Quando o barro se torna utilitário | 62 |
| 2.6 Coletar, suspender | 64 |
| 3 O perecer do broto | 75 |
| 3.1 Natureza-morta 2: mantendo o escape | 77 |
| 3.2 A mesa posta e os perecíveis | 79 |
| 3.3 A simultaneidade do broto com o perecimento: a vida permanece | 84 |
| 3.4 Natureza-morta I com brotos e chumbo | 86 |
| 3.4.1 A montagem | 90 |
| 3.5 Nydia Negromonte e Adrian Villar Rojas | 92 |
| 3.6 A alegria de algumas cores | 99 |
| Considerações Finais | 113 |
| Os trajetos da pesquisa | 118 |

Introdução

O estiolamento, uma introdução

Recém-chegada a Porto Alegre, vinda de Belo Horizonte, me estabeleci temporariamente para cursar o mestrado em Poéticas visuais no Instituto de Artes, UFRGS. Com uma maleta com panos, pincéis, argilas, trabalhos antigos e diários de bordo, firmei o ateliê no quarto em que dormia: um cômodo com poucos móveis, uma janela cancelada, poucos objetos e roupas. Na mesa do quarto havia livros, cadernos, aquarelas e uma proposta de construir um pequeno laboratório com uma composição de natureza-morta que deveria permanecer quase intacta. Formada por frutas e legumes inicialmente amarelos e vermelhos, como as peras, maçãs, ameixas, mexericas, limões, pimentões ou jilós, esse experimento tinha por objetivo observar formas, cores e cheiros no decorrer dos meses. Havia nisso um interesse de me ater aos detalhes de suas modificações. Me sentia nesse momento dentro de uma pesquisa botânica, com seus objetos vivos e minuciosamente observados.

Após alguns dias, as cores dos perecíveis se transformaram em tons de sépia, as formas se enrugaram com a perda dos líquidos, as peras e os limões apresentaram buracos cada vez mais profundos e viscosos. Fissuras que revelaram uma decomposição mais interna e que apareceram pelas fendas abertas com o manuseio, por pequenas feridas. A observação durou dois meses ou até o momento em que vermes surgiram no limão. Aparições que provavelmente foram o ultimato para a retirada desses podres que atraíram mosquitos e retiraram todo o ambiente acolhedor indicado para um cômodo de dormir. Os pequenos acontecimentos dessa experiência, como o inchaço, a diminuição do volume, o mofo e os mosquitos, reforçaram o contraste entre os perecíveis e os objetos que estiveram aparentemente imóveis, a porcelana e os panos.

Fim do primeiro semestre do mestrado. Retornei à minha terra natal, Belo Horizonte. Logo que cheguei, meu pai me chamaram para espiar algo que acontecera. Enquanto estive fora, o que não era utilizado por eles estava sendo depositado no único espaço não habitado na casa, o meu ateliê. Assim aconteceu com um presente de uma prima de segundo grau, que cordialmente ofereceu ao meu pai estranhos frutos semelhantes a uma pedra. Era o cará-donar, trepadeira cujo nome já sugere sua posição em relação à terra: suspenso. Vera, minha

mãe, desgostosa com o presente oferecido, abandonou as “pedras vivas” no ateliê por meses. Decidido a sobreviver, o tal fruto traçou suas verdes hastes em todos os objetos que encontrou pela frente: o cavalete, a estante de livros e a mesa. À procura de luz sua haste se prolongou por metros, revelando um traço desorientado que atravessou e habitou o espaço do ateliê. Mais tarde descobri que essas extensões das plantas são consequências de estiolamento, um processo em que o vegetal modifica sua forma para alcançar a luz, adquirindo uma forma alongada e cores esbranquiçadas. No ateliê, a trepadeira produziu um desenho, uma linha verde ligando a parede à janela, mas não só. Além desse traço que vi, ela esteve à procura de uma fonte de energia. Onde há luz, há vida. Achei esse fato poético e coerente com o momento de mudança que me encontrava.

Essas experiências que nomeei como *Laboratório de brotos e podres* provocaram uma reflexão sobre o que une esses dois momentos supostamente opostos: o broto e o podre que nascem, morrem e nascem novamente; bichos que aparecem; cores e formas que se transformam, murcham, incham e se desmancham. Depois de um ano, passei a fazer ações diretas sobre esses elementos presentes no ateliê. Antes motivo de anotações, desenhos e provocações conceituais, as formas dos podres e dos brotos transformaram-se em trabalhos tridimensionais, tanto em instalações, quanto em moldes de gesso.

Sair de um pequeno laboratório de frutas podres e encontrar brotos espontâneos deu cores diferentes ao percurso desta pesquisa poética. As observações proporcionadas por “mais tempo no espaço” do ateliê foram importantes para o começo desta dissertação, já que elas me sussurraram algo que esteve ativamente presente no meu processo criativo: o ato de observar perecíveis e utilitários. Para parte desta pesquisa, fiquei atenta ao registro desses momentos. Foram fugidios, desaparecendo e se inaugurando, mas, semelhantes às anotações, estiveram presentes em fotografias, vídeos, notas e pequenos desenhos que me acompanharam no percurso da pesquisa.

Ao refletir sobre as primeiras imagens de natureza-morta com as quais tive contato encontro em minha memória as tapeçarias molduradas das paredes da casa de minha avó. Vasos de flores, temas de caça e cestos de frutos eram adaptados às cores da lã e aos pontos recriados por ela, deixando os quadros com traços e tons desencontrados, aparentemente desarmônicos.

Dispostos na sala de jantar, eles eram levemente torcidos pela diferença de pressão exercida durante o bordado. Essa lembrança vem carregada de afeto, conjugada com as memórias das texturas dos pontos e, é claro, do ambiente em que me encontrava. Hoje não os vejo mais. Os bordados, uma costura do tempo perdido, foram substituídos por reproduções gráficas, também distorcidas. A natureza-morta, porém, continuou presente nas minhas escolhas imagéticas. As instalações com refeições, as pinturas de banquetes, os arranjos formais dos cestos de frutas, as representações de ações domésticas, entre tantos outros assuntos que ela abrange, estiveram presentes no meu estudo e na minha prática nos últimos anos.

Como nas telas de urdiduras inclinadas das tapeçarias de minha avó, na minha pesquisa prática as frutas e os utensílios se encontram deformados, levemente torcidos pelo perecimento ou pela dissolução de sua matéria. Eles fazem parte de uma composição que será observada para uma pintura, desenhos, gravuras ou performance. Neles, vejo o deperecer, a permanência e as modificações dos corpos, suas cores e formas. Nesse *olhar* havia um pedaço de vida que tentava replicar nos trabalhos, principalmente nas pinturas. O ateliê, portanto, foi um local em que, durante esses dois anos, produzi e escrevi. Os capítulos a seguir se dedicaram à pensar as coisas desse local, os campos de pesquisas que meu trabalho tocou e, também, as referências artísticas que estimularam e acompanharam as questões da minha prática.

Três impressos, *Estanca*, *Tamanho do tato* e *Natureza-morta 2: mantendo o escape*, foram produzidos para cada etapa desta pesquisa. Eles pretendem introduzir, ou melhor, produzir uma linha torta, desviada e tangente, em relação aos assuntos trabalhados nos capítulos. Introduzir esses impressos no corpo desta dissertação foi algo justo com o processo da minha prática, no qual, ao longo dos estudos, ocorreram várias propostas de trabalho. Acredito que, para o mestrado em Poéticas Visuais, essa liberdade para agregar tais propostas foi algo que enriqueceu o texto, além de ter sido sincero com o processo de escrita e de produção no qual estive imersa.

A dissertação foi estruturada em três capítulos. O primeiro, “A matéria da vida comum”, foi dedicado a pensar a natureza-morta e as possíveis aproximações do meu trabalho com um tipo de olhar atencioso às coisas da vida comum. Nele fiz uma breve diferenciação entre os tratamentos empregados ao tema na França e na Holanda do século XVII. Pierre Skira e as historiadoras Svetlana Alpers e Rebecca Parker Brienen foram autores que enriqueceram essa

pesquisa sobre a natureza-morta. Nesse estudo, reencontrei algumas pinturas do holandês Albert Eckhout produzidas durante o Brasil holandês. No trabalho *18 vedações sobre 10 naturezas-mortas descobertas e esquecidas*, analisado nesse capítulo, desloquei dez imagens das naturezas-mortas feitas pelo artista holandês para um tecido. Além de desenvolver uma reflexão sobre este trabalho, procurei discutir alguns significados e elementos da natureza-morta contemporânea.

No segundo capítulo, “Do ateliê: ver vazantes e continentes”, dirigi meu foco às coisas do ateliê, refletindo sobre o que elas foram e como as selecionei para a minha produção artística. A instauração *Ações para terra, para água: natureza-morta* e as séries de pintura *Coletar (objetos coletores)* e *Suspende* encorparam essa etapa, em que procurei analisar meus procedimentos sobre as coisas do ateliê e quais sentidos a elas os trabalhos propuseram. O antropólogo Tim Ingold e o seu desejo de retornar a vida das coisas foi uma importante referência que utilizei para pensar os alimentos e os utilitários que estiveram fora de suas definições funcionais e domésticas. As coisas utilizadas para as pinturas de Giorgio Morandi, por exemplo, adquiriram um valor e uma história diferentes das coisas que dispomos nas nossas cozinhas. Entender qual é essa diferença e buscar nominá-la foi importante, tanto para uma consciência do meu procedimento diante de tais elementos, quanto para experienciar o trabalho *Dia para Noite*, de Tacida Dean.

Alguns procedimentos diante do perecível apodrecido e da mesa posta foram temas de “O perecer do broto”. Iniciei esse terceiro capítulo com o impresso *Natureza-morta 2: mantendo o escape*. Nele, houve ilustrações botânicas inventadas durante a observação do processo de brotação e perecimento de alguns frutos e legumes que estiveram no ateliê. O interesse pela simultaneidade do broto e do perecer foi algo que estimulou, também, a instalação *Natureza-morta 1, com brotos e chumbo*, analisada neste capítulo. Imersa na observação dessa simultaneidade, senti-me tão perecível quanto os próprios legumes e frutos. Nessa etapa da pesquisa, estive perto do processo de transformação da matéria das coisas, da morte e da vida que, nesse capítulo, foram consideradas uma continuidade. Encontrei, por meio dessa reflexão, escritos de Rainer Maria Rilke e Maurice Blanchot, aos quais dediquei algumas páginas, e os artistas Nydia Negromonte e Adrian Villar Rojas.

Para cada capítulo desta pesquisa, portanto, procurei posicionar o meu olhar sobre as atitudes que tomei para os trabalhos (de dissolver utilitários, cobrir as aberturas das frutas e dos legumes ou de colocá-los na pintura ou no molde de gesso). Por essas ações e pelos trabalhos encontrei autores e artistas que discutem questões tangentes, como o gênero da natureza-morta, as diferenças entre “objeto” e “coisa” e, por fim, as semelhanças entre morte e vida. Ao trazê-los, o meu objetivo não foi neles ancorar minha produção e nem minhas questões práticas, mas encontrar uma companhia para pensar as questões despertadas por ambos.

Esta dissertação foi fruto de um olhar carinhoso sobre o espaço da minha prática, local que vi repleto de brotos e de coisas que estão à espera do meu toque e à disposição do meu pensamento. Devo parte desse despertar à disciplina “Espaço da Prática”, ministrada pela professora e artista visual Maria Lúcia Cattani, que definitivamente se aproximou da minha prática poética. Estudamos nessa disciplina os espaços de alguns artistas e procuramos entender, ou apenas provocar, cada elemento presente no nosso local de trabalho. Por essas provocações vi através das janelas, os constantes exercícios de observação, as prateleiras repletas de elementos domésticos inúteis e de alimentos que nunca comia e, também, as atitudes que tomava neste local.

Durante esta pesquisa, notei que minha atitude de olhar e conectar os perecíveis e utilitários a outros assuntos era importante para os trabalhos apresentados. A partir daí, o que estava fechado na imagem de uma natureza-morta adquiriu vida e outras possibilidades de uso. Nessa mudança, o olhar sobre os elementos do ateliê se tornou uma atitude. Sentia que no exercício lento da observação e da espera (algo apodrecer ou brotar) havia um enfrentamento de um sistema tão urgente de produtividade e de tarefas infinitas. Como num bordado, perdia tempo no ateliê. Ali por dias, via a fruta abandonando sua aparência, apodrecendo ou brotando. Nesses momentos recorria ao diário de bordo, anotando as diferenças que o tempo produzia e tentando registrar o que era passageiro.

I- A matéria da vida comum



Supomos que a expressão “devorar com os olhos” ou “consumir com os olhos” se refere a um explícito desejo proporcionado a partir da visão de algo. Ela diz respeito a uma ação que revelaria um desejo de algo que aspiramos. Mas imaginemos a seguinte situação: estamos a observar de longe um cesto com frutas maduras. Diante delas, prevemos os possíveis gostos, cheiros e texturas. Pelas experiências anteriores de nossos cafés da manhã, de momentos de compartilhamento do alimento ou de sua preparação, temos na memória sensações ligadas aos quatro sentidos humanos: o paladar, o olfato, a audição e o tato. Pelos afetos envolvidos nesses momentos de rotina, os alimentos podem nos remeter a vozes, a texturas e cheiros, desagradáveis ou confortantes. Uma pintura com a imagem de uma natureza-morta também pode acionar essas lembranças. Estamos em frente a um quadro cujas figuras são doces. Sabemos que é impossível tocar esses doces representados no quadro, mas calculamos os sabores aproximados, a sensação pós-doce, o espanto pela fartura inusitada etc. Assim como nos lembramos dos seus cheiros e sabores ao ver um cesto de frutas maduras, no quadro com doces também especulamos tais sensações. Mesmo se pensarmos nas instalações que utilizam elementos perecíveis, várias delas não permitem que eles sejam comidos ou tocados, fazendo com que o nosso primeiro contato seja pela visão e/ou pelo olfato.

Quando nós, artistas, utilizamos a expressão “natureza-morta” em algum trabalho ou exposição, adicionamos uma perspectiva sobre os tipos de elementos utilizados. Ou seja, fazemos uso de um consensual, compartilhado do termo. Ernst Hans Gombrich, no ensaio “Tradição e expressão na natureza-morta ocidental”, publicado em 1963, afirma: Se alguém nos disser que comprou uma natureza-morta que pretende nos mostrar [...], o termo ‘natureza-morta’ evocará na maioria de nós um agregado semelhante de lembranças que influirão em nossas expectativas (GOMBRICH, 1999, p.97). Trabalhar com essa palavra, ou como Charles Sterling descreve e Gombrich utiliza em seu texto, com essa “atitude que encontra inspiração no mundo inanimado” (GOMBRICH, 199, p.96), remete a uma diversidade de assuntos, a começar pelos sentidos humanos e pelas memórias agregadas a esses tipos de imagens. Ainda, segundo o crítico, a natureza-morta conservou a sua existência por não se “afastar de um apelo imediato aos cinco sentidos” (GOMBRICH, 1999, p.105). Dessa maneira, podemos pensar a atração sensorial pelo alimento e suas derivações (os utensílios para seu consumo, por exemplo) como um dos assuntos intrínsecos em uma natureza-morta. Outra característica básica que podemos

citar sobre ela é que conseguimos reconhecer os seus elementos composicionais, já que eles fazem parte de uma possível rotina humana.

Para a maioria das pessoas, os utensílios e perecíveis – como as frutas, legumes, pratos, garfos, panelas, cuias etc. – são objetos facilmente identificáveis. Estamos acostumados a utilizá-los em nossa alimentação ou como ferramentas. Eles fazem parte da construção da imagem do que entendemos por refeição e, também, do seu preparo e consumo. Neste texto, procuro fazer com que esses elementos comuns de nossas rotinas humanas sejam vistos como coisas da vida comum. Pensando dessa maneira, este capítulo pretende trabalhar a natureza-morta como a matéria que aborda as coisas da vida comum.

Durante o meu processo de trabalho, tenho a preocupação de selecionar elementos fáceis de serem reconhecidos, como chuchus, peras e maçãs. São, ainda, perecíveis facilmente encontrados nas feiras e nos mercados do Brasil, característica fundamental para a sua escolha. Além de serem comuns, eles trazem à memória determinadas lembranças e desejos, formas e cores que me interessavam para os trabalhos.

Ao utilizar a imagem de frutas, legumes, panos e mesa, estou necessariamente trazendo elementos composicionais de uma natureza-morta. Por esse motivo, acredito que é fundamental pontuar algumas especificidades sobre esse gênero. E é neste capítulo que procuro pensar esse assunto, tentando delimitar um dos campos de trabalho de que minha prática se aproxima.

I. I Estanca

Estanca, o trabalho que abre este texto, tem imagens de frutas e legumes rapidamente reconhecíveis, como mamão, figo, romã, chuchu, banana, pera e pêssego. Parte da imagem foi retirada da pintura a óleo *Natureza-morta com fruta (com escorpião e sapo)*, de 1874, do pintor mexicano Hermenegildo Bustos.¹ Além de dois animais (o sapo e o escorpião), esta pintura

¹ A imagem para o meu trabalho foi retirada do livro *The Vegetable Garden (2009)*, cuja ficha técnica possui as seguintes informações: *Natureza morta com melão (Still life with watermelon)*, óleo sobre cobre e datada de 1877. Estas informações, entretanto, estão diferentes daquelas publicadas pelo Museu Nacional de Arte do México: *Natureza-morta com frutas (com escorpião e sapo) (Bodegón con frutas (con alacrán y rana)*, óleo sobre tela e de 1874. Optei por utilizar as referências desta obra de acordo com o Museu nacional de Arte.

reúne frutas e legumes em diferentes estados de amadurecimento e espécies colhidas em diferentes épocas do ano.



FIG. 1- Hermegenildo Busto. *Natureza-morta com frutas (com escorpião e sapo)*, 1874, óleo s/ tela

Em um primeiro momento, o que me atraiu nessa pintura foram as imagens dos alimentos maduros abertos, como que para demonstrar o que havia por debaixo de suas cascas. Essa abertura me lembrou o fato de que as frutas, quando abertas, naturalmente aceleram o seu apodrecimento. Pude observar esse acontecimento no *Laboratório de brotos e podres*, experiência que descrevi na introdução desta dissertação. Em *Estanca* me deparei com o desejo de vedar este processo. Como isso não é possível imaginei que todas as figuras estariam tampadas por uma camada de tinta preta, como se estivessem censuradas.

Para este trabalho, o recorte digital da imagem foi transferido para um papel de algodão. Depois da impressão, todas as coloridas frutas que se mostravam abertas na imagem foram veladas por meio da serigrafia, procedimento em que se aplica, por meio de uma matriz serigráfica, uma camada de tinta sobre um papel ou tecido. Dessa forma, o que estava aberto, como uma ilustração da constituição de seu corpo, foi velado por uma tinta preta, cor que, com uma fina camada, cobriu as partes internas dos corpos: as sementes e a polpa, mas que, ao mesmo tempo, criou uma profundidade para a imagem. Dessa forma, as aplicações foram ambíguas: ora um estancamento de um rasgo, ora a formação de um buraco.

O processo de impressão desse trabalho foi muito diferente daquele com o qual eu estava habituada na pintura ou no barro, práticas e materialidades que serão analisadas nos próximos capítulos. Na verdade, todos os impressos desta dissertação utilizaram procedimentos inéditos para minha prática. A serigrafia, o *offset* ou a tipografia foram escolhidos pelo caráter de serem múltiplos e de produzirem diferentes marcas nos suportes (no caso o papel), proporcionando distintos impulsos para cada trabalho: vedar, sobrepor e sulcar, respectivamente. Em *Estanca*, experimentei dois tipos de impressão, uma no papel (que abre este capítulo) e outra no tecido, a sublimação. Este último funciona da seguinte maneira: uma imagem em um papel passa para o estado gasoso e depois é transferida para o tecido, retornando ao estado sólido novamente. Ao imprimir a imagem no tecido, ele se assemelhou aos panos de prato ou àquelas reproduções vendidas em feiras populares já emolduradas, prontas para decorarem as paredes das casas. Esse resultado me agradou, mas procurei outras imagens para utilizar esse tipo de impressão no tecido. Ainda neste capítulo, apresentarei o trabalho que utilizou esse suporte.

Estanca abre este capítulo por intervir nas imagens dos alimentos. Retirado de um catálogo botânico, impresso em papel e coberto por serigrafia, o trabalho remete a imagens comuns da natureza-morta. Mas o que nos faz lembrar dela? Quais são os seus usos hoje e como esse assunto está presente através dos meios? Pensar essas questões me remeteu uma ambiguidade que vejo em *Estanca*: a tinta preta cobriu apenas a superfície das frutas ou formou um buraco? Pensar e fazer uma natureza-morta trouxe à tona outras questões que não se enquadraram no antigo gênero pictórico ou na descrição de coisas inanimadas. Quanto mais eu me aproximava do tema da natureza-morta, mais sua definição me escapava.

1.2 *Nature morte, stilleven e natureza-morta*

Frequentemente apresentada como um gênero artístico dedicada apenas às coisas inanimadas, ou seja, sem vida, a natureza-morta se envolve com os elementos domésticos² e com os perecíveis. Ao procurarmos o significado da sua palavra, deparamo-nos com uma diversidade de significados, principalmente se nos aprofundarmos em suas traduções.

O termo em português brasileiro “natureza-morta” vem do francês: *nature morte*. Essa tradução me faz pensar em seus significados acumulados, nos caminhos percorridos até aqui. Assunto que preencheria diversas páginas desta dissertação se o meu processo de criação estivesse totalmente centrado nesse gênero da pintura. Todavia, o foco dos trabalhos desenvolvidos nesta pesquisa em Poéticas Visuais e no meu processo de criação se direcionou aos procedimentos que utilizei diante das coisas do ateliê: de deixá-las apodrecer ou brotar, de modificar a matéria dos utilitários ou de pintá-los para minha observação. Portanto, a fim de visualizar quais são as definições de natureza-morta que poderiam se aproximar do meu trabalho, escrevo algumas linhas proporcionais ao papel desse tema nesta pesquisa. Começo pensando na diversidade da natureza-morta, pela palavra que traduzimos.

Nature morte teve seu reconhecimento através da *Académie Royale de Peinture* em Paris que, na segunda metade do século XVII e por determinação de André Félibien, a posicionou no nível mais baixo das categorias do gênero pictórico. Tal classificação se fazia por ela se dedicar

² Nesta dissertação, a expressão “elementos domésticos” se refere aos utilitários de cozinha, como copos, pratos, jarras, talheres etc. Com frequência utilizo, ainda, apenas a palavra utilitário.

aos modelos mais ordinários e sem vida: as representações dos objetos inanimados. Por serem destituídos de movimento e pensamento, serem comuns e humildes, as pinturas dedicadas às coisas cotidianas, incluindo os objetos inanimados, estavam afastadas dos temas e das virtudes nobres da época. Nos preceitos de André Félibien, as obras mecânicas que pintavam coisas mortas, comuns e pequenas eram diferenciadas daquelas que se aproximavam do trabalho “da obra prima da criação” o ser humano (SKIRA, 1989, p.38). Essa classificação hierárquica se aproximava da separação construída por Porfírio em “Os reinos da Natureza e do Homem”, de 1509, no qual determinava a ordem da sociedade relevando o homem, detentor de alma e inteligência, sobre os seres e objetos sem vida (SCHNEIDER, 2009, p.8).

Separados de suas trivialidades, os objetos e as ações do cotidiano passaram a compor representações das condutas bíblicas, resignadas a demonstrar as normas sociais da época. Elas se tornaram ornamentos simbólicos de outros temas, como os cinco sentidos humanos. Além disso, a pintura do gênero *nature morte* passou a servir como método para a compreensão da hierarquia entre os nobres e as outras classes, das condutas religiosas e, também, da tentativa de desviar o foco da imagem do corpo humano (SKIRA, 1989, p.40). Na França, dentro do contexto da divisão dos gêneros, *nature morte*, considerada por Pierre Skira como um posicionamento do olhar, foi um termo depreciativo, um produto do olhar desvalorizado e subestimado pelas autoridades. Ainda segundo o historiador, o que restou a este gênero, nessa época e local, cercado de regras e de desdém, foi tratar de “um reconhecimento do mundo, quando os objetos refletem a persistente memória da dúvida e do desejo, formado em todos os tipos de material e em todas suas implicações” (SKIRA, 1989, p.42).

Em outras regiões, entretanto, encontramos algumas peculiaridades. Nos Países Baixos, por exemplo, o *stilleven* ou *banketje*, termos que denominaram a prática do olhar ligada à vida cotidiana, foram criados em contextos fora dos limites das hierarquias do gênero ditados pela academia francesa. Nesses países, o humanismo e os dogmas calvinistas foram atuantes no crescimento e na libertação de suas cidades, além das corporações e da classe burguesa. Um dos papéis importantes do humanismo nesse processo foi incentivar a observação da natureza e das coisas da vida, a valorização do conhecimento erudito e empírico e, ademais, as “adaptações dos preceitos calvinistas das ações da existência social: a temperança, modéstia e devoção” (SKIRA, 1989, p.43-44). Podemos, nesse contexto, imaginar as representações dos hábitos e

dos elementos domésticos dentro de uma prática experimental, já que na arte silenciosa dos *stillevens*, na celebração das coisas da vida, existiu um voto sacro, uma crença do conhecimento íntimo e verdadeiro do que estava atrás do visível. De uma forma geral, as pinturas holandesas dedicadas ao doméstico, incluindo as feiras, piqueniques, banquetes, objetos e flores, estavam mais interessadas no progresso do aprendizado e da descoberta do mundo. A preocupação do olhar holandês se direcionava às múltiplas superfícies que o mundo poderia proporcionar.

Uma das imagens frequentes nas naturezas-mortas holandesas é a apresentação do alimento aberto. Segundo Svetlana Alpers, especialista em pintura holandesa do século XVII, essa prática de mostrar o que há nas estruturas internas revela um olhar perscrutador do artista diante dos elementos compositivos da natureza-morta. Na pintura *Natureza-morta com Taça com Náutico* do holandês Willem Kalf, a autora comenta a presença de um limão descascado.



FIG. 2- Willem Kalf. *Natureza-morta com Taça com Náutico*, 1662, óleo sobre tela

Este elemento “um dos objetos preferidos da visão holandesa” (ALPERS, 1999, p.195) se apresenta descascado e cortado, revelando sua polpa e suas sementes. Na pintura, a parte

branca do limão, após o descascar, se contrasta com a cor amarela e verde da casca, produzindo um efeito cintilante no quadro. Percebe-se que os detalhes da textura do limão, tanto na parte branca, quanto na casca colorida, foram trabalhados pelo o artista com bastante zelo. Na representação da fruta, podemos ver a superfície rugosa e cobertas por manchas e também, agregado à casca, o branco do limão, macio e sedoso. Para a autora, esses aspectos tão detalhistas realçam o desejo de produzir, no quadro, uma “festa para o olhar atento” (ALPERS, 1999, p.196). Há, nessa prática, um “gosto microscópico pela exibição de múltiplas superfícies” (ALPERS, 1999, p.195).



FIG. 3- Willem Kalf. *Natureza-morta com Taça com Náutico* (detalhe), 1662, óleo sobre tela

Ao contrário da *nature morte*, a prática holandesa do *stilleven*, de relevar os objetos com todos os seus detalhes internos e suas texturas, estava relacionada à atenção visual: “O objeto é mostrado não para uso, nem como resultado dele, mas para o olhar atento” (ALPERS, 1999, p.201). Não é sem motivo que na língua holandesa encontramos uma diversidade de palavras para definir as imagens das pinturas: *fruytagie*, para conjuntos de frutos, *bancket*, para os banquetes, *ontbijt*, cafés da manhã ou pequenas refeições e para outras e todas elas, *stilleven*.

Voltando ao nosso contexto, no Brasil utilizamos a palavra natureza-morta, que num sentido literal se opõe à vida e conserva a ideia da representação dos seres inanimados, mortos. Podemos dizer que as primeiras imagens do gênero produzidas no Brasil vieram com os holandeses, já que, de 1640 a 1643, o pintor Albert Eckhout, pertencente à equipe de Maurício de Nassau, viajou ao Brasil colonial contratado para fazer obras de arte. Vinte e seis pinturas desta produção foram oferecidas como presente, por Nassau, ao então rei da Dinamarca, Frederik III.

1.3- 18 vedações sobre 10 naturezas-mortas descobertas e esquecidas

Entre essas vinte e seis telas, estão doze pinturas de naturezas-mortas com frutas e hortaliças tropicais, que medem aproximadamente 91 x 91 cm. Os frutos e os legumes são, em todas elas, maiores que o natural. Algumas composições agrupam apenas um tipo de espécie, como a abóbora ou castanhas, mas a maioria mistura os alimentos exóticos, incluindo suas folhas e flores. O fundo dos quadros é sempre um céu nublado, predominando tons de cinzas e brancos. Apesar dos tons frios serem maioria, algumas pinturas possuem tons quentes nas representações das flores e dos frutos e, nesses casos, elas se contrastam com o cinza.

As composições dos quadros possuem um peso maior na parte inferior, local em que as hortaliças estão dispostas. Iluminadas ou carregadas, as nuvens do fundo produzem movimentos diagonais e verticais na parte superior do quadro, contrapondo-se à linha horizontal inferior. Os formatos das nuvens são variáveis e, apesar de identificarmos o céu, não visualizamos o horizonte. Podemos imaginar, por seu contexto exótico, uma floresta, o cerrado, uma cidade colonial, um barco ou um mar. Não há terra à vista e o céu tende ao infinito. De toda forma, ele nos conta um pouco do dia em que a observação das hortaliças foi feita. Da formação das

nuvens, se iria chover ou se o sol iria raiar. Por ele posso imaginar a luminosidade do dia em que foram dispostos os alimentos e as plantas na mesa.

Voltamos ao primeiro plano. As figuras estão dispostas sobre uma superfície que não conseguimos definir facilmente, mas que se assemelha a uma mesa ou possui ao menos a mesma espessura de uma. Em alguns dos quadros, essa superfície adquire um ângulo de perfil e, ao mesmo tempo, o ângulo de quem olha por cima³. Além disso, ela é a única parte que possui o tratamento de cor chapada, diferenciando-se dos fundos e das hortaliças.



FIG. 4- Albert Eckhout. *Natureza-morta com cabaça*,1640, óleo sobre tela

³ No cinema o enquadramento da câmera de cima para baixo é chamado de *plogée*, em português, mergulho.



FIG. 5- Albert Eckhout. *Natureza-morta com mandioca*, 1640, óleo s/ tela

Em todos os quadros, hortaliças e frutas se apresentam frescas, sem vestígios de apodrecimento, ou seja, sem indicação de *vanitas*. Segundo Rebecca Parker Brienen, as naturezas-mortas de Albert Eckhout possuem um caráter descritivo, elas

Evidenciam amostras maduras idealizadas, livres de conotações moralizantes, e apresentam uma tendência à descrição completa, abrindo o fruto ao meio para a contemplação do espectador, além de reproduzir as flores e, não raro, as folhas das plantas. Assim, estão próximas das ideias que norteavam os critérios da ilustração científica em desenvolvimento no século XVII (BRIENEN, 2010, p.134).

A autora acredita que as doze naturezas-mortas foram produzidas entre 1643 e 1644, no último período em que o artista esteve no Brasil, com o objetivo inicial de decorar um dos palácios brasileiros de Nassau, provavelmente de Vrisjburg, a residência oficial. Ademais, elas fizeram parte de uma curiosidade e de um desejo pelo exótico, pela descoberta de um mundo novo. Elas apresentam uma possível fartura do Brasil holandês ao expor alimentos variados e saudáveis. Entretanto, os grandes alimentos abertos das pinturas não incitam o apetite, eles são apresentados “como troféus para o triunfo da administrador [sic] colonial do conde” (BRIENEN, 2010, p.133).

Notamos, pela composição dos quadros, que não há sugestão à temática dos mercados da época. Não há a figura do vendedor e os produtos não estão dispostos para uma venda. Executada de uma maneira extremamente direta para expor os alimentos, as pinturas transparecem um interesse sobre as figuras e o possível consumo dos habitantes do Brasil colonial, como uma catalogação de elementos exóticos e uma demonstração da fartura. A clareza destas representações repercute, ainda, na primeira história natural do Brasil, produzida por outros elementos da comissão de Nassau, Marcgraf e Piso, em 1648.

Durante alguns anos, essas pinturas ficaram ausentes de nossa história. O estudo pioneiro de Thomas Thomsen a respeito da produção do pintor Albert Eckhout foi realizado apenas em 1938, na Holanda. O brasileiro José Roberto Teixeira Leite, em 1967, publicou um importante ensaio sobre esse artista no livro *A pintura holandesa no Brasil*. Apesar da importância dos estudos de J.R. Teixeira Leite e de Thomas Thomsen, as reproduções de todas as pinturas só se tornaram acessíveis ao público brasileiro em 1981, com a edição patrocinada pelo Ministério da Educação e Cultura do Governo do Estado de Pernambuco, no livro *Albert Eckhout, a presença da Holanda no Brasil*. Foi por essa edição que, há alguns anos, tive meu primeiro contato e o desejo de fazer um trabalho com essas doze naturezas-mortas. Hoje, com a publicação do livro *Albert Eckhout: uma visão sobre o paraíso*, cujas reproduções são em alta qualidade, tive a possibilidade de retirar esse projeto da gaveta.

O que me interessou nas pinturas foi que elas são doze naturezas-mortas produzidas com o intuito de descobrir um novo mundo, de fazer uma espécie de inventário de frutas, legumes, raízes, flores e folhagens de diversos locais, mas principalmente brasileiras. São, inicialmente,

pinturas estranhas, não só pela composição com o céu ao fundo ou pelas cores sombrias, mas por apresentarem figuras raras, como a cabaça ou a mandioca, referências que encontramos na nossa rotina brasileira, mas que são inesperadas nas pinturas (apesar de terem sido produzidas em 1643!). Embora tenham sido produzidas pelo prazer da descoberta, essas séries ficaram desaparecidas, por séculos, das nossas referências pictóricas.

O trabalho *18 vedações sobre 10 naturezas-mortas descobertas e esquecidas* utilizou dez imagens dessas pinturas. Em alguns tecidos quadrados e outros retangulares, todas as figuras que se apresentavam abertas foram cobertas. No tecido, as imagens foram impressas e transformadas em um tipo de estampa. Assim, as requintadas pinturas de Eckhout se transformaram em um recurso simples, chapado e sem a textura das pinceladas. Essa troca de suporte proporcionou ao trabalho se assemelhar a reproduções toscas de naturezas-mortas, feitas para a decoração.

Essa semelhança foi pensada desde o início do trabalho, com a escolha do tecido próximo aos panos utilizados nas cozinhas ou nas decorações modestas. Para fazer uso dessa semelhança e afirmá-la, este trabalho é exposto por cima de uma mesa de madeira extensa, em que os tecidos ficam lado a lado. Optei também por conservar os desfiados das extremidades dos tecidos, tornando o acabamento propositalmente grosseiro.

Para a aplicação da serigrafia, que tapou as aberturas das frutas e hortaliças, foi necessário que a impressão no papel vegetal, que antecedeu a matriz serigráfica, fosse do tamanho exato desses espaços internos. Assim, ficaram apenas manchas pretas:



FIG. 6- Processo do trabalho 18 vedações sobre *10 naturezas-mortas descobertas e esquecidas*
Essas manchas eram os espaços que as polpas e as sementes ocupavam nas imagens. Gravados na matriz serigráfica e posicionados no exato local em que elas ocupavam nas imagens impressas no tecido, apliquei uma tinta cinza. Essa fina camada de tinta aderiu ao suporte e adquiriu parte de sua textura. Assim, a cobertura que tapou as partes abertas passaram a fazer parte do tecido.



FIG. 7- Detalhe do trabalho *18 vedações sobre 10 naturezas-mortas descobertas e esquecidas*

Por outro lado, as manchas pretas, as formas dos preenchimentos dos miolos dessas imagens, foram impressas em papel de algodão. Em serigrafia, esses impressos sugerem as outras metades desses frutos e verduras, uma parte que esteve ausente nas pinturas de Eckhout. Nesse trabalho, a ação de encaixar esteve presente em dois momentos: durante a serigrafia dos espaços abertos no tecido já sublimado e, também, no complemento sugerido por essas impressões no papel.

Ao contrário de *Estanca*, o trabalho *18 vedações sobre 10 naturezas-mortas descobertas e esquecidas* não sugere profundidade nas fendas tampadas, um dos motivos é que elas foram ocupadas por uma camada de cor próxima aos tons da imagem impressa, o cinza claro. Pelas características dessa cor, de pouca absorção e muita refração da luz, as vedações se projetaram para frente e não produziram profundidade. A sensação que esse efeito produz é a de que foram censuradas ou a de que estão ausentes de um contexto que lhes era próprio. Em outras palavras,

as partes tampadas pela cor cinza, chapada e praticamente incorporada à textura do tecido, remete a um local oculto, que não pode ser mostrado. No tecido, as partes internas continuam abertas, mas agora estão camufladas. Já nos impressos em papel, a outra metade dessas partes internas está exposta, resumida em blocos de cor preta.



FIG. 8- 18 vedações sobre 10 naturezas-mortas descobertas e esquecidas, 2014, serigrafia s/tecido, cujas imagens foram retiradas das obras de Albert Eckhout



FIG. 9- 18 vedações sobre 10 naturezas-mortas descobertas e esquecidas, 2014, serigrafia s/ tecido, cujas imagens foram retiradas das obras de Abert Eckhout



FIG. 10- 18 *vedações sobre 10 naturezas-mortas descobertas e esquecidas*, 2014, serigrafia s/tecido, cujas imagens foram retiradas das obras de Albert Eckhout



FIG. 11- 18 *vedações sobre 10 naturezas-mortas descobertas e esquecidas*, 2014, serigrafia s/tecido, cujas imagens foram retiradas das obras de Albert Eckhout



FIG. 12- 18 *vedações sobre 10 naturezas-mortas descobertas e esquecidas*. 2014, serigrafia s/tecido, cujas imagens foram retiradas das obras de Albert Eckhout

O título longo pretende remeter ao método descritivo das naturezas-mortas de Eckhout, que foram feitas de forma minuciosa e cujo objetivo era reproduzir as figuras em seus mínimos detalhes, como em um inventário. Com o propósito de mencionar o objetivo descritivo dessas obras, *18 vedações sobre 10 naturezas-mortas descobertas e esquecidas* já aponta o procedimento de tapar. São dezoito vedações e não poderiam ser menos ou mais, já que são posicionadas em lugares específicos: nos alimentos abertos.

Nas especificações técnicas explicito o nome de Albert Eckhout. Essa foi uma forma que encontrei para trazer a presença do autor das pinturas que o trabalho utilizou. Ao trazê-las como imagem, estive lidando com parte de seus objetivos originais, com o fato de que os espectadores do século XVII descobriram por elas frutas, hortaliças, flores e folhas de um lugar quase inalcançável. Hoje, no Brasil, encontrei as doze naturezas-mortas em um contexto diferente: o que antes foi uma descoberta do exótico, para mim se tornou uma lembrança. Ou melhor, vejo nelas um desejo de lembrar o que um dia foi uma descoberta e, depois, um esquecimento. Neste trabalho, as naturezas-mortas estão agregadas com outros assuntos. Além daqueles trabalhados por Eckhout em 1641, elas citam parte de sua história.

Fino e desfiado, *18 vedações sobre 10 naturezas-mortas descobertas e esquecidas* deslocou as imagens originais das pinturas para um suporte comum, uma estampa. Com essa modificação da materialidade a imagem foi alterada, não é mais a original, pois suas características foram modificadas. Com a sublimação e a serigrafia, estamos lidando com um novo trabalho. Acredito que as vedações propostas por ele, além de tapar as sementes e polpas, cobrem o que era próprio do contexto das pinturas: a curiosidade em relação ao interior dos alimentos exóticos. As naturezas-mortas deste trabalho, portanto, pretendem continuar citando os objetivos iniciais das pinturas de Albert Eckhout.

A apropriação, prática tão recorrente no campo da arte neste último século,⁴ remete ao ato de “tomar como próprio ou adequado, conveniente; adequar, adaptar, acomodar” (HOLLANDA,

⁴ A apropriação é uma prática que provoca a questão da originalidade e da autoria, cujo início se deu nas experiências de colagem cubistas e dadaístas. Para Tadeu Chiarelli “apropriação” e “apropriacionismo” são termos que tratam da prática de “matar simbolicamente o objeto e a imagem, é retirar-los do fluxo da vida [...], colocando-os lado a lado com outros objetos, com intuitos os mais diversos” (CHIARELLI, 2006, p.20,). No catálogo *Apropriação/coleção/justaposição*, Chiarelli se propõe a pensar a presença da apropriação no circuito da arte brasileira. Já o artigo “Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória”, de Virgina Cândida

1986, p.149). A meu ver, um dos procedimentos que o trabalho utilizou foi o de tirar as pinturas do lugar em que se encontravam, adaptá-las. Ao fazê-lo, não busquei tomar para mim as imagens de Eckhout, mas deslocá-las. Trata-se de uma citação que faz uma sobreposição de contextos, o da descoberta, no século XVII (as pinturas originais) e o da ausência (o esquecimento dessas imagens na nossa história, algo com que me deparei ao iniciar essa investigação). Claro que havia o interesse nas imagens dos alimentos abertos, algo que já era apontado pelo trabalho *Estanca*. Mas a história das naturezas-mortas de Albert Eckhout trouxe outros significados ao ato de deslocar as pinturas para a estampa e de tapar os alimentos abertos. Para mim, o apagamento ou a camuflagem que as vedações sugerem nesse trabalho se aproximam do esquecimento que vejo nas pinturas originais, da história de serem ausentes. Portanto, acredito que esse trabalho não traz as imagens de Eckhout para si, apenas deixa inscrições sobre elas.

1.4- As coisas da vida comum

Imaginamos, no início deste texto, um quadro de natureza-morta com doces a partir do qual supusemos algumas reações de nossos sentidos, entre eles um paladar e um olfato imaginados. Vimos também que havia uma expectativa das imagens da natureza-morta por meio de nossas experiências anteriores. Mas, ao mentalizarmos alguma obra contemporânea que utiliza elementos domésticos ou perecíveis, encontramos alguma dificuldade em prever como essas obras suscitariam nossos sentidos. Uma série de pinturas com figuras coloridas, um banquete servido para uma família reunida, duas refeições de acrílico e batatas apodrecidas, uma instalação com sementes de arroz e feijões brotados sobre um prato, uma máquina de erosão, alimentos encapados com argila, enfim, quais são os elementos que constroem os sentidos de uma natureza-morta?

Acredito que dois pontos importantes para trabalhar essas questões precisam estar claros. O primeiro é que, nesta pesquisa, a natureza-morta é tratada não como um gênero da pintura, mas sim como uma prática do olhar atencioso sobre os elementos domésticos, os perecíveis e suas derivações (como as refeições, a mesa posta etc.). O segundo é que os seus elementos serão

(2008), trabalha a apropriação na arte contemporânea. Nele, a pesquisadora faz uma compilação de artistas que utilizaram esta prática e de referências bibliográficas sobre o assunto.

vistos, definitivamente, como coisas vivas no mundo. Essa maneira de encarar a natureza-morta se aproxima do olhar holandês do século XVII e da literatura contemporânea sobre o tema. A exposição temporária *Natureza-morta (Still-life)* realizada na Galeria Fonte, no Centro de Arte Contemporânea Inhotim, de 2013 a 2015, por exemplo, traz uma proposta que se aproxima desse pensamento. Ela pretende pensar o assunto escapando das antigas amarras do gênero. Nela, a maioria das obras utilizam elementos domésticos, como rodo e cadeiras, fotografias de fotografias reveladas ou objetos de limpeza modificados. Explorando recursos como a projeção e o uso do espaço expositivo, todas as obras trazem os elementos domésticos conjugados com outros assuntos, como a paralisação do tempo, a estética de arquivo e o uso de utilitários de outros artistas. Para o curador Jochen Volz, os trabalhos presentes nessa exposição “questionam os parâmetros que utilizamos para descrever o mundo no qual vivemos, assim como os objetos que definimos como arte” (VOLZ, 2014).

Outra exposição recente a *Still life/Natureza-morta*, presente, com a curadoria de Ann Hallagher, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói em 2004, trouxe algumas divisões da natureza-morta do século XVII. Ela se propôs a olhar para a permanência de alguns sentidos como os bodegones,⁵ as flores, os *ontbijtjes* (pequenas refeições ou cafés da manhã), a rhyparografia⁶ e os *vanitas*,⁷ sendo todos eles transformados e revisitados em trabalhos contemporâneos. O catálogo da exposição contém um rico texto da curadora britânica, no qual ela explora o assunto pelos usos dos artifícios da natureza-morta nas obras, recorrendo brevemente às fundações dos termos e aos diferentes usos no decorrer da história. Segundo ela, os (as) artistas da mostra não se assumem como praticantes contemporâneos do assunto, mas continuam trabalhando com as básicas premissas do gênero. Os arranjos formais e os simbolismos comumente utilizados nas naturezas-mortas do século XVII foram utilizados nas obras como objetos de investigação, deslocamento e interação. Os elementos domésticos são, portanto, elementos fundamentais nas obras. Leite, utilitários, mesa, bichos e flores compõem

⁵ Nome dado às tradicionais cenas espanholas de cozinha do século XVII.

⁶ Representações dedicadas aos objetos ditos insignificantes, vulgares. Esse termo foi cunhado por Plínio, o Velho (23-79 a.C), ao se referir à Pireco, pintor grego do século III. a.C.

⁷ Temas da natureza-morta que tratavam da efemeridade e da vaidade do ser humano, utilizando elementos como caveiras, bolhas de sabão, transparências, velas, retratos, entre outras.

parte dos sentidos dos trabalhos, já que são ativos nas construções da matéria e do conceito. O trabalho *Fotos de leite*, da artista Jane Simpson, por exemplo, utiliza imagens de materiais comuns da nossa rotina: leite, tampas de borracha, jarras de cerâmica, colheres, utilitários brancos etc. Para essa série de fotografias, ela mergulhou os utilitários no leite, cobrindo-os pela metade. Dessa maneira eles flutuavam na superfície fluida e alva do líquido.



FIG. 13- Jane Simpson. Foto de Leite, 2001, fotografia em cores

Apresentado na exposição como *ontbijtjes*, ou seja, como uma imagem de um café da manhã ou pequena refeição, o trabalho remete a uma mesa oferecida. Mas, o que foi oferecido e como foi oferecido? O leite, líquido branco e opaco, forma uma superfície líquida para os objetos, fazendo-os deslizar e flutuar sobre si. Essa fluidez, além de receber esses objetos, cobre uma metade dos utilitários, aquela que está submersa. Houve uma inversão de papéis: os utilitários que antes poderiam abrigar o leite estão sendo recebidos por ele. A utilidade, a função de vazar e receber que tanto a jarra quanto o pote possuem, foi transferida para a superfície em que eles estão apoiados. Da mesma maneira, a rigidez da mesa ou do chão, que poderia amparar

esses elementos, foi trocada pela instabilidade do líquido. Dessa maneira, não sabemos a profundidade e o que está por baixo desses utilitários.

Nesse trabalho, o leite, os potes, as tampas, as jarras e as colheres também foram utilizados para um pensamento composicional de cores e texturas. A maioria deles é transparente ou branca, de plástico e de vidro, fazendo com que haja diferentes texturas na imagem. O leite e os elementos transparentes proporcionaram uma forte presença do branco nas fotografias, com exceção da jarra, que produz um contraste de cores.

À luz das propostas dessas exposições e voltando ao pensamento dos possíveis sentidos da natureza-morta, a provocação de Norman Bryson, no livro *Looking of the overlooked: four essays on still life painting* (*Olhando para o esquecido: quatro ensaios sobre a pintura de natureza-morta*) me parece adequada ao assunto. Publicado em 1990, o livro tem início com a confissão da dificuldade de pensar a natureza-morta. O crítico americano desafia a existência desse gênero hoje ao observar as transformações de seus sentidos durante a história. Para ele, o problema não é selecionar as obras que parecem a ele pertencer, mas a complexidade que o termo leva consigo: a junção de Pompéia, Cubismo, natureza-morta espanhola e holandesa, *trompe-l'œil*, *vanitas*, colagem etc. O que as une? “Por que esses tipos de imagens inteiramente diferentes são considerados como uma única categoria? Qual é a real relação, se for o caso, entre essas imagens que são historicamente, culturalmente e tecnicamente tão diversas?” (BRYSON, 1990, p.7).

Bryson nos leva a pensar nas produções críticas que ainda negligenciam esse gênero. Ele sugere que retornemos à formação do pensamento sobre a natureza-morta, resgatando os painéis de Pompéia, os escritos de Plínio e Filóstrato, os quais narravam as refeições oferecidas aos convidados. Estes escritos são repletos de descrições dos pratos e dos alimentos servidos, classificados como *Xenia 1*, alimentos crus, e *Xenia 2*, alimentos cozidos⁸. Nesse retorno, o autor propõe adicionarmos ao termo seus conceitos esquecidos e, neste contexto, pensarmos os sentidos da natureza-morta hoje. Atualmente, estaríamos trabalhando com as premissas do

⁸ Para uma reflexão aprofundada sobre o assunto consultar o capítulo *Xenia* do livro *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still life Painting*, de Norman Bryson.

assunto, em que os elementos, as coisas da vida comum ainda estão presentes nas obras, mas com seus ricos significados construídos ao decorrer do tempo sendo esquecidos.

Nesse viés, definições como as antigas classificações que estabeleciam por onde o espectador da natureza-morta deveria começar a interpretação – pela mesa posta, pelas cestas, pelas flores, pelos banquetes, pela *vanitas* – foram se modificando durante nossa história. Hoje, sinto que trabalho com os resquícios dessas demarcações, com o arranjo dos elementos, suas cores e texturas, os valores temporais, os sentidos humanos, as ações domésticas e o apetite. Nós, artistas, ficamos com a liberdade para unir as sobras desse assunto deslebrado. Com pedaços de vários tempos e conhecimentos sinto que ficamos com o chão não varrido, como nos restos do mosaico de Heráclito (II a.C.).



FIG. 14 – Detalhe do mosaico *Chão não varrido com máscara e sobras*, Heráclito (II. a.C)

1.5- O uso dos pedaços

Como escrevi anteriormente, na minha produção mais recente, seja pintura, impressão, instalação ou vídeo, os elementos da natureza-morta se relacionam com o perecível e o utilitário e, conseqüentemente, estão na ordem do doméstico e do apetite. Em alguns trabalhos eles estão deslocados ou reafirmados. No caso do perecível e do utilitário, por exemplo, procuro pensar nas suas características intrínsecas e nas maneiras através das quais posso subvertê-las ou trazer as sutilezas das ideias relacionadas ao prático. Já no alimento, de forma geral, meu interesse está na rapidez das conseqüências da passagem do tempo. Ele apodrece, dissolve, brota, desfaz, mofa... Por esse viés, o apetite, vinculado à comida e ao perecível, está presente nos trabalhos de maneira invertida, por meio da qual procuro pensar o caráter “apetitoso” de algo, mas de maneira inalcançável ou sob uma afirmação das marcas do tempo sobre a matéria.

Esta pesquisa que se iniciou na investigação da natureza-morta contemporânea, trillhou um caminho que abriu outras perspectivas sobre o assunto. Percebi durante o mestrado que a procura da definição do que a natureza-morta é ou de seus desdobramentos fazia escapar as questões que o meu trabalho prático poderia trazer. As coisas perecíveis e utilitárias que observo estão repletas de conexões com outros assuntos e, justamente por essas conexões, os trabalhos constroem o seu próprio tema. De toda maneira, acredito que o que permanece da natureza-morta em meu trabalho é a presença do olhar atencioso sobre as coisas da vida comum, seja no processo artístico ou na apresentação deles. Além disso, perceber a importância do exercício de observação presente na minha prática ampliou meu campo de visão e trouxe uma liberdade sobre os meios e as ideias relacionadas aos olhares sobre o que é doméstico, sobre o apetite ou sobre o tempo da matéria. As páginas seguintes pretendem se dedicar a esses olhares.

**2- Do ateliê : ver
vazantes e continentes**

TAMANHO
DO
TATO

Uma fôrma de gesso refaz a forma de um objeto qualquer. Para que isso aconteça, preparamos o objeto com placas de argila, fazendo com que elas isolem partes que possuem curvas na mesma direção. Obedecendo aos movimentos da abertura da fôrma, ela pode ser dividida em duas, três ou mais partes que se encaixam, as quais chamamos de tasselos. O importante é que o movimento de puxar o gesso já endurecido seja coerente com a forma do objeto, evitando que ele, a fôrma ou a cópia dele não se quebrem na abertura. Do molde pronto temos o volume do que esteve ali, uma marca. Ao retirarmos uma peça desse molde, temos uma casca de um corpo, um contorno.

A ação de abrir uma fôrma de gesso e encontrar a peça moldada em seu interior foi algo que motivou o trabalho *Tamanho do tato* (2014), que abre este capítulo. Nele, a “casca de um corpo”, que se revelaria após a abertura de uma fôrma, foi apenas sugerida. Para isso, uma reprodução fotográfica das duas metades de uma fôrma de uma mexerica foram impressas em várias camadas de tinta branca *offset* sobre um papel branco. Uma sobrecapa de papelão preto vincado no meio foi usada como base das impressões, o que sugere um livro sem folhas, com apenas capa e verso. Dessa forma, uma vez fechadas, os lados se sobrepõem, tocando-se na bidimensionalidade do papel. Neste trabalho, a união da imagem de dois volumes, para dar um corpo virtual de uma peça, pretende representar as etapas de concepção e produção de uma fôrma e seus vazios.



FIG. 15- *Tamanho do tato* aberto, 2014, *offset* s/papel

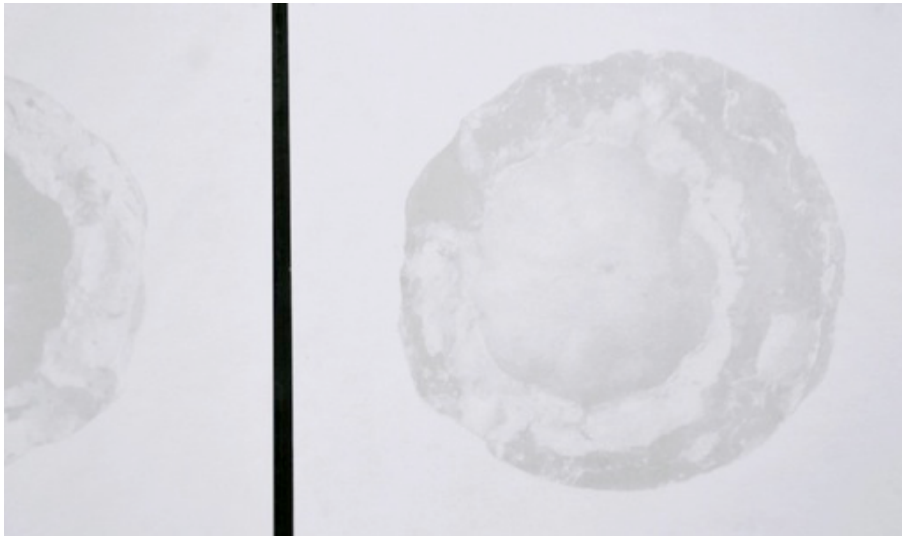


FIG. 16- Detalhe de *Tamanho do tato*, 2014, *offset s/papel*

A impressão *offset* se mistura com a textura do papel branco. Na sombra os detalhes não são percebidos, mas, quando ele se encontra abaixo de uma luz natural indireta, notamos mais claramente as nuances do branco e, dessa forma, o volume da imagem se mostra mais definido. *Tamanho do tato* tem a figura impressa sutil e frágil, assim como um corpo imaginado por meio da imagem de uma fôrma de gesso.

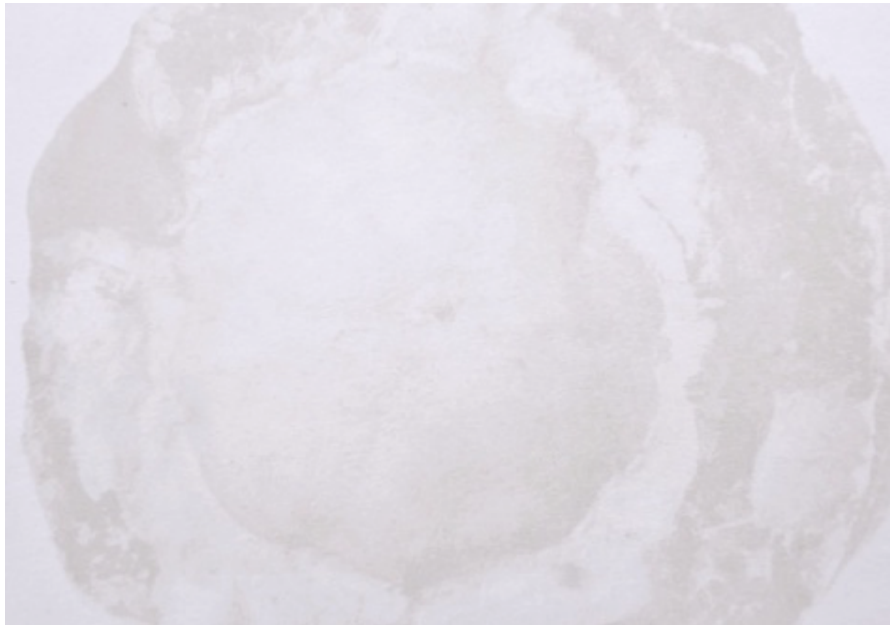


FIG. 17- Detalhe de *Tamanho do tato*, 2014

A imagem sugerida no *offset* foi a contraforma, feita de gesso, de uma mexerica que adquiri em Porto Alegre/RS, fruta que por lá é conhecida como bergamota. Depois de dois anos de perecimento, ela estava desidratada e frágil. Na sua casca havia buracos de bichos que passaram por ali. A textura e os formatos dos gomos internos estavam se tornando cada vez mais marcados na casca e, a qualquer pressão, sua forma se modificava. Os procedimentos necessários para fazer o seu molde aceleraram ainda mais a sua deterioração, e cada manipulação mudava o seu contorno, destruindo-a com o processo.



FIG. 18 e 19 Processo de fôrma de gesso de *Tamanho do tato*, 2014. À esquerda, fôrma de argila com mexerica. À direita, a contraforma de gesso.

Depois de pronta a fôrma, o encontro de seus tasselos, preenchidos com argila, configurou um corpo que se mostrou parcialmente. O molde recebeu a argila e ofereceu algo frágil, já que antes da queima a peça é um corpo fino e sensível a qualquer tipo de queda ou pressão. Ao utilizar o molde, pude observar que ele dá a forma da peça unindo a sua capacidade de receber a argila, moldar e por fim, vaziar algo. Esse algo, o formato da mexerica, foi o resultado do preenchimento do espaço vazio do molde pela argila. Ou seja, foi o formato oco que proporcionou à fôrma sua capacidade de conter e moldar, de dar forma à peça pretendida.

O artista Sérgio Romagnolo investiga o lugar do vazio na escultura, pensando-o como uma falta. Ou seja, o que é o lugar vazio foi requisitado anteriormente por uma outra matéria que lhe deu forma. Para ele, é a matéria ausente que dá a forma ao vão e à própria escultura.

Nas esculturas de George Segal, o gesso espera, abraça e contém o vazio, assim como nas minhas próprias obras de plástico ou de bronze. O que é contido, este vazio, é exatamente a forma de uma pessoa. A escultura oca de uma pessoa aparece como uma metáfora de um vasilhame. Uma forma continente que espera para conter o vazio (ROMAGNOLO, 2001, p.44).

A fôrma de gesso, sendo objeto oco, contém a forma da peça pretendida. Para o artista, o oco, um sinal de ausência, está na “tangência do material e do não-material” (ROMAGNOLO, 2001, p.45), como um buraco oculto dentro da escultura. Na visão do escultor é o oco que produz o formato humano em suas esculturas. Pensado dessa maneira, podemos sugerir que essa é a mesma função do oco de uma fôrma de gesso: produzir uma peça por sua contraforma. Uma das diferenças entre a fôrma e a escultura é que, no caso da escultura oca, ao preenchermos o seu espaço vazio interno teríamos uma reprodução menor da escultura, e ao desformarmos a peça moldada por uma fôrma de gesso, teríamos a parte externa do objeto original, como uma pele do que esteve ali.

2.1- O vazar e o espaço vazio

Produzo no ateliê algumas peças por meio da fôrma de gesso. Quando feitas por mim, elas registram outras marcas que não são do objeto de origem. Há quebras, distorções e riscos. Mas, tortas ou coerentes com o formato do objeto, todas têm a qualidade de receber o material que irá construir a peça final. Com o molde pronto, introduzo a argila que é moldada no formato da contraforma: uma xícara, um prato ou uma fruta apodrecida. As fôrmas ou os moldes recebem um material e devolvem um objeto, ou melhor, oferecem uma peça.

As qualidades de receber e oferecer podem ser vinculadas às funções práticas de elementos domésticos, como uma jarra, um pote ou um copo. Percebo, porém, que ambas estão também presentes na prática de uma fôrma de gesso, na ação de colocar e retirar a massa de argila. O oferecer sugere a ação inicial, o “levar para diante”: do latim, *offerre*. Esse verbo propõe que algo seja aceito, algo é dado como uma oferta ou um presente, apresentado para algum fim. Após a abertura da fôrma de gesso, já com a argila moldada, visualizamos apenas uma das metades da peça produzida. É por essa metade exposta que podemos imaginar o formato final. Nesse

momento, algo é apresentado e proposto para seguirmos adiante. E, como uma oferta, ele poderá ser aceito ou não.

Como vimos, o oco, o espaço vazio interno produz o formato da peça pretendida. Em outras palavras, é por ele que a fôrma recebe e modela a argila ou qualquer outro material modelável. Em *Tamanho do tato* é justamente pela imagem do espaço do vazio que se pretende insinuar uma noção do tato. Ao imaginarmos o que seria produzido pela fôrma, acionamos uma lembrança de um possível tamanho, de uma textura ou do toque desse corpo especulado. Imaginamos algo pelo que vazaria da fôrma. Vazar no sentido de deixar vazio. Assim, o que especulamos é derivado do procedimento de preenchermos o espaço vazio e, em seguida, esvaziá-lo novamente. O resultado disso seria a casca do vazio ou a cobertura do que era um vazio, sem, contudo, formar o corpo físico.

Esse corpo que especulamos, entretanto, não é qualquer um. No mínimo (não) vemos um corpo velho, uma fruta mais que apodrecida, no estado de abandono do ser fruta para ser o seu resquício. Uma não fruta. Durante dois anos esse corpo fez parte da construção de várias composições para pinturas, desenhos e pensamentos que compõem minha prática artística. Com o tempo ele foi se desfazendo, modificando sua textura e cores. O que antes era algo comestível passou a ter outra função, tornou-se um corpo de observação ou apenas uma matéria putrefata. Depois de ter se transformado em pedaços apodrecidos (pós-fôrma de gesso), para mim hoje esse corpo existe da mesma maneira que a imagem especular de *Tamanho do tato*.

2.2 - Nas prateleiras, coisas ou objetos

Uma mexerica, dois chuchus e uma laranja apodrecidos, jarras brancas e marrons, uma xícara de plástico azul, tecidos cinza e de cores vibrantes, dois pratos brancos, sete potes esmaltados e de cerâmica: é isso que uma das prateleiras do meu ateliê contém. Com o tempo, alguns desses objetos ficaram empoeirados, enquanto outros brotaram e apodreceram. Esses elementos podem ser separados em dois tipos de coisas, os ditos perecíveis e os utilitários. Ambos fazem parte da construção do meu processo criativo, na pintura, na cerâmica, na gravura ou na *performance*, compondo cenas de naturezas-mortas que serão estudadas atenciosamente. Pensar

a importância desses elementos para os trabalhos que produzi recentemente é, também, pensar o que vejo neles.

Tim Ingold, no ensaio “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais” (2012), propõe uma distinção entre objetos e coisas. Sua proposição não é apenas para a mudança do nome objeto para coisa, mas também da forma como os vemos, em que a coisa enfatizaria mais o processo de formação e a sua relação com outras coisas e processos enquanto a ideia de objeto remeteria a algo externo, dado, já formado⁹. Acredito que essa diferenciação contribui para o pensamento sobre os elementos que utilizo no meu trabalho poético, já que percebo no meu percurso que os elementos domésticos presentes no ateliê são observados numa relação estreita com a vida e seus processos de transformação material. O modo como vejo uma mesa posta para uma refeição na cozinha, por exemplo, é diferente da visão que tenho dessa mesma mesa no ateliê. Na cozinha, utilizo os elementos domésticos sem pensar no que vejo neles, de que tipo de material é feito e quais características cada um tem e pode ter. No ateliê, é como se eles fossem mais abrangentes, como o ar, a terra, os bichos, a água, eu e outros elementos presentes na mesa e no local. Os detalhes das coisas, o que acontece em torno delas, seu perecimento, os espaços entre elas, o seu desaparecimento, a poeira que cai sobre os utilitários etc. é tão importante quanto a presença da própria coisa em si. Ao contrário do que está na cozinha, provavelmente a última experiência que teria com o alimento no meu processo de trabalho seria a de comê-lo. Portanto, modifico o meu comportamento diante eles e o alimento passa a ser mais que comestível, o que é utilitário subverte sua designação, enfim, no ateliê o meu olhar está direcionado para o processo criativo, para a ação *do que fazer* com essas coisas escolhidas e as possíveis conexões.

Dessa maneira, acredito que o meu olhar sobre o que chamamos de objetos utilitários e perecíveis está próximo do que Tim Ingold entende por coisa. Para ele, a coisa é um agregado de *fios vitais* (INGOLD, 2012, p.29), numa relação direta com as outras coisas do mundo. Para ele, o objeto determina uma função e uma existência limitada no mundo, restringindo

⁹ O autor reivindica uma ontologia com prioridade ao processo de formação e aos fluxos dos materiais em substituição ao modelo aristotélico hilemórfico da criação, em que a forma passa “a ser vista como imposta por um agente com um determinado fim ou objetivo em mente sobre uma matéria passiva e inerte” (INGOLD, p.26, 2012).

as possíveis relações dele com as outras coisas do mundo, das quais ele é dependente¹⁰. Um exemplo é a árvore, que não pode ser considerada um objeto por sua ligação com os outros seres que a habitam, pelo vento que percorre suas folhas, pela terra em que suas raízes se fixam ou pela chuva que a alimenta. Como poderíamos separar tais elementos da existência da árvore? Para pensar essa não separação, Tim Ingold, utilizando o ensaio “A coisa”, de Martin Heidegger, sugere um retorno sobre o sentido do que vemos. Esse retorno tem por finalidade pensar em como as coisas chegam como coisas. Entretanto, como Jorge dos Santos Lima nos lembra, no pensamento do filósofo alemão, “encontrar a essência da coisa não é encontrar o que é a coisa. Correr no encontro dessa essência é perder-se no mundo revelado por ela” (SILVA, 2010, p.100). Nessa busca pela essência da coisa, Heidegger escreve sobre a jarra:

O oleiro molda a jarra com a argila escolhida especificamente da terra e preparada para a moldagem. A jarra é feita de argila. Com a argila de que é feita, a jarra pode pousar no chão da terra, seja diretamente, seja indiretamente, sobre uma mesa ou banco (HEIDEGGER, 2006, p.145).

e continua:

O oleiro toca, primeiro, e toca, sempre, no intocável do vazio e, ao produzir o recipiente, o conduz à configuração de receptáculo. É o vazio da jarra que determina todo tocar e apreender da produção. O ser coisa do receptáculo não reside, de forma alguma, na matéria, de que consta, mas no vazio, que recebe (HEIDEGGER, 2006, p.147).

Segundo o filósofo, como coisa a jarra é um receptáculo e possui a capacidade de receber e doar (vazar). Tais características só são possíveis por ela ser formada por um vazio que será preenchido por um líquido. Portanto, o que o oleiro molda no torno é o vazio que abrigará algo. O formato da jarra, oval, comprido ou quadrado, ou o material de que é feita, argila, porcelana ou plástico, não determina a jarra como coisa, mas sim o seu vazio interno. “O vazio, o nada na jarra, é que faz a jarra ser um receptáculo, que recebe” (HEIDEGGER, 2006, p.147). A jarra é moldada pelo humano e sua propriedade de receptáculo existe independente dessa produção.

¹⁰ Embora Ingold construa sua argumentação em relação à compreensão de objeto desenvolvida pela chamada Teoria-Ator-Rede, de Bruno Latour e outros, trago suas proposições tendo em vista as concepções de coisa e vida que ele desenvolve, as quais independem da contraposição posta de início em relação a estas outras teorias.

Por esse exemplo da jarra percebemos que pensar a coisa não é apenas analisar um elemento isolado, mas os acontecimentos entrelaçados, embaraçados, o que Ingold chama de *parlamentos de fios* (INGOLD, 2012, p.29). “Observar a coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião” (INGOLD, 2012, p.29). Dessa maneira, elas estão abertas às relações (e as reações) com o mundo, estabelecendo ligações transitórias e também compartilhadas. As coisas “[...] *vazam*, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas” (INGOLD, 2012, p.29, grifo do autor). Neste contexto, pensando o *ambiente sem objetos*, ASO, Ingold acredita retomar a vida das coisas: “As coisas estão vivas, como já notei, porque elas *vazam*. A vida no ASO não é contida; ela é inerente às próprias circulações de materiais que continuamente dão origem à forma das coisas ainda que elas anunciem sua dissolução” (INGOLD, 2012, p.32, grifo do autor).

2.3- As coisas do ateliê

De certa maneira, me identifico com o desejo de Ingold de trazer as coisas de volta à vida, de trazer o movimento de nossos corpos junto com outros. Olhar as coisas nas suas relações emaranhadas e em constante modificação é algo rico para minha produção. Observo no meu processo que, quando elas começam a se desfazer, com a mudança da sua matéria ou pela subversão do uso doméstico estabelecido anteriormente, há um movimento, uma certa transformação. Como se o mundo, o que está ao redor reagissem sobre elas e por esse motivo as transformassem (e também o que está ao redor). No ateliê, quando meu olhar tenta *tocar* a fruta, ela se dissolve nas outras relações que estão presentes na cena de observação. Essa cena como um todo transforma a fruta que olho.

No meu diário de bordo encontro uma anotação que descreve esse momento:

A cena é simples, duas frutas sobre um tecido rosa, uma pendurada por um fio amarelo e outra repousada na superfície da mesa. O tecido é um rosa chá por cima de um preto, mas, com a luz de um dia ensolarado, os tons das cores se modificam. A fruta, que está pendurada pelo fio, tem bichos que a roem. Eles começaram a fazer o trabalho de aproximá-la da terra. Mesmo que suspensa ela já é um pouco de terra. Não é apenas fruta, mas, também, terra, corpo e um pouco de ar. Na cena, a vejo como um corpo de gomos, mudando de cor, de material, sendo outra coisa além de fruta apodrecida: tendo vida. Vejo cores e

sombras tendo vida (RODRIGUES, 2013, s.p)¹¹.

A fruta que observava era a mexerica que citei no início deste capítulo. Mas esse nome não lhe cabia mais. O que via ali era um corpo contaminado pelas outras coisas do mundo, pelos animais que entraram pela janela, pela água que perdia lentamente e pelo seu movimento em direção à terra. Agora ela apenas se assemelhava ao que foi. O mesmo acontecia com o chuchu que estava na prateleira do ateliê: após tentar brotar, transformou-se num corpo retorcido, seco e esburacado. Na afirmação de sua própria matéria perecível, ele se transformava em outra coisa que não o chuchu. Vejo, nesse caso, a anunciação da sua dissolução, em que a vida se afirma e faz surgir outras formas das coisas.



FIG. 20- Registro das coisas perecíveis do ateliê. À esquerda o chuchu apodrecendo e brotando; à direita laranja e mexerica apodrecidas



FIG. 21 e 22- Registro das coisas empoeiradas do ateliê. À direita, potes de porcelana pintados; à esquerda, detalhe da poeira da xícara azul.

¹¹ RODRIGUES, Janaina. *Diário de Bordo de 2013*, Belo Horizonte, 2013. Não publicado. Manuscrito produzido durante a prática da observação de uma composição no ateliê.

Nas prateleiras do ateliê, portanto, existem coisas. E elas estão interligadas ao meu desejo de olhá-las, de tornar possível uma vida que deixamos ao estabelecermos uma função e um objetivo doméstico óbvio. Sinto que, como um molde de gesso, cada coisa do ateliê possui um vazão que há de ser preenchido, para depois ser esvaziado novamente. A cada olhar que direciono a uma fruta apodrecida, brotada ou a uma cerâmica esmaltada, elas me trazem e, ao mesmo tempo, acolhem, de forma instável, uma série de questões, cores, lembranças afetivas, pinceladas, cópias de porcelana ou barro, parcerias, enfim, uma variedade de procedimentos é oferecida.

Tamanho do Tato foi um trabalho que se permitiu a esses procedimentos. A possibilidade do desaparecimento de um elemento tão representativo de parte de minha vida e minha produção artística impulsionou a construção de um registro poético, de uma presença sutil da sua existência (agora transformada). Assim, um elemento de minha coleção, a mexerica que pereceu por dois anos, continuou vivo, apesar de ter desaparecido.

2.4- Giorgio Morandi e Tacita Dean

As coisas sobre as prateleiras do ateliê possuem uma seleção variável. No geral não escolho animais, conchas, miniaturas, papéis, objetos de vidro, plástico, metal ou madeira. Os perecíveis são selecionados entre aqueles que desidratam sem trazer mau cheiro ao local, como o chuchu, a laranja ou a mexerica. Antes do início desta pesquisa, colecionava apenas frutas e legumes frescos e inteiros. E, quando a fruta do ateliê apodrecia ou era roída por animais, logo a descartava. Depois do *Laboratório de podres e brotos*, passei a selecionar frutas e hortaliças no seu estado de perecimento e posicioná-las como as mais novas peças.

As jarras, os pratos e os potes são, em sua maioria, de cerâmica e esmaltados, nas cores preto, azul ou branco. Três jarras são do artista Ulisses Mendes, que as adornam com figuras de animais e faces humanas. Já os potes sem adornos são frequentemente pintados por mim, para servirem como composição para uma pintura em tela. Esse procedimento de pintar os potes e as jarras foi algo comum no processo criativo do artista italiano Giorgio Morandi, cuja observação diante dos potes e jarras era minuciosa.

Na exposição *Giorgio Morandi no Brasil*, que tive a oportunidade de ver no Instituto Iberê Camargo, em 2012, encontrei alguns quadros que evidenciavam a insistência do artista em uma mesma composição. De uma pintura para outra, ele modificava o ângulo da observação e a tonalidade das cores.



FIG. 23 e 24- Acima, Giorgio Morandi, *Natureza-morta*, 1963, óleo s/tela; abaixo Giorgio Morandi,, *Natureza-morta*, 1963, óleo s/tela

Percebe-se que, para Morandi, a disposição dos *objetos*¹² era tão importante quanto as escolhas de seus formatos e material. Em um dos seus relatos, o artista descreve parte desse processo:

Demoro vinte minutos para pintá-lo, mas para esses vinte minutos passo dias e dias pensando, escolhendo os objetos, dispondo-os em conjunto; às vezes, preciso repintar o quadro e esperar a luz certa, que só acontece em certa hora do dia. Quando a cor atinge sua intensidade, a forma está em sua plenitude (MASI, 2012, p.14).

Janet Abramowicz, autora do livro *Giorgio Morandi: The art of silence (Giorgio Morandi: a arte do silêncio)* (2005), foi uma frequentadora da casa/ateliê do artista. Por essa razão, ela pôde conviver com os métodos e as construções utilizadas por ele. Em um de seus relatos, ela afirma que o pintor insistia que ele “sempre trabalhou com a natureza”, mas que, para ela, ele foi um mestre de obras que reconstruía a natureza para convir com sua visão (ABRAMOWICZ, 2005, p.1). Ao retirar dos potes, jarras etc. o caráter de simples utilitários, eles se tornaram imagens ativas do trabalho desenvolvido e, também, adquiriram parte da história do seu observador.

Iluminado por uma janela e por uma solitária lâmpada, seu ateliê era no cômodo de dormir. Pelas fotografias do local e pela descrição de Abramowicz, podemos ver, em frente à cama, três tábuas repletas de objetos. Uma na altura dos olhos, outra abaixo e, a terceira, no alto, produzindo três ângulos sob os utilitários. Por mais de 50 anos eles foram modificados de acordo com o desejo do artista, que encobria as formas com tinta e acrescentava cores aos líquidos.

¹² Morandi utilizava a palavra “objetos” para se referir aos potes, jarras, copos etc. de seu ateliê, e quando este texto estiver se referindo a eles, irei conservar tal termo.



FIG. 25- Ateliê e quarto de Giorgio Morandi

Mesmo nos remetendo às nossas lembranças de um lar, as garrafas, latas, potes e vasos de Morandi sofreram uma transformação ontológica, exercendo outra utilidade que não a doméstica. Eles foram retirados da cozinha como utilitários e posicionados no ateliê/quarto numa relação emaranhada com os desejos do pintor e com a existência material da porcelana, do plástico e do vidro. Não havia a possibilidade de eles serem destruídos por um choque térmico após serem ocupados por uma sopa quente, de caírem ao serem lavados na cozinha, entre tantos outros acontecimentos comuns de nossa rotina diária. Para aqueles que existiram como *objeto* até a morte de Morandi, provavelmente eles continuarão assim até um tempo que não será o nosso, talvez milênios. Em um relato sobre o trabalho *Dia para Noite*, a artista britânica Tacita Dean ao habitar por três dias a antiga casa do pintor, afirmou que os utilitários possuíam a mesma estranheza extraordinária das pinturas de Morandi: “A opacidade milagrosa dos objetos pintados já existe nos próprios objetos. Foi o duplo artifício dele. (DEAN, 2012, s.p).

Morandi instruía suas irmãs, também moradoras da casa, a não tocar *objetos*. E, como se estivessem congeladas no tempo, as peças do ateliê, hoje no museu Casa Morandi, permaneceram na posição em que foram utilizadas pela última vez: dispostas na estante e abaixo dos riscos que marcavam as posições para as pinturas. Hoje, antes de serem utilitários, elas são os *objetos* de Giorgio Morandi. Foi nesta condição de imobilidade que Tacita Dean as encontrou. Observando os procedimentos do pintor em relação a elas, a artista produziu o filme experimental *Dia para noite*.



FIG. 26- Tacita Dean. *Frame* do filme colorido em silêncio *Dia para noite*, 2009

[...] entre seus objetos – que ainda hoje conservam a aura de suas representações –, finalmente entendi como poderia tratá-los: filmei-os separadamente, um de cada vez, fixados no centro da moldura do fotograma, fazendo o que Morandi jamais teria feito, ou seja, em composições acidentais (DEAN, 2012, s.p).

Tacita Dean observou o local em que se propôs a produzir, reparou nos elementos: os objetos opacos pintados para manter detalhes de que gostava, os objetos empoeirados, o quarto feito para um canhoto, as luzes artificiais para continuar suas atividades noturnas, as marcações das posições dos objetos na mesa e os espaços entre as garrafas. Suas observações focaram nos rastros deixados por Morandi, nos detalhes do antigo uso dos elementos do ateliê, no interesse na presença e na ausência que aqueles utilitários trouxeram ao espaço.

Apesar de estarem interligados, os procedimentos sobre os utilitários foram diferentes. Para as pinturas de Morandi, a escolha dos utilitários provavelmente se deu pelas combinações de formatos, transparências, texturas e cores. Eles faziam parte de uma composição de natureza-morta, de uma cena de observação. Já no vídeo de Tacita Dean, eles foram escolhidos mais ocasionalmente, pela última ordem deixada por Morandi nas estantes e por aquilo que o pintor não faria. Fixando-os e centralizando-os na tela do vídeo, a artista procurou se aproximar de características das pinturas de Morandi: a opacidade, o cuidado com a luz, a textura da poeira etc. (DEAN, 2012, s.p) E, em ambos, os utilitários induzem a uma observação prolongada, seja a do pintor ou a do espectador. Nessas duas obras, os detalhes que existiram em elementos tão vivos e cheios de histórias estão expostos.

2.5- Ações para terra, para água: natureza-morta

“A vida é terra e o vivê-la é lodo”
Fernando Pessoa

Apresentado em 2013, *Ações para terra, para água: natureza-morta* é um trabalho que utiliza jarras, pratos e copos e é assinado por mim e pela artista visual Hortência Abreu. Esses elementos domésticos são comuns na maioria das cozinhas, sendo utilizados para servir um café, o almoço ou o jantar. Eles estão designados nessas situações a receber e conter líquidos e comida. Em algumas culturas, além de os utilitários serem úteis à mesa, eles são sinônimos de religiosidade e fortuna. As peças de uma cristaleira, por exemplo, contariam parte das histórias das famílias, suas crenças, viagens e posses (VINCENNELLI, 2013). Algumas cerâmicas produzidas no vale do Jequitinhonha contam histórias do local em que foram feitas, dos bichos do sertão, das queimas primárias, dos desejos, dos pesadelos e sonhos de seus criadores. Assim como elas, os utilitários em *Ações para terra, para água: natureza-morta* carregam uma história: a de sua matéria.

Nesse trabalho, apenas por servir água nos utilitários, o material do qual foram feitos se desfez. Por esse motivo, não tínhamos na mesa as louças que continham líquidos, mas utilitários que reagiam ao uso. Por meio da ação da água e da reação da terra, a natureza-morta pôde ter o que (aparentemente) não tinha. Nesse trabalho, a vida se escancara.



FIG. 27- Registros da performance de *Ações para terra, para água: natureza-morta*, 2013

Coberta por um pano branco, a mesa amparou pratos, copos e jarras. Pretos, amarelados e avermelhados, esses utilitários sem adornos foram espalhados na mesa e no chão. As jarras eram arredondadas e verticais; os copos, pequenos e cilíndricos; os pratos, de tamanho pequeno e médio. Três cadeiras, duas nas pontas e uma na lateral da mesa, foram posicionadas para três *performers* vestidos com tons terrosos, similares aos das peças. A primeira figura, um homem vestido com roupas claras, serviu água nos recipientes. Lentamente, assim, modificou a composição dos outros elementos. Em seguida, uma mulher sentou em uma cadeira e começou outros movimentos de compor e servir. Após a entrada da terceira figura, o ritmo dos gestos aumentou e os utilitários começaram a recusar qualquer contenção do líquido. Houve quebras, trincas e um pequeno estouro ocasionado pela pressão da água nas peças. De perto, foi possível ver detalhes: as camadas da argila que aos poucos se desprenderam, a água que ocupou o formato da jarra e em seguida escapou por uma fissura, a trinca que antecedeu o desabamento etc. A ação durou aproximadamente quarenta minutos, mas poderíamos ter permanecido por horas compondo e desfazendo os utilitários ou simplesmente sentados, olhando as peças ruírem. A transformação vista de perto da matéria e a interação dos outros *performers* gerou

um estado que me prendeu durante toda a ação. Nela, estive atraída pelo ato de provocar a mudança da forma e da matéria.



FIG. 28 e 29- Registros da performance de *Ações para terra, para água: natureza-morta*, 2013

Esses acontecimentos só foram possíveis pela composição da matéria das peças. Sem a queima, o líquido que infiltrava provocava a impermanência da forma do utilitário e, conseqüentemente, o retorno ao barro. Assim, as peças se desprenderam de seu formato para inaugurar uma outra função.

A mesa continuou no mesmo local até o final da exposição, absorvendo os restantes dos líquidos, e, por fim, secando na última forma alcançada. O que permaneceu deste trabalho na exposição, apontou para a ausência de um corpo que utilizou a mesa: uma jarra preta no chão adquiriu uma trinca em espiral, os copos estiveram empilhados e quebrados, os pratos espalhados e o chão marcado. Na instalação foram vistos os rastros da ação que instaurou o trabalho. Ou seja, somente depois da primeira ação de servir a mesa é que o trabalho existiu de fato.



FIG. 30- Registros da performance de *Ações para terra, para água: natureza-morta*, 2013



FIG. 31- Registros da performance de *Ações para terra, para água: natureza-morta*, 2013

O termo instauração é utilizado pelo artista Antônio José de Barros Carvalho e Mello, conhecido como Tunga, para se referir a uma parte de suas obras. A definição já sugere a sua característica efêmera: instaurar é gerar outro mundo por meio de determinados contextos¹³. Tunga utiliza tal palavra pelo fato de alguns trabalhos serem inaugurados apenas após uma determinada ação. Um exemplo é o *True Rouge*, fixado no museu de arte contemporânea Inhotim, localizado em Brumadinho/MG, em que podemos observar rastros de um evento. As marcas de tinta vermelha no chão e os tubos de vidro esvaziados marcam as possíveis ações dos performers: pessoas nuas manusearam os tubos, derramaram um líquido vermelho viscoso em si ou caminharam livremente pela estrutura formada por um entrelaçamento de objetos de vidro, fios, esponja de mar, bola de sinuca e escovas de garrafa.

¹³ Sobre esse assunto, confira o texto “Instaurações de Mundo”, da Suely Rounilk (1998).



FIG. 32- Tunga, *True Rouge*, 1997, redes, madeira, vidro soprado, pérolas de vidro, tinta vermelha, esponjas do mar, bolas de sinuca, escovas limpa-garrafas, feltro, bolas de cristal

Em algum momento, um dos atores se distraiu e entornou o líquido no chão ou simplesmente o derramaram em seu corpo. Houve um tipo de dança entre os *performers*, em que o líquido e a estrutura foram o cenário. Esta *performance* poderia ter sido vista do lado de fora da galeria, já que o que a cercava era vidro. Os gestos das pessoas seduziram os nossos olhares e, de repente, percebemos que o vermelho se espalhou na instalação.

Na verdade não estive presente na inauguração da obra e não vi essa *performance*. No entanto essa especulação minuciosa só foi possível pelas pistas que Tunga sugere no espaço e pelo texto fixado na parede, que brevemente descreve as ações. Como espécies de fantasmas, de ilusões, as ações exercidas durante a performance estão simultaneamente presentes e ausentes no espaço. Com o desaparecimento das pessoas e do estado inicial da instalação, inaugurou-se o trabalho, construído pelos rastros, pela ideia do que seria a *performance*. Suely Rolnik no texto “Instaurações de mundos” lança esta pergunta sobre as obras de Tunga: onde se situa a obra propriamente dita? Para ela, as obras do artista pernambucano possuem um caráter virtual, são imprevisíveis ao serem lançadas pelas instaurações e continuam funcionando pelos “afetos possíveis de cada material empregado” (ROLNIK, 1998, p.7).

Ações para terra, para água: natureza morta utiliza a *performance* com os utilitários e também a mesa, transformada em instalação. O foco da *performance* estava estreitamente ligado às reações dos utilitários perante a água. Antes do evento, durante as nossas instruções, conversamos com os executores, Douglas Pego, Luísa Horta e eu, sobre esse foco. Por essa conversa, encontramos as reações que os *performers* teriam diante a ação. Descobrimos, após o primeiro ensaio coletivo, alguns escapes para as modificações dos utilitários perante a água quente: se um objeto desfizesse o seu fundo, ele seria reservado para fazer as combinações das composições, enquanto os outros continuariam a servir a água; os pratos parcialmente desmanchados seriam posicionados no chão, formando círculos coloridos em volta da mesa. Nesse teste, percebemos também que para o objeto trincado se quebrar é necessário jogar a água justamente na sua fissura. O mais importante, no entanto, era que deveríamos seguir as pistas das reações dos utilitários com naturalidade. Éramos nesse trabalho apenas executores de algo que já acontecia, das (re)ações entre a terra e a água. Essas ações continuariam após a *performance*, na absorção dos líquidos.

Portanto, acredito que *Ações para terra, para água: natureza-morta* é o resultado da *performance* sobre a mesa posta. Contudo, o momento da ação sobre a mesa é tão importante quanto a sua exposição já transformada. Como na instauração, o trabalho se localiza na *performance* e na instalação.



FIG. 33- Registros da performance de *Ações para terra, para água: natureza-morta*, 2013

2.5.1- Quando o barro se torna um utilitário

Algumas ideias desse trabalho tiveram sua origem em uma residência artística durante o 43º Festival de Inverno de Diamantina, MG, em 2011. Nessa época, o trabalho se chamava *Chá das quatro*¹⁴ e possuía uma estratégia simples: retirar a contraforma de um jogo de chá por meio de fôrmas de gesso, faz as peças com argila e, por fim, servir líquidos neles. A primeira experimentação foi em um espaço doméstico, no cômodo de uma casa, e o segundo no topo da serra de Diamantina, atrás de um local com pedras vermelhas. Nesse último teste, gravamos dois vídeos, o primeiro com a câmera parada e focada na ação sobre a mesa posta e o segundo com os detalhes dos objetos ruindo.¹⁵

Em 2012, permanecendo no trabalho apenas Hortência Abreu e eu, modificamos o nome para *Ações para terra, para água* e montamos uma vídeoinstalação. O trabalho foi refeito algumas vezes, participando inclusive do longa-metragem *Uivo da Gaita*, de Bruno Safadi, em que, em um jantar, a transformação das peças sugere a separação de um casal.¹⁶ A introdução desse trabalho em uma narrativa e em um contexto diferente daqueles que havíamos experimentado resolveu, temporariamente, algumas questões com as quais nos deparávamos: o que são as peças dissolvidas? Qual é o nosso interesse nessa ação e como vamos apresentá-la?

Após essa experiência, tivemos o convite da curadora Luciana García Waisberg¹⁷ para remontar o trabalho na exposição *O estado do real*, em 2013, cuja *performance* do trabalho escrevi anteriormente. Nessa oportunidade, modificamos o nome para *Ações para terra, para água: natureza-morta* e tivemos uma melhor estrutura para a realização das peças e da montagem. Misturamos pigmentos ocre, preto e carmim em aproximadamente cem quilos de argila e contratamos um oleiro para fazer algumas peças, cujos desenhos se aproximavam de utilitários orientais e dos de Giorgio Morandi. Num quintal de uma casa, enquanto Sr. Joaquim, o oleiro,

¹⁴ As artistas Carolina Merlo e Janete Fonseca eram outras integrantes do grupo que participou da residência artística, período em que tivemos as primeiras conversas e experiências sobre os utensílios de barro e o trabalho.

¹⁵ Nesta primeira versão, o material não foi editado e filmado como gostaríamos. Além disso, consideramos, na época, a ação performática tímida.

¹⁶ *Trailer* disponível em: <http://vimeo.com/59059353>. Acesso em: 28 jan. 2014.

¹⁷ Arquiteta e curadora presente na atual cena artística de Belo Horizonte.

fazia as peças que havíamos desenhado, eu e Hortência Abreu distribuíamos as peças produzidas em lugares protegidos da chuva. No final do segundo dia, tínhamos aproximadamente cento e cinquenta utilitários espalhados pelos cantos e pelos cômodos da casa. Os moradores que acompanharam todo o processo as requisitaram como se estivessem prontas para serem introduzidas na rotina doméstica. Em pouco tempo, o que era um bloco de barro tomou outro valor, justamente por tornar-se semelhante a jarras, pratos e copos.

Na exposição, apesar dos utilitários não serem usados como aparadores de comida, de leite ou de outra refeição, definitivamente eles estavam na mesa como jarras, copos e pratos. Nem foi preciso colocá-los na mesa para visualizarmos a capacidade de receber um alimento: tais valores já estavam presentes logo depois que o oleiro retirou um bloco de argila e o modelou. Pelas formas adquiridas já confiamos em sua capacidade de receber um líquido ou um alimento. É o esperado.

Mas as jarras, os pratos e os copos, nesse trabalho, são de terra e água, elementos que fazem parte do material e das ações do trabalho. É da combinação deles que resulta a reação dos utilitários. E, após a *performance*, furados e desabados, eles se tornaram incapazes de acumular. São vazantes.

Escrever sobre este trabalho cuja autoria é compartilhada foi algo delicado, no sentido em que facilmente projetamos uma expectativa e um olhar muito pessoal à obra, nos esquecendo por vezes de adições essenciais feitas pelo companheiro de trabalho. Em *Ação para terra, para água: natureza-morta* as diversas respostas às perguntas do trabalho, sempre foram plurais. Cada artista teve um olhar e um objetivo projetado nele. Hortência Abreu, artista que desenvolve um trabalho com a gravura em metal e em relevo, sempre era atenta às marcas produzidas pelo barro, que, aos poucos, se secavam no tecido branco e no chão. Além disso, com seu olhar atento à coerência conceitual, sua presença também está no pensamento da *performance*, nos gestos lentos dedicados aos utilitários. Foi necessário nesse processo de coautoria mesclar a contemplação do desabamento dos utilitários de barro, os formatos próximos aos *objetos* de Morandi, os gestos lentos dos três *performers*, as marcas e as cores do barro, enfim, foi preciso misturar os desejos.

Nessas aspirações confundidas, o que esse trabalho pretendia era, por meio da desapareição de uma função esperada do utilitário, expor uma vida em que, enfim, ele afirmasse visivelmente as características do seu material. O fato dos utilitários não conterem os líquidos os modificou e trouxe outros sentidos a eles e à mesa servida. Eles deixaram de ter a capacidade de conter e se tornaram vazantes. Agora, por esse fato, eles derramam a sua matéria. O barro e a água deitam sobre a superfície, escorrem pelo chão, pela terra. Relembrando o verso de Fernando Pessoa que citei no início desse capítulo, a vida é sólida e fértil, ela é terra, mas “vivê-la é lodo” (PESSOA, 2012, p.185). Viver é desfazer a solidez da vida. E a mesa desse trabalho pretendia trazer esse viver.

2.6- Coletar, suspender

Em 2011, durante o trabalho *Ações para terra, para água*, a imagem de um receptáculo incapaz de recolher algo se repetia em minhas anotações. Entre elas havia um vídeo, um projeto que permaneceu como uma possível ação: centralizada na tela, uma torneira aberta preenche o vazio de um coletor até a água transbordar, em seguida, ele seria trocado por outro vazio. Ou seja, em *looping* os potes receberiam a água, a acolheriam, e a água, ao ultrapassar o limite físico daquele receptáculo, transbordaria.

Em guache e lápis, essa ação, agora no desenho, também se repetia. Eram pequenas pranchas em que os desenhos ensaiavam composições e estabeleciam as principais cores de uma futura pintura. As primeiras figuras desenhadas nesse processo eram os vasilhames, e em seguida, os líquidos que escorriam sobre eles, ensaios que começaram os trabalhos da exposição *Coletar, Suspende* (2011).

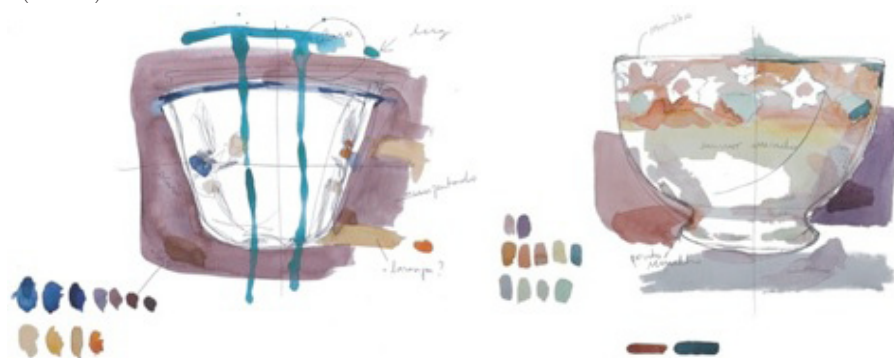


FIG. 34- Processo do trabalho *Coletar (objetos coletores)*, 2011, aquarela s/papel

Assim como em *Ações para terra, para água: natureza-morta, Coletar (objetos coletores)* fez uso de utilitários, os quais nomeei como “coletores.” Escolhi essa palavra porque, além de remeter a algo que reúne líquidos no seu vazio, algo que tem a qualidade de ser continente, coletor pode ser aquele que coleta e reúne coisas.

Procuro pensar esse trabalho como uma coleção de vinte e seis quadros do procedimento de fazer uma tinta escorrer sobre a figura de um coletor. Na montagem da exposição, o conjunto dos quadros poderia se resumir a cinco ou dez, mas a quantidade, a repetição de um procedimento na pintura foi proposital e coerente com o seu processo criativo. Assumindo essa proposta de quantidade, os quadros, alinhados por doze metros, sugeriram uma coleção de potes e escorridos.

A tentativa de fazer algo bidimensional acolher um líquido esteve presente durante o desenvolvimento dessas pinturas. Esforço impossível, afinal o receptáculo bidimensional não recolhe líquido. Não há nele espaços vazios a serem preenchidos. Esse procedimento de deixar escorrer a tinta e tentar controlar o coletar tinha por fim explorar o não acolhimento, a potência de algo não coletar.

Como já vimos neste capítulo, os receptáculos, sendo coisas tridimensionais, só coletam por meio de seus vazios internos. Então eles só seriam incapazes de receber algo se adquirissem outro formato que não o de um receptáculo. Entretanto, em *Coletar(objetos coletores)*, a negativa de sua capacidade de receber não pretende ser uma anulação da imagem de seu formato, mas sim uma provocação: na bidimensionalidade da pintura ou do desenho, o receber do pote é algo impraticável. O que poderia se aproximar desse coletar seria a absorção da tinta pela tela de tecido, como um mata-borrão. Próximo ao chão e ao tecido de mesa em *Ações para terra, para água: natureza-morta*, que absorvem o barro e ficam com suas marcas, a tela se coloca como um coletor das tintas.

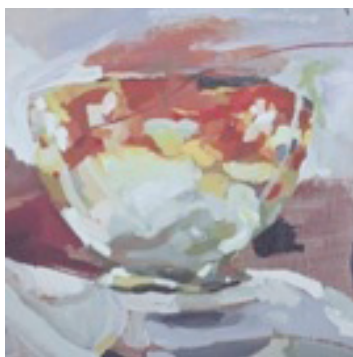


FIG. 35- Série *Coletar* (*objetos coletores*), 2011, têmpera vinílica e óleo s/tela

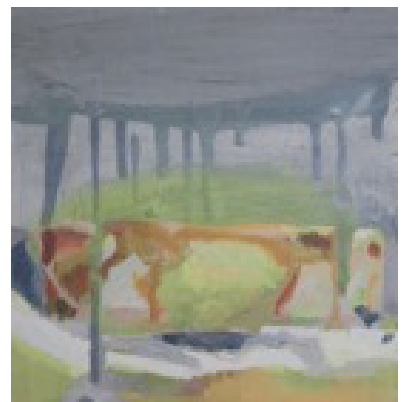
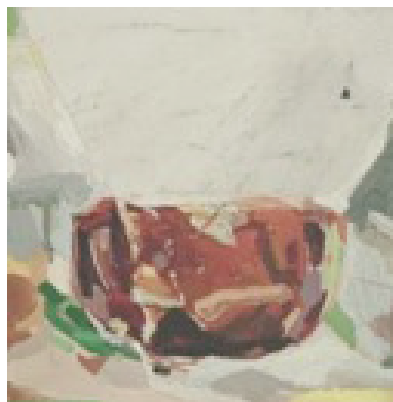
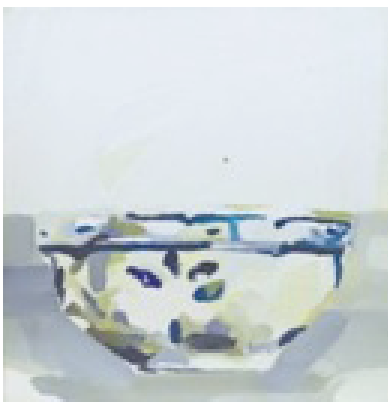
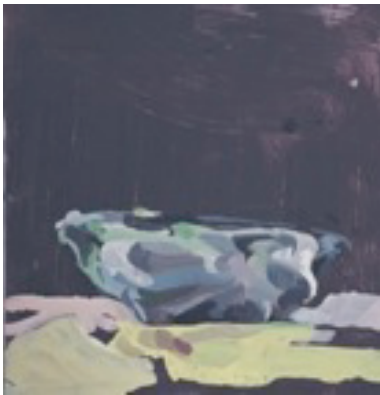
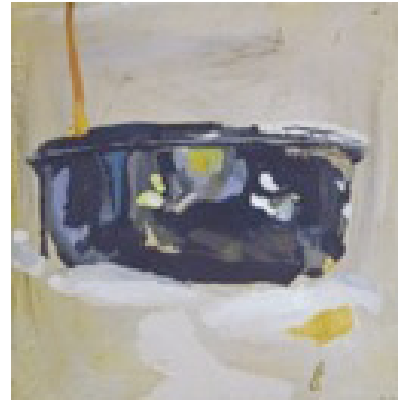
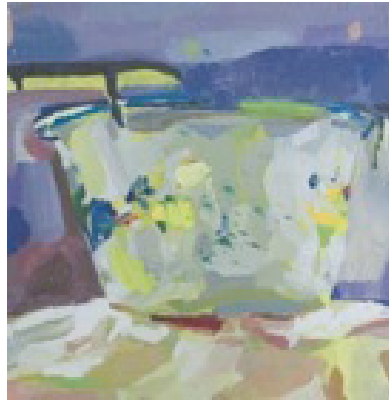


FIG. 36- Série *Coletar* (*objetos coletores*), 2011, têmpera vinílica e óleo s/tela

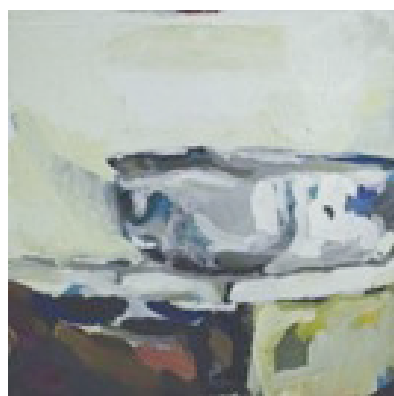
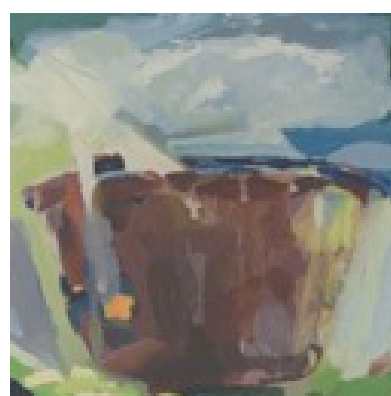
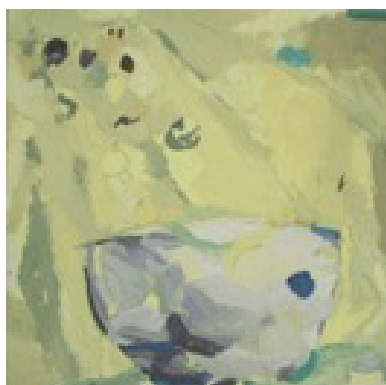
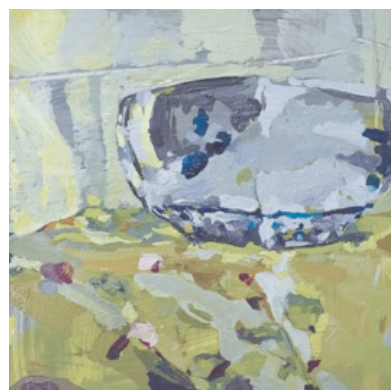


FIG. 37- Série *Coletar* (*objetos coletores*), 2011, têmpera vinílica e óleo s/tela

No ateliê, os potes de diversas cores, formatos e adornos eram posicionados sobre uma caixa coberta por tecidos em cada cena de observação, proporcionando a altura para uma visão de perfil do pote. As telas já preparadas ficavam em pilhas ao lado da mesa de trabalho. Logo que terminava uma pintura, recomeçava outra tela e outra cena de observação. Essas telas preparadas em têmpera e resina acrílica, na sua maioria, já sugeriam os formatos dos coletores e as tintas que escorriam. Em quadrados de 20 x 20 cm, com o tecido esticado sobre um compensado, a tela era preparada da seguinte maneira: uma primeira camada de látex, seguida por várias outras de têmpera vinílica; depois, uma mistura de resina acrílica, pigmento e massa acrílica. Ao mesmo tempo em que esse preparado de resina encorpava a matéria pictórica, formando uma camada grossa sobre a tela, ele revelava parte das camadas de têmpera. Essas etapas do fazer da pintura proporcionaram uma sobreposição de texturas: a têmpera vinílica, opaca, a resina que envernizou a superfície a revelar outras cores e, finalizando, a sedosidade da tinta óleo. Esse último procedimento foi relativamente rápido, demandou uma ou duas pinturas por dia.



FIG. 38- *Coletar (objetos coletores)*, 2011, têmpera vinílica e óleo s/tela

Se comparados às pinturas de *Coletar (objetos coletores)*, os quadros da segunda parte da exposição, *Suspender*, foram maiores, com pinceladas mais largas e com grandes blocos de cores formando o fundo da pintura. Nesses quadros, as figuras se apresentaram fragmentadas, com pinceladas espontâneas que se mesclaram ao fundo.



FIG. 39 e 40- Montagem das pinturas *Suspende*, 2011



FIG. 41. Série *Suspende*, 2011, têmpera vinílica e óleo s/tela



FIG. 42- Série *Suspende*, 2011, têmpera vinílica e óleo s/tela

Suspende é estar entre. Pensando nisso, os cinco quadros pretenderam formar figuras suspensas na matéria pictórica. As pinceladas largas mesclaram as figuras e o fundo, como se elas pudessem fazer o contorno das frutas e das vasilhas escapar e se misturar: ser um pedaço do pano de mesa, da mesa sem pés, da mistura de texturas e tintas. Durante o processo de *Suspende* houve um esforço do meu corpo diante o desafio da observação e do fazer pictóricos. Por esse motivo, para cada cena montada existiu um desempenho diferente. Mesmo que se modificassem apenas os tecidos da cena de observação, a execução seria distinta, já que as cores, texturas ou até mesmo a luz do dia modificavam o grau de dificuldade da pintura. Houve a pretensão de trazer esses movimentos e esforços ao trabalho, tanto por meio das pinceladas amplas que atravessaram sua superfície quanto pela sensação de frescor proporcionada pela paleta e pelos movimentos rápidos dos pincéis. Acredito que *Suspende* e *Coletar (objetos coletados)* foram séries de pinturas que transpareceram a presença da cena de observação na sua matéria pictórica. Foi a repetição dos assuntos dos quadros que sugeriu, na montagem, as diferentes composições produzidas no ateliê.

Ao olhar para essa exposição, vejo que o motivo de (não) coletar e suspender exigiu a ação de derramar e de “controlar” a matéria pictórica. As pinturas oscilaram entre a fluidez das formas e das pinceladas e a rigidez na escolha dos elementos compositivos do quadro, que se repetiram. Hoje percebo que essas características estão presentes nas pinturas recentes e que talvez elas sejam os procedimentos que encontrei para pintar através da cena de observação. Diante dela precisei escolher o que iria escapar e o que iria ser semelhante.

Coletar (objetos coletores), Suspender e Ações para terra, para água: natureza-morta são trabalhos que fizeram uso de utilitários, tanto como figuras de uma pintura quanto como o próprio objeto tridimensional. Em ambos, os utilitários se dissolvem: na pintura, os contornos escapam por um pincelada, e na instauração, a matéria das jarras, dos copos e dos pratos se desmancha. Com materialidades diferentes, eles compartilham um interesse pelas coisas que via no ateliê, o de preencher um vazio inaugurado ao me desfazer das funções preestabelecidas para os utilitários. Lembrando a reflexão de Tim Ingold sobre a diferença entre as coisas e os objetos, o que via ali, definitivamente, eram as coisas (vivas) da minha prática.

3- O perecer do broto

natureza - morta 2

• mantendo • escape 0



se au centre,
 les sont en-
 tes, au de-
 f'une spathe
 rbraneuse
 rement effi-
 .l'ail est cul-
 depuis la
 haute anti-
 : les Juifs
 amèrement
 etté, avec
 alotte et l'ail-
 , lors de leur
 ir dans le
 t. Il a une
 r particulie-
 ésagréable,
 me saveur
 forte qui ne
 le pas être
 out de tout
 ndepuisque
 r Hahn pré-
 que tous les
 les de l'Uni-
 peuvent
 partagés en
 t groupes:
 borateurs de
 et.... les

jus à conseiller aux natiers d'un t
 ment ardent, pas plus d'ailleurs qu'
 sèches travaillées de goutte ou de j

Ils donnent
 les yeux é
 pr...
 ir... le ec
 cuire de l'
 de l'huile
 d'en expri-
 jus chaud
 canal audit
 fermer d'un
 de onate.

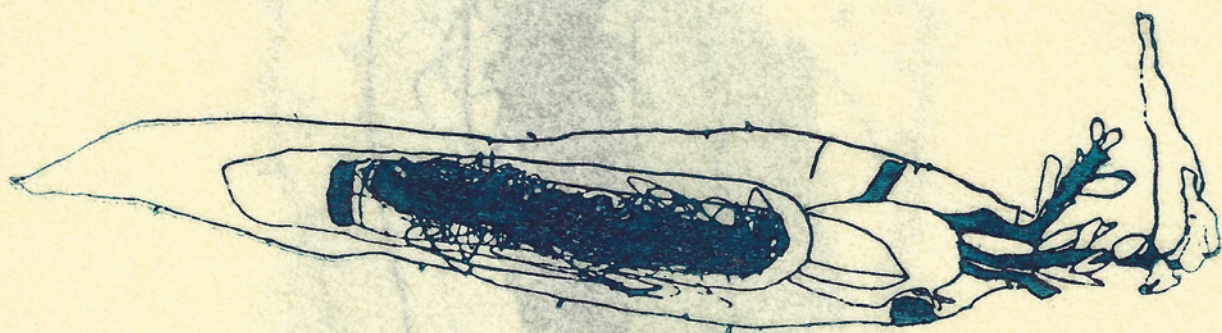


Allium sativum

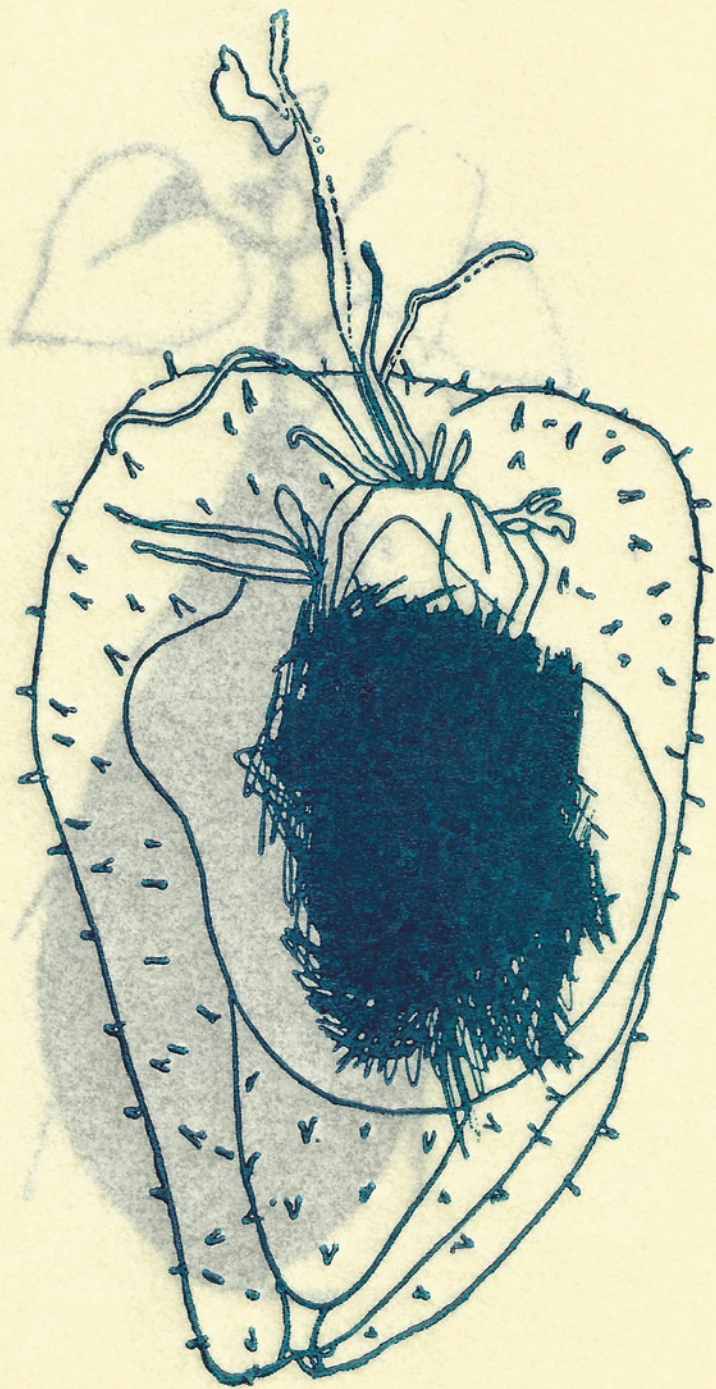
a Partie saine, de la sign. Partie saine, en Borneion.
 c. Inflorescence, d. Pétales et pistil.

PL. X.
 Aloès. Aloë
 trina Lam.
 L'aloë
 Liacér à l
 grasses,
 nues, six
 dentées, e
 hampe po
 grappe de
 pendantes
 nes, cyllu
 campanule
 fleurit es
 dans les
 méridiona
 passe, che
 la mauvai
 son dan
 serres.
 L'aloë
 pharmacie











JANAINA RODRIGUES

2014

3.1- Natureza-morta 2: mantendo o escape

Escapar é esquivar-se, subtrair-se, livrar-se; soltar-se; não morrer, sobreviver. Manter o escape é conservar o constante subtrair-se. É desenhar o que se faz desaparecer. Contradição.

Quando me proponho ao exercício de observação dos perecíveis ou dos utilitários, me deparo com a constante modificação de sua aparência. Ao olhar as coisas perecíveis, vejo que com o tempo elas se libertam das injunções da carne e revelam outra vida. Já as coisas duráveis, os vidros e as porcelanas, refletem o ambiente ao qual estão expostos. Nesses dois casos, percebo na prática que o momento que vemos está repleto de oscilações das luzes, das cores ou do próprio corpo.

No discurso “Meus pensamentos extravagantes sobre o desenho”, durante o salão de 1765, Diderot defende o estudo do esfolado. Nele, o filósofo afirma que o artista deveria posicionar o olho no centro da figura a ser trabalhada, assim, ele penetraria nos órgãos e na carne, trazendo o saber das formas. Desvencilhando das propostas de separação dos gêneros artísticos, seleciono um trecho nesse discurso que exemplifica a dificuldade do exercício de observação:

Mas o que acaba por deixar louco o grande colorista [Chardin] é a vicissitude dessa carne; é que ela se anima e emurchece de um piscar de vista a outro; é que, enquanto o olho do artista está preso à tela [...] **eu passo**; enquanto ele vira de novo a cabeça, não me reencontra (DIDEROT, 2000, p.171, grifo nosso).

Didi-Huberman comenta esse mesmo trecho no livro *A pintura Encarnada* (2012):

Vicissitudo: a alternativa, a troca, o turno, o retorno, a oscilação, a mudança – enfim, a destinação. Há a oscilação do olhar no exercício do retrato, exemplarmente, e nela, a oscilação do *phatos*. Essa oscilação não é, pois, senão a incessante passagem (quando eu poso, “eu passo”, escreve Diderot, do tédio à ironia, depois à alegria etc.), a incessante passagem dos humores, passagem, pois, vicissitude, do colorido. [...] É a cada instante que os pintores arriscam escorchar a carne de seu “objeto”, da “figura” ou do rosto que está diante deles (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.35, grifo do autor).

No desabafo de Chardin exposto por Diderot, podemos perceber que a temporalidade desafia a tentativa de fixar o que é observado. Os perecíveis estão constantemente se subtraindo,

roubando de si uma vida e fundando outra. De forma semelhante, em uma mesa posta, as porcelanas e o vidro absorvem os diferentes reflexos do ambiente em que estão presentes: a luz que entra pela janela, o sol que se pôs, a nuvem que passou. E, no caso do retrato, ele ainda está sujeito aos humores, à alegria e à tristeza que nos atinge. Nesses exemplos, o que nos atrai durante a prática da observação ao esforço é a tentativa de nos desapegarmos do objeto visto e do retoque constante.

O “passo” é a oscilação, vicissitude, e é o escape que procurei fixar no trabalho *Natureza-morta 2: mantendo o escape*, que abriu este capítulo. Em suas páginas soltas com impressão tipográfica sobre um papel semelhante ao pergaminho, há cinco imagens de perecimento e brotação. Próximas a ilustrações científicas, as imagens representam cortes transversais, que descreveriam a polpa, a casca e o broto. Claro que as impressões mesclam os “cortes”, ora revelando a parte interna “apodrecendo”, ora apenas a “casca” dos legumes e dos frutos brotados e apodrecidos.

A capa que envolve as páginas soltas desse trabalho foi impressa em serigrafia. Ela introduz o assunto com o título e uma imagem retirada de uma das pranchas do catálogo botânico *Les Plantes medicinales* (1906). A imagem dessa prancha deixou parte do seu texto original ao ser recortada, mas sem a pretensão de fazê-lo legível. Com a serigrafia, as letras se tornaram distorcidas, dificultando ainda mais a sua leitura. O texto cerca, como uma moldura, uma ilustração de bulbos, em que fiz pequenas alterações para realçar os brotos representados em seu interior.

As impressões de *Natureza-morta 2: mantendo o escape* possuem hachuras na parte interna das figuras e, ao mesmo tempo, formas de brotos na parte externa, como se fossem um resumo de todos os desenhos produzidos durante o processo de observação de alguns legumes e frutos que brotaram e pereceram no ateliê durante estes dois anos. Por meio dessa experiência de desenhar o temporário, pude ver que, com o meu olhar atento, na minha prática havia a possibilidade de *tocar* o que escapava.

Esse interesse em desenhar o que sempre se modifica esteve presente no *Laboratório de brotos e podres*, em que me deparei com o cará-do-ar em estiolamento. Por essa ocasião, comecei uma pesquisa sobre dois acontecimentos simultâneos: o perecimento de algo que brota.

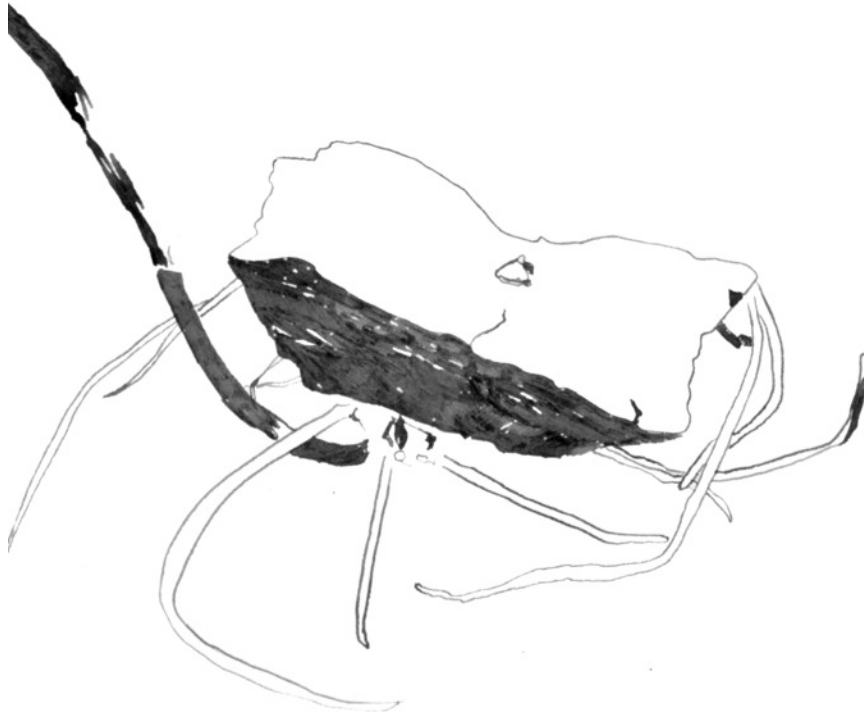


FIG. 43- Desenho produzido durante a observação do processo de perecimento e brotação do cará-do-ar, 2013

3.2- A mesa posta e os perecíveis

A mesa posta é o lugar de encontro com o alimento, seja ele compartilhado ou não. Podemos imaginar uma fruta, arroz e feijão, doces e salgados dispostos sobre ela. Nós, sentados diante deles, temos a nutrição que nos é tão cara. Na comida oferecida há um motivo para o encontro com os amigos, uma conversa, uma comemoração. Na literatura e na história temos exemplos de como o alimento é um importante elemento para celebrações e as práticas de rituais, como a celebração do chá pelo *raku*, da posse e do bacanal em *Satyricon* e a devoção, como nos jejuns da quaresma. Na rotina comum, a comida sacia a fome e os desejos, além de produzir o intervalo que o corpo requer para continuar os afazeres.

Mas quando nos deparamos com uma mesa posta proposta como uma obra de arte, os objetivos estão deslocados. Diante dela surgem as perguntas: “o que está posto?” “Quero comer?” “Como comer?” (ou melhor, “é feito para comer?”). Para a negação desta última, há o embate com o apetite, com a estranheza de um alimento não ser comestível.

No trabalho *Analogia IV*, de Víctor Grippo,¹⁸ existe uma mesa dividida em duas refeições. Sobre o tecido branco estão servidas, num prato branco, três batatas em processo de brotação e apodrecimento e, em frente, sobre um tecido preto num prato transparente, há três formas de acrílico, também transparentes, que se assemelham às batatas. São duas composições exatamente iguais, mas com materiais diferentes.



FIG. 44- Víctor Grippo, *Analogia IV (III)*, 1972, madeira, acrílico, batatas e metal

¹⁸ Víctor Grippo (1936-2002) é um artista argentino. Foi um dos primeiros artistas a atuar na arte conceitual na Argentina e na América do Sul. Participou em 1970 do Grupo CAYC, com o qual começou a série *Analogias*.

Na mesa, a materialidade dura e estável do acrílico continua intacta, enquanto o tubérculo utiliza sua energia vital para tentar a propagação. O que poderia ser algo comestível está disposto, realçando o tempo que passa para ambos, mas que produz marcas diferentes em cada um. Não há cadeira para o ser humano, que, em pé e de passagem, será um observador do processo de perecimento e brotação, da possível permanência de uma planta e do desaparecimento da batata. Nesse trabalho, a mesa posta toma outros valores: ela está posta ao tempo.

Os dois elementos, posicionados um em frente ao outro, reafirmam a fragilidade do que chamamos de perecível. Perecível é aquilo que está sujeito a uma rápida e visível transformação: o prato de comida fora da refrigeração, as frutas que passaram, o leite que azedou ou a batata que brotou. Sabemos que o acrílico, apesar de ser também efêmero, leva mais de quatrocentos anos para se decompor, enquanto as batatas perdem suas formas em questão de dias. Nessa instalação, a oposição entre os dois materiais é clara: um apodrece e o outro permanece.

Tão efêmeros quanto as batatas do trabalho, no entanto, somos nós, que em poucos instantes passamos pela obra e, quando voltamos, avistamos a instalação da mesma forma que estava anos atrás. Pude observar esse fato no museu Museu de arte latino-americana de Buenos Aires (MALBA), na Argentina. Com um intervalo de cinco anos, visitei o trabalho duas vezes e observei que a composição continuava aparentemente a mesma. A presença do espectador é insignificante para o processo de sua matéria. Somos transitórios, ou melhor, transeuntes dispensados da mesa posta.

Por meio da provocação feita pela palavra “analogia” presente no título do trabalho, podemos pensar na semelhança entre as batatas e o acrílico. Qual seria, pois, essa semelhança entre o duradouro e o perecível? Ao pensar nessa pergunta, deparo-me com algumas reflexões sobre a morte e a vida, questões semelhantes que surgiram ao ver o cará-do-ar em estiolamento em 2012.

Elegias de Duíno, escrito entre 1912 e 1922 pelo poeta Rainer Maria Rilke, é uma obra em que dez elegias são dedicadas ao pensamento do exercício poético, da existência humana e da celebração da morte e vida. É na “IX Elegia” que o autor sugere que somos semelhantes aos perecíveis, pois junto com eles, compartilhamos o deperecer. Sobre “as coisas que vivem o fugaz”, Rilke escreve:

...E essas coisas
que vivem o fugaz, compreendem que teces o seu louvor;
efêmeras, adivinham salvadores em nós, os mais efêmeros.
Que em nossos corações invisíveis se cumpra a sua
metamorfose - infinitamente - quem quer que sejamos! (RILKE, 1972, p. 53)

Como as coisas que perecem, nós, seres terrestres, também estamos designados à condição de renascer como terra: “Terra, não é este o teu desejo: renascer invisível em nós?” (RILKE, 1972, p.54). E o que vive o fugaz nos revela o nosso tempo e, mais, o que somos: matéria passageira, perecíveis. Nessa condição os celebramos, e eles nos salvam ao se metamorfosear em nós. Assim, compartilhando o que é fugaz e o que se metamorfoseia, algo permanece. Dora Ferreira da Silva, tradutora do poeta Rainer Maria Rilke, comenta que, nessa elegia, o ser humano tem a capacidade de transformar o finito em infinito por meio do seu “coração frágil”, da sua perecibilidade e

Através da aceitação plena do terrestre, afirmando apaixonadamente o ‘aqui e agora’, vendo na morte, não o ‘outro lado’, a promessa da transcendência, mas a mais íntima e sagrada inspiração da terra. Nessa imanentização os opostos coincidem, o finito se infinitiza, o efêmero se eterniza (RILKE, 1972, p.89).

As batatas cruas da instalação de Victor Grippo podem se transformar em folhas e flores, e deixariam assim de ser alimento, adquiririam outra forma. Nesse sentido, o seu desaparecimento faria surgir outra vida e outras cores. Como elas, nós também somos privilegiados à desaparecer. Para Mauricie Blanchot, em *O espaço literário*, o desaparecer tem o poder de reter, ou seja, de manter, de guardar algo. O autor comenta a elegia de Rilke:

Aproximamo-nos insensivelmente do instante em que, na experiência de Rilke, morrer não será morrer, mas transformar o fato da morte, em que o esforço para ensinar-nos a não renegar o extremo, a expormo-nos à perturbadora intimidade do nosso fim, concretizar-se-á na afirmação apaziguadora de que não existe morte, de que “perto da morte já não se vê a morte” (BLANCHOT, 2011,

p.158).

O que retemos quando desaparecemos é a nossa própria matéria, o corpo que se transforma em cadáver, em terra, em uma parte vivente do mundo. Ou, no caso das batatas, uma planta que florescerá. Pensando dessa forma, não existe morte, mas uma vida inaugurada. Por meio da morte, “exprime-se a ressurreição, a alegria de uma vida transfigurada” (BLANCHOT, 2011, p.157). Sobre o cadáver, Blanchot escreve em “As duas versões do imaginário”:

O cadáver que vestimos, aproximado o mais possível da aparência normal, apagando-lhe as desgraças da enfermidade, na imobilidade tão tranquila e tão segura que é a dele, sabemos porém que não repousa. O lugar que ocupa é preparado por ele, deteriora-se com ele e, nessa dissolução, ataca, mesmo para nós que ficamos, a possibilidade de uma permanência. Sabe-se que, “num certo momento”, **a potência da morte faz com que ela não se mantenha mais no belo lugar que lhe atribuíram** (BLANCHOT, 2011, p.283, grifo nosso).

O autor nos lembra que basta estar vivo para conhecer a morte e, ao acontecer, ela imediatamente desaparece e revela um corpo ambíguo. Em outras palavras, a ausência da vida fundará a morte, que imediatamente perde seu lugar. Depois de morto, o corpo humano deixa de ter o seu valor ocidentalmente estabelecido e em direção à morte se desloca, inaugurando o cadáver. Para o crítico literário francês, este momento da morte dialoga com a concepção da imagem, da relação do real e do imaginário, se caracteriza por afirmar as coisas em sua desapareição. Para o autor, sem a *função* da vida e sendo sua própria imagem, o cadáver “só tem agora as relações de uma imagem, possibilidade obscura, sobra o tempo todo presente atrás da forma viva e que agora, longe de se separar dessa forma, transforma-a inteiramente em sombra” (BLANCHOT, 2011, p.282).

Voltando a *Analogia IV*, de Victor Grippo, se as batatas que se transformam são os perecíveis, o acrílico, material com permanência terrestre prolongada, é a reprodução do que elas foram no passado. Sombra permanente do seu oposto, o acrílico registra o passado daquelas batatas ao futuro inalcançável para nós, “os mais perecíveis”. Mas, é claro, esse material transparente e duro também se modifica com o tempo.

À luz destes pensamentos sobre a morte como uma “alegria de uma vida transfigurada”, o que é comum entre o duradouro e o perecível (incluindo nós, seres humanos) é que ambos

modificam suas aparências, desaparecendo e, ao mesmo tempo, permitindo à terra, na sua invisibilidade, renascer. Cada um em seu devido tempo.

No trabalho do artista argentino, a comida sugere o efêmero e não uma refeição. Nessa mesa posta para dois, os possíveis convidados estão em meio à oposição entre duro e o macio, o preto e o branco, o cristalino e o superficial, e, também, em meio à união entre o finito e o infinito, a permanência e a efemeridade, o broto e o perecimento. Diante desses contrastes e ligações, somos levados a refletir e a retornar à nossa condição de terra, de matéria perecível, que também brota.

3.3- A simultaneidade do broto com o perecimento: a vida permanece

A leitura da reflexão de Blanchot sobre a morte e o seu caráter passageiro me fez lembrar o instante do fim da vida que o termo *memento mori* propõe. Esse termo é frequentemente acompanhado pela imagem dos *vanitas*, a da lembrança de que somos mortais, de que somos feitos de matéria efêmera. Esse vocábulo latino pode ser traduzido como vaidade, futilidade, aparência vã. Como imagem, aparece como caveiras, bolhas de sabão, velas acesas, frutas apodrecidas etc. A presença dessas imagens ou a mensagem de *memento mori* em uma pintura, por exemplo, remete-se à existência frágil do ser humano. O que me fez lembrar, porém, de *memento mori* é que, sob a visão de Blanchot sobre a vida, até a própria morte tem o seu momento fugaz. É como se existisse um *vanitas* no *memento mori*, já que o momento da morte é efêmero e faz surgir outra vida. Neste sentido, a morte e a vida são continuidade. E a vida é o que permanece.

No *Eclesiastes*, escrito por um ou vários autores nomeados como Qohélet, ‘o pregador’, encontramos a tradicional frase “Vaidade das vaidades, disse o pregador, tudo é vaidade”. (*Eclesiastes* 1 v. 2). Semelhante ao *memento mori*, este trecho ao qual deu origem ao *vanitas*, é frequentemente utilizado como um alerta ao ser humano de que tudo é passageiro e de que a morte finaliza a nossa permanência terrestre. Mas Haroldo de Campo nos traz algo diferente. Ao procurar a origem hebraica da expressão citada, o tradutor se aproxima da origem do vocábulo *vanitas*, o *vanus* (vazio, vão). Nas palavras do poeta e tradutor: “Em hebraico, o termo *hével* significa ‘vapor’, concretamente (como em ‘vapor d’água’), ‘sopro’, algo evanescente,

insubstancial, e só figurativamente quer dizer ‘ vaidade’ ” (CAMPOS, 1991, p.36). Utilizando o sentido da palavra Qohélet, “aquele que fala a uma assembleia”, o trecho citado foi traduzido como: “Névoa de nada § Disse O-que-Sabe/ névoa de nada § tudo névoa-nada” (CAMPOS, 1991, s.p).

No estado gasoso, sem forma definida, a névoa é uma bonita imagem para se pensar o caráter efêmero das coisas. Ela vela e aos poucos, revela o que está por trás dela. É algo impalpável, uma nuvem. Como ela, as coisas perecíveis ou duradouras se dissolvem e se formam novamente em outros lugares, num movimento sem fim.

Aos nos desviarmos da aparente oposição entre morte e vida, finito e eterno, deparamo-nos com a ligação estreita entre eles. O perecível perde na transformação uma matéria e se torna outra. E é justamente pelas modificações de sua aparência, como uma nuvem, que ele se desfaz. Dessa forma, a matéria das coisas continua no mundo¹⁹. Em outras palavras, o que se foi ou que se inicia a cada instante tem a morte e a vida conjugadas. Essa visão faz com que a vida permaneça, proporcionando outras cores ao momento de sua transformação.

Como imagem da continuidade da vida, podemos pensar nos frutos que brotam e perecem ao mesmo tempo, situação estudada em *Laboratório de podres e brotos*, que descrevi na introdução desta dissertação. Nesse caso, era o cará-do-ar que apodrecia durante a formação de seus brotos. À luz dessas ideias que acabo de desenvolver, a meu ver, essa simultaneidade está próxima da ideia de *tudo névoa-nada*, do constante desfazer e reaparecer das coisas no mundo.

¹⁹ Essa constante transformação e permanência da matéria das coisas é conhecida como *physis*, palavra que corresponde ao termo latino “natura” e que herdamos a palavra “natureza”. O conceito de *physis* é amplo, ele abarca a fonte originária das coisas, o primário e o que sempre se renova. Sobre este assunto procurar pelo artigo “Aspectos da *physis* grega” (KOIKE, 1999), que compila alguns autores que discutiram esse assunto.



FIG. 45- O cará-do-ar brotando e perecendo durante o *Laboratório de brotos e podres*, 2012

3.4 Natureza-morta I com brotos e chumbo

O broto que parece estimulou o trabalho *Natureza-morta I com brotos e chumbo*, instalação desenvolvida para a exposição coletiva *O estado do real*, que citei no segundo capítulo desta dissertação. Havia nele um desejo de construir detalhes que via na vida, presentes nas “coisas cuja vida é declínio” e naquelas duradouras. Para isso, trouxe dois elementos que representariam esses estados: um fruto apodrecido e brotado e lâminas de chumbo.

O fruto foi o chuchu, aquele que estive em meu ateliê. Na exposição ele declinava seus brotos, enquanto a semente era consumida. Além dele houve vinte e nove telas de têmpera vinílica e óleo, cujas medidas são quadrados de 26 x 26 cm, mas que formaram uma composição de 400 x 280 cm. Em cada extremidade dessa composição de telas houve um suporte de madeira com 15 cm de largura, em que estavam posicionados, de um lado, os chuchus brotados e, do outro, embrulhos de chumbo, formando assim, um corredor.



FIG. 46- Instalação *Natureza-morta I com brotos e chumbo*, 2013, 26 pinturas, madeira, chumbo e chuchu



FIG. 47- Embrulho de chumbo com argila embaixo, no início da instalação *Natureza-morta I com brotos e chumbo*, 2013



FIG. 48- Chuchu brotando e perecendo no início da instalação *Natureza-morta 1 com brotos e chumbo*, 2013

Ao se deparar com a instalação, o espectador encontrou duas situações: no fundo, a parede com quadros de cores vivas e acinzentadas, e, nas laterais, os suportes que cercaram o espaço do trabalho. As telas possuíam figuras arredondadas, planos de cores, figuras de perecíveis e potes. Nos suportes de madeira havia chuchus brotados e embrulhos de chumbo. O que chamo de chumbo eram formas semelhantes a ovos, cobertas por uma lâmina de chumbo. Logo abaixo deles havia uma pequena quantidade de argila, que secou com o passar do tempo. Durante os dois meses de exibição da exposição, os brotos caminharam em direção aos embrulhos de chumbo. Eles perdiam, nesse percurso, suas energias vitais e apodreciam, enquanto no outro suporte os embrulhos permaneceram estáveis até que a argila que os apoiava nas bases secou e se descolou, fazendo-os cair.

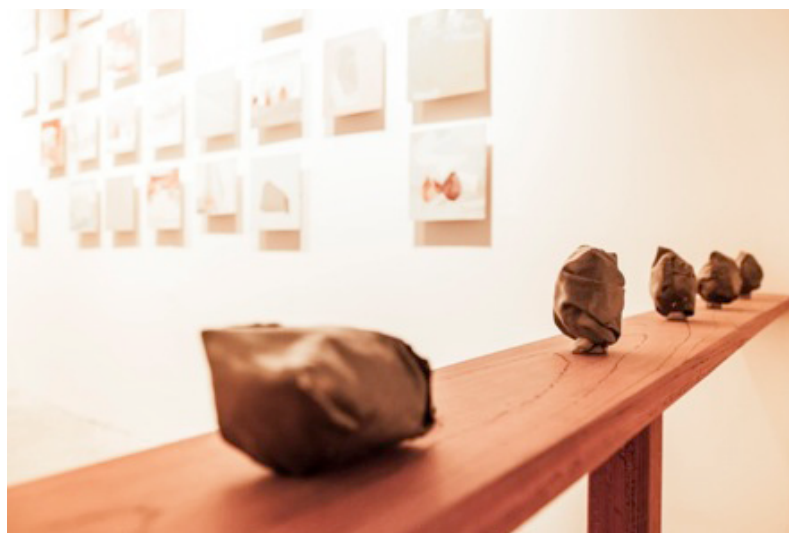


FIG. 49 – Os chumbos caídos no final da exposição da instalação *Natureza-morta I com brotos e chumbo*, 2013

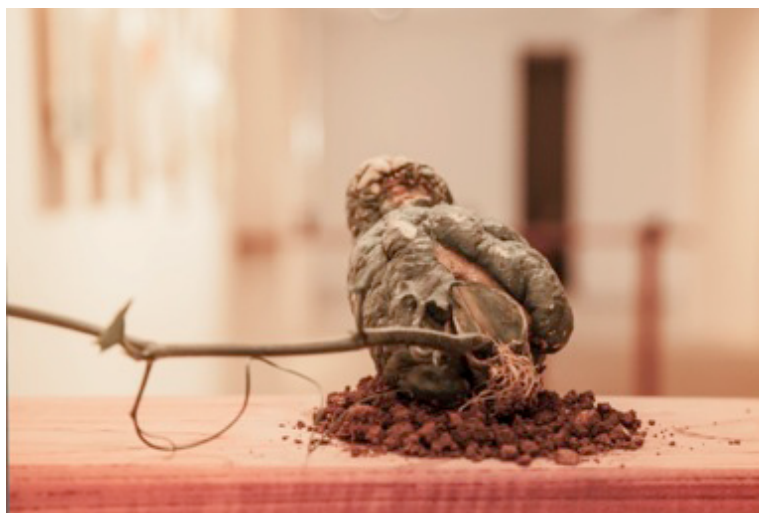


FIG. 50 – Os brotos em perecimento no final da exposição da instalação *Natureza-morta I com brotos e chumbo*, 2013

Com o tempo, a mudança de estado e de posição desses elementos deram um certo movimento ao trabalho. Claro que a aparência dos brotos se modificou com mais rapidez que o cair

dos chumbos: os frutos murcharam, adquiriram marcas, tons brancos e, por fim, suas folhas despencaram no chão. Da mesma forma que os brotos, os ovos, que poderiam estar no interior dos embrulhos de chumbo, possuíam uma vida latente, porém o material mais estável do mundo a cercava. Algo interrompeu a propagação de ambos.

3.4.1 - A montagem

O cará-do-ar é uma trepadeira de origem africana que sustenta um fruto no final de seu ciclo perene. Esse fruto, que brotou sozinho no meu ateliê em 2012, não brotou até julho de 2013, um mês antes da montagem do trabalho *Natureza-morta I com brotos e chumbo*. Ao procurar referências de como fazer sua propagação, encontrei algumas teses sobre o seu gênero biológico, *Dioscorea bulbifera L.*, e apliquei o método de propagação no ateliê. Houve duas tentativas. A primeira, em uma caixa de papelão, que ficou no escuro e no lugar mais quente da casa, e na segunda, o fruto ficou enterrado no lugar mais exposto ao Sol. O fruto permaneceu inerte, talvez por causa do frio do Sul do país. Na verdade, ele poderia ser de qualquer outra planta, a única exigência era que durasse apenas algumas semanas, para revelar o seu processo de apodrecimento. Resolvi, então, selecionar alimentos comuns à nossa rotina, como a batata-doce, batata inglesa ou o chuchu. Foi esse último, o de processo mais rápido e estranho, que estendeu o seu broto forte e desorientado na exposição.

Entretanto, ao deixar o chuchu brotar alguns dias antes da montagem, as hastes se prolongaram em um formato condicionado à luz da janela do ateliê e não à do local da exposição. O que seria ovos com chumbo em seu interior se transformou em formas encapadas por uma manta de chumbo, com se a vida latente dos ovos estivesse coberta. Na prática, o roteiro que criei no diário de bordo tomou outros rumos. Frente a esses imprevistos, precisei assumir o inevitável e adaptar o trabalho. Com esse objetivo, ao revisar o plano de montagem, pude encontrar o que, naquele momento, não estava disposta a dispensar: as pinturas “frescas” e “fáceis” e a frontalidade do broto e o chumbo. Posicionei os suportes de madeira no local da instalação da mesma maneira que desenhei nos projetos. Enquanto isso, colocava as telas na parede e conversava com outros participantes e com a curadora da exposição, que sugeriram outras posições para aqueles suportes. Experimentei todas elas até que os fixei um de frente para o outro, com os pés intercalados, como numa varanda.



FIG. 51- Instalação *Natureza-morta 1 com brotos e chumbo* na exposição *O estado do real*, com os suportes de madeira intercalados, 2012

Com a exposição concluída, sinto que trabalhar com o que estava vivo exigiu um arranjo entre a proposta inicial e o fruto, que visivelmente se transformava. Ao escolher a matéria em crescimento, assumi seus riscos e precisei levar em conta a relação que criei com tais elementos. Por uma coincidência ou pela condição de que o broto aparecesse rapidamente, escolhi outro fruto de uma trepadeira. O chuchu, que, como o cará-do-ar, fica no vão entre a terra e o ar, vive suspenso por uma haste.

A experiência dessa exposição, planejada por meses, me proporcionou tempo e cuidado para a observação não só do processo de brotação do cará-do-ar e do chuchu, mas também das composições montadas no ateliê para a observação. Reconheço, nos dois casos, que o que ainda esteve vivo cedeu apenas uma parte de sua vida, o suficiente para que eu pudesse senti-los e experimentá-los naquele momento. Em outras palavras, eles se entregaram e, ao mesmo tempo, me escaparam.

3.5- Adrian Villar Rojas e Nydia Negromonte

Legumes brotados fazem parte do trabalho *Posta*, da artista peruana residente em Belo Horizonte Nydia Negromonte. Tive a oportunidade de visualizar este trabalho, apresentado em 2012, em duas montagens diferentes, uma no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, e a outra durante a Trigésima Bienal de São Paulo.

A exposição que visitei no Museu de Arte da Pampulha, o MAP, se chamava *Lição de Coisas*, título surgido de um livro didático de 1940 encontrando pela artista em um sebo na Espanha e que possui diversas imagens e descrições sobre a água, alimentos, conhecimentos gerais etc. A exposição foi formada por dez trabalhos *Notas de prova, Mercado Livre, Lições de coisas, Ilha dos Amores, Hidrica: Espisódios, Gabinete, Espelho Cego, Escalera, Coletores e Posta*, que ocuparam o MAP de modo atento aos detalhes do local e ao conjunto das obras. O museu foi projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer como um dos elementos do Conjunto Arquitetônico da Pampulha. Construído em 1943 com o objetivo de ser um grande cassino, ele possui espaços amplos, espelhos e uma imponente escada para o mezanino. Com poucas paredes o museu é cercado de vidros que revelam a Lagoa da Pampulha e a exuberante vegetação do local.

Percorri o primeiro e o segundo andar da exposição e, mesmo atenta, não pude encontrar todos os trabalhos, já que eles estavam distribuídos em detalhes do local, como nas árvores, azulejos e espelhos. Nessa exposição, Nydia ocupou o espaço com sensibilidade, diante da elegância e ao abandono do local: a ampla paisagem, arquitetura modernista, azulejos quebrados, tacos desbotados e a água da lagoa putrefata.

Posta, localizada no mezanino do museu, é um trabalho que utiliza frutas e legumes envolvidos em argila sobre uma vasta mesa. Nas palavras da artista:

O “Posta” fica sobre a grande mesa, que é mais uma plataforma, com alimentos que são encapados por uma argila crua. Então, você faz uma observação desse objeto que está sendo encapado. À medida que ele é coberto, a observação é por meio da memória, você já não o vê. Esses alimentos ficam algum tempo com o plástico, vão mantendo alguma umidificação e alguns podem brotar ao longo do tempo (NEGROMONTE, 2012).

Com o decorrer da exposição, a plataforma monocromática começou a apontar diferentes cores. Nas fendas produzidas pela diminuição do volume dos alimentos, por meio do processo natural de desidratação, surgiram cores vivas e brotos. Ao ver a exposição, tive a sensação de que a argila formou máscaras descartáveis nas frutas e legumes, como se estivessem prontas para serem desfeitas pela vida de cada alimento.



FIG. 52- Registro do trabalho *Posta*, de Nydia Negromonte no MAP, 2012

Havia um cuidado durante a exposição para que permanecessem apenas brotos e frutas frescas, o que apodrecia era descartado da instalação. No relato citado, a artista evidencia o jogo de memória produzido ao cobrir os perecíveis com a argila. Podemos descobrir o que há por baixo da cobertura cinza ao observarmos o formato dos alimentos.

A exposição *Lição das coisas* na Trigésima Bienal de São Paulo, no mesmo ano, limitou-se um espaço menor. Em São Paulo, a plataforma foi maior e possuía mais alimentos. Quando visitei a bienal, dois meses após a abertura, pude ver os brotos enrolados em outros frutos encapados, no processo de estiolamento, à procura de luz para abrir as suas folhas.



FIG. 53- Registro do trabalho *Posta*, de Nydia Negromonte, na trigésima bienal de São Paulo, 2012

Tateando a luz, os brotos atravessaram a plataforma e produziram linhas verdes sobre os elementos cinzas. Outra diferença entre as montagens está presente no suporte que amparou os alimentos encapados: ele não remetia a uma mesa posta, como foi no MAP. Eles estiveram dispostos para uma exposição, para serem observados em seus processos de transformação.

Diferentemente desse trabalho delicado de Nydia Negromonte, o artista argentino Adrian Villar Rojas constrói instalações grandiosas e obras monumentais com argila e alimentos. Em seus trabalhos recentes, encontramos tênis velhos, eletroportáteis, alimentos podres, cascas de frutos, sementes brotadas em potes de vidro, esculturas de argila, por exemplo. Parte de sua pesquisa está em construir objetos encontrados em um possível fim do mundo, no final de uma era ou após a destruição do que conhecemos como a vida humana. Na visão pessimista do artista, nesse local haverá apenas detritos e abandono.

Sua exposição na Galeria Serpentine, em Londres, *Today we reboot the planet (Hoje nós reiniciamos o planeta)* (2013) foi registrada em um livro que leva o mesmo título. Há nesse livro várias imagens de seu amplo ateliê nas quais é possível observar o processo de suas esculturas em argila de animais e homens, seus experimentos com resquícios de alimentos e com objetos utilitários. Há no livro, ainda, textos da curadora da exposição, de críticos e algumas entrevistas.

Nas imagens do ateliê, há esculturas que reproduzem em argila formas de seres humanos aparentemente petrificados, como se após um desastre eles tivessem ficado interrompidos em suas ações de levantar e escapar. Encontramos dentro destes corpos de argila legumes que lançam seus brotos num local que exala pessimismo e tristeza. Podemos ver também eletroportáteis sujos e cobertos por terra, como se fossem resquícios de um tempo remoto. Como todo lixo, vários objetos presentes no ateliê e em suas instalações, foram utilizados e descartados pelo ser humano. É por essas coisas que permanecem no mundo mais do que nós que o artista constrói parte do ambiente de destruição e abandono em suas obras.

Além dos resquícios de uma sociedade consumista, o artista faz um procedimento semelhante aos da artista Nydia Negromonte no trabalho *Posta: AVR* encapa alimentos como milho, maçãs e laranjas. Nesse caso, a argila possui um pouco de cimento em sua composição, proporcionando estabilidade à cobertura e evitando o aparecimento de fendas mais profundas. A cobertura de argila, que também está presente nas paredes e no chão da exposição, produz uma cor cinza e pequenas trincas. Sophie O'Brien, a curadora da exposição, comenta os objetos com a argila:

Animais, seres humanos e objetos inanimados são igualmente capturados, atrofiados em sua surdez e mudez. A argila mescla o antigo e o novo, cobrindo-os com uma pátina de lembrança e melancolia.

A argila, com sua tendência de craquelar e fissurar à medida que seca, torna-se tempo encarnado, criando um documento na forma tridimensional (O'BRIEN, 2013, p.36-7).

Ossos, replicas de esculturas famosas, iPod, *tablet* e sapatos estão cobertos por uma fina camada de argila ou foram nela refeitos. Para a curadora, a argila faz com que esses elementos sejam intemporais e assim eles “transformam do particular para o genérico” (O'BRIEN, 2013, p.39). O sapato de argila que encontramos em sua instalação, por exemplo, pode ser de anos atrás ou de um futuro inesperado. Por meio dos procedimentos empregados nesse sapato, ele se transforma em algo sobre o fracasso da sociedade: o abandono, a selvageria, o desespero ou a perda.

AVR produz em seu processo artístico uma diversidade de coisas estranhas e deslocadas. O artista, citando Borges, descreve que elas são como um “repositório de conhecimento ainda a

ser concluído, uma Babel encontrada na Tlön” (O’BRIEN, 2013, p.39). Considerando parte dessas coisas estranhas como os documentos tridimensionais que Sophie O’Brien cita, quais seriam as memórias desses documentos? O que permaneceria nesse mundo devastado? Essas são algumas questões que o artista sugere em seu trabalho e no seu atual processo de pesquisa. As coisas, em suas combinações estranhas, vivem em um mundo inventado. E o seu ateliê é um pedaço desse mundo em que ele reúne e vive os detritos.

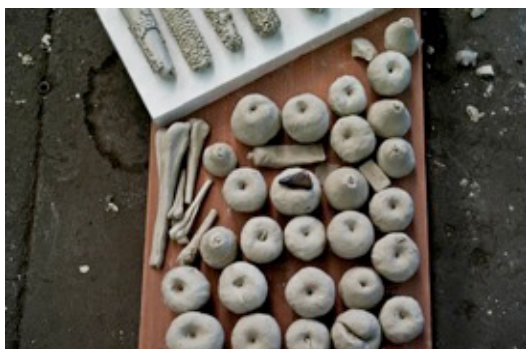


FIG. 54-. À esquerda experimentos de Adrian Villar Rojas com ossos, milhos e peras na argila, 2013; à direita experimentos com germinações: batatas e cebolas na argila, 2013.



FIG. 55- À esquerda da figura há um protótipo de máquina de argila abstrata; ao centro, escultura encontrada em uma loja de caridade, reconfigurada com argila, fósseis, massas, batatas, conchas e um colar feito à mão e escultura com cascas de ovo, argila, massa e restos de materiais da estação metalurgia, 2013



FIG. 56- Botas velhas com batatas, sementes e casca de banana, 2013

A argila, matéria utilizada por Nydia Negromonte e Adrian Villar Rojas, produz pequenas rachaduras e cobre as coisas. Mesmo com “humores” e perspectivas de diferentes, há algo em comum entre esses trabalhos. São semelhantes pelo uso de materiais que reconhecemos rapidamente, como legumes, brotos, frutos apodrecidos e argila e, também, pelo procedimento de tapar com argila. Escolho trazer *Posta* e *Hoje nós reiniciamos o planeta* (e as imagens do ateliê de AVR), trabalhos tão diferentes, para pensar os sentidos que o procedimento de encapar algo com a argila podem despertar. Em ambos, a argila velou uma memória, tanto dos alimentos, da nossa história humana quanto dos elementos domésticos. Apesar de tapadas, reconhecemos a nossa comida e os nossos objetos de consumo, mas esse cobrimento nos leva a imaginar o que há por debaixo dessa máscara. De um lado, surgir uma vida, um broto, uma cor; de outro, tudo tapado pela nossa própria destruição.

A materialidade da argila, que cobre, trinca e quebra, também possui uma reversibilidade do seu estado sólido. Como já vimos no segundo capítulo, o formato moldado na argila se transforma em lama em contato com a água. Essa é uma das possibilidades da argila que utilizo em minha prática. A outra, que está conectada ao assunto deste último capítulo, é que ela possui cor, textura e a potencialidade de fazer algo nascer: a argila é terra. Relembrando Rainer Maria Rilke, o desejo da terra é de renascer nos perecíveis (“em nós, os mais perecíveis”). O poeta inverte a situação com a qual nos deparamos no cotidiano, dos brotos nascendo na terra. Essa troca, me parece, faz com que nós, perecíveis, estejamos apenas esperando o fato de a terra renascer, situação sem escapatória e sem medo. Nesse sentido, o perecer será sempre a terra renascendo.

Surgem brotos de dentro da materialidade da argila nos trabalho de Nydia Negromonte e de Adrian Villar Rojas, eles utilizam a potência do nascer que a terra/argila possui. Em *Posta*, por exemplo, na plataforma que se assemelha a uma mesa, está exposta a condição de propagação/estiolamento das hortaliças. Nas esculturas de argila de AVR, cenouras e batatas nascem em seu interior. Nesses trabalhos, a transformação dos perecíveis está estreitamente ligada à terra e à argila.

Em *Natureza-morta 1 com brotos e chumbo* utilizo a argila e a terra em duas situações: abaixo dos chuchus que brotam, para prolongar o estado de propagação, e abaixo dos embrulhos

de chumbo, para mantê-los, por um tempo, apurados. Apesar de ocuparem um pequeno espaço nessa instalação, a capacidade da argila de craquelar, desfazer-se e “renascer” é algo que repercute na minha prática.²⁰ Os trabalhos dos artistas que trouxe para este capítulo possuem procedimentos diferentes com esse material. Eles a mesclam com os perecíveis, de forma que ambos se tornam um único corpo: formas encapadas que brotam ou objeto de uma terra devastada. Na instalação apresentada neste texto ou em *Ações para terra, para água: natureza-morta* (analisada no segundo capítulo), noto que a argila não se mistura com os outros elementos, ela apenas se relaciona com eles. Escolhi-a, entretanto, para compor os trabalhos por conter uma potencia de vida, de ser uma matéria que propicia a propagação e a transformação (ao se secar, ela perde a aderência; quando molhada, ela se transforma em lama). Nesse sentido, de se buscar um pouco de vida pela argila, acredito que há uma proximidade entre meu interesse e o procedimento de *Posta* e de Adrian Villar Rojas com a argila e com os perecíveis. Hoje percebo que esses dois casos que trouxe a este texto são referências artísticas que estimulam e acompanham as questões que surgiram no final desta pesquisa e que, também, apontam para trabalhos futuros.

3.6- A alegria de algumas cores

Como desenvolvi no início deste capítulo, a prática da observação dos perecíveis e dos utilitários me obrigava a escolher o que iria permanecer na pintura: um pedaço de tecido, a cor do fruto, a sombra, as luzes da janela. Ao trabalhar com a observação, lidei com os reflexos do ambiente e dos corpos, com algo que se transformava constantemente. Para me auxiliar na decisão de selecionar o que iria ser preservado da composição observada e, além disso, na escolha dos elementos destas composições (as coisas da prateleira do ateliê), pequenos desenhos do diário de bordo me sugeriam os movimentos composicionais dos quadros, as cores, a iluminação e os formatos das figuras, arredondadas, quadriculares etc.

²⁰ O trabalho *Ações para terra, para água: natureza-morta* também utiliza argila, mas com o foco em sua qualidade de se transformar em outro material, em sua reversibilidade.



FIG. 57- Registro do diário de bordo com o esboço de algumas pinturas da instalação *Natureza-morta 1 com brotos e chumbo*, 2012

Como no processo de *Coletar (objetos coletores)* analisado no segundo capítulo desta dissertação, utilizei algumas composições de panos, potes e frutas para a produção das pinturas que apresentei em *Natureza-morta 1 com brotos e chumbo*, assim como para a da série *Estável deperecer*. Estive imersa, nesse processo, nos diferentes estados das coisas que observava no ateliê: a simultaneidade do perecimento com o broto e, também, do estável com o movente. Entre essas duas situações, pensava que poderia haver luz e alegria, cores e formas ingênuas de se ver o mundo. Foi por essa vertente que me dediquei às pinturas.

As cores vivas e as composições simples foram referências iniciais para as telas. Na série produzida para *Natureza-morta 1 com brotos e chumbo*, estava interessada em trabalhar o amarelo e o vermelho, cores que foram dominantes na paleta das pinturas. Elas foram utilizadas em diversos tons, principalmente o vermelho, que oscilou entre o laranja, o rosa, o carmim e

o sépia. Já o amarelo tendeu para sua cor primária, com tons próximos ao do amarelo-limão. O azul, o branco e o cinza foram utilizados, na maioria das telas, como cores que abarcariam a forte presença das outras. Pela composição simples que as pinturas estabeleceram, sentia durante o processo que todas as cores estariam abertas a combinações espontâneas e rápidas. Algo que, acredito, proporcionou um certo vigor às manchas e pinceladas das pinturas e uma fragmentação das figuras em relação ao fundo.



FIG. 58. Série *Natureza-morta I com brotos e chumbo*, 2013, têmpera vinílica e tinta óleo s/tela

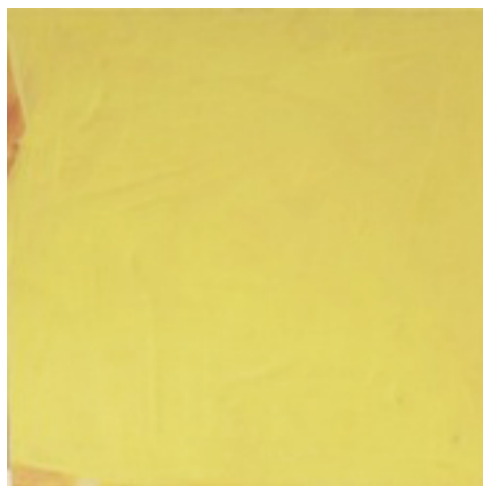


FIG. 59. *Série Natureza-morta 1 com brotos e chumbo*, 2013, têmpera vinílica e tinta óleo s/tela



FIG. 60- Série *Natureza-morta 1 com brotos e chumbo*, 2013, têmpera vinílica e tinta óleo s/ tela

Hoje, sinto que a composição de algumas dessas telas foi arriscada. Em um dos quadros, por exemplo, há três formas arredondadas, talvez peras, e uma delas é levemente deslocada à direita. As três figuras estão sobre um branco pintado grosseiramente e à frente de fundo de duas cores, um rosa amarelado que se mistura às figuras principais e um azul acinzentado.



FIG. 61- Tela da instalação *Natureza-morta I com brotos e chumbo*, 2013, têmpera vinílica e tinta óleo s/ tela

Recordo que essa pintura foi uma das últimas a serem feitas dentro das vinte e nove apresentadas na exposição. Antes dela, havia pintado várias outras combinações de cores, tons e composições. Talvez seja pela repetição que procurei deixar a composição mais sintética nessa, preservando os espaços para o respiro de cada cor e de cada gesto. O procedimento de sintetizar os elementos pictóricos, que procurei aplicar a todas as pinturas, proporcionou às telas um

frescor, como se fossem algo fácil e rápido de se fazer. Havia nisso o desejo de que as pinturas provocassem uma experiência visual simples e direta.

A série *Estável deperecer*, produzida em 2014, possui a paleta mais escura, mas ainda assim preserva alguns tons de azul e amarelos vivos. Para esse trabalho, os elementos percíveis estiveram dependurados no ateliê, como se fossem intocáveis ou como se estivesse expostos a uma observação minuciosa. Algumas pinturas sugerem essa situação suspensa.



FIG. 62. Série *Estável deperecer*, 2013, Têmpera vinílica e tinta óleo s/tela



FIG. 63- Série *Estável de perecer.*, 2013, têmpera vinílica e tinta óleo s/tela

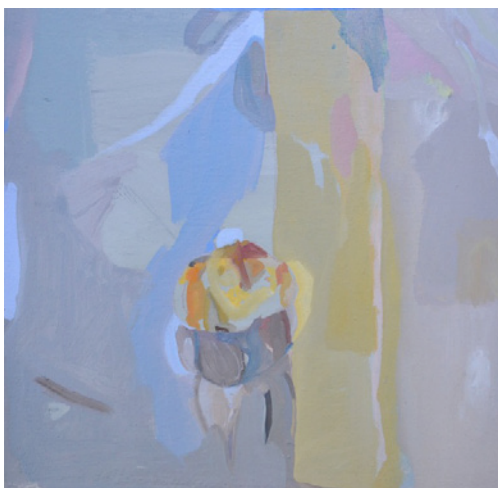


FIG. 64- Série *Estável de perecer*, 2013, têmpera vinílica e tinta óleo s/tela

Sinto que a diferença dessa série para a instalação *Natureza-morta I com brotos e chumbo* é que nela estão presentes, na matéria pictórica, as figuras dos apodrecidos e, além disso, eles estão tratados de forma mais fluída e rápida. A mesa, a luz e os panos da composição do ateliê, que na pintura são o fundo, assumiram formas e cores mais marcadas, em blocos de cores e pinceladas com texturas bem próximas às das figuras dos perecíveis. Durante o processo da pintura, raramente trocava os pincéis, procurava ser dinâmica no uso das cores e fazia rápidas pinceladas. Acredito que esses procedimentos proporcionaram às pinturas um carácter fluido, espontâneo.

No detalhe abaixo, por exemplo, localizado no canto inferior direito da figura 63, o que contorna a forma arredondada é apenas o fundo branco. Nesse contorno, o óleo de linhaça se espalhou para a camada de têmpera vinílica, produzindo uma margem cinza escuro. Nessa série como um todo, o fundo e as figuras estão tratados de forma semelhante e, juntos, sugerem a sensação de pedaços quebrados.



FIG. 65- Detalhe de uma das pinturas da série *Estável deperecer*, 2013, têmpera vinílica e tinta óleo s/tela

O processo de pintura dos trabalhos *Estável deperecer* e *Natureza-morta I com broto e chumbo* foi repleto de sobreposições de gestos e cores, em tinta a óleo, resina acrílica e têmpera vinílica. Cada um desses procedimentos possui características que se contrapõem: a secagem lenta e rápida, os pincéis rígidos e macios, o brilho e a opacidade das tintas. Descreverei brevemente nas próximas linhas parte desse processo do qual as telas guardam algo para si.

Após terem sido preparadas em pequenos compensados, primeiramente lixei a sua superfície para retirar a goma e as laterais pontiagudas. Com os suportes em mão, fixei o tecido com alguns grampos e cobri as quinas conservando o ângulo de quarenta e cinco graus, o mesmo da estrutura da madeira que a afastou da parede. Com a primeira aplicação do látex no tecido, o quadrado de compensado passou a ser a tela em branco. Esse suporte me ofereceu a rigidez da

tela, algo que hoje ainda prezo durante o pintar. Ao aplicar a primeira tinta, o verso e a lateral passaram a testemunhar as camadas do preparo: a madeira, o tecido cru, o látex, as camadas de têmpera vinílica, a resina acrílica e, por fim, a tinta óleo.

A têmpera possui uma luminosidade maior que a da tinta óleo, proporcionando tons claros mais vivos. Ela é uma técnica da pintura que remete ainda ao ato de encontrar a dosagem certa de ingredientes para formar um determinado sabor, ao temperar. Fazer uma têmpera ou um tempero é reunir elementos químicos para reagirem e formarem um terceiro elemento que será usado em algo. Se escolho esse procedimento é porque opto por um determinado método, que, no mínimo, compartilha da ideia da têmpera que tempera, que antecede um outro fazer, no caso as pinceladas em diferentes texturas e tons. Diferentemente da têmpera vinílica, a tinta óleo, pela presença do óleo de linhaça em sua constituição, possibilita a aplicação de velaturas e cores escuras mais profundas. A tinta óleo pode ser aplicada e retocada por um tempo prolongado na tela, mas que, no processo desse trabalho, durou apenas um dia. Nessas pinturas, o seu toque sedoso finalizava os detalhes de cores e retoques.

No interior de uma tela dessa exposição existe uma camada de tinta carmim. Na superfície não é possível distingui-la: está totalmente coberta por outras cores. Ela faz parte, talvez, de um pequeno rastro na lateral da tela, tem milímetros de espessura. Apesar de não aparecer nas últimas camadas, essa etapa do trabalho, que consiste em cobrir e evidenciar, certamente conduziu à pintura final. Isso porque, durante as etapas desse fazer, selecionei alguns dos gestos e cores que surgiram e, por eles, prossegui em outros. Ou seja, a sobreposição, com ou sem compromisso com a figuração, construiu pouco a pouco as formas pictóricas.

O processo das pinturas que apresentei neste capítulo se iniciou pelo desejo de ver o tempo que passava para mim, os perecíveis e os utilitários. Em seu início, como disse, havia o desejo de trazer formas ingênuas, simples e uma paleta rica de cores vivas. Por esse motivo, acredito que houve aparentemente uma discrepância entre as imagens das pinturas e os sentidos dos brotos que pereciam, do chumbo ou dos elementos apodrecidos. Essa diferença, entretanto, foi proposital. O que via no perecimento do broto e no chumbo perante a planta movente (situação semelhante à simultaneidade do perecer e do brotar) era a transformação de uma vida, ou

melhor, “a alegria de uma vida transfigurada”. Por essa razão, acreditava que nesses trabalhos as cores das pinturas deveriam, sim, ser alegres.

Como analisei anteriormente, minha atividade de pintar passa pelo desejo de trazer a vida das coisas que vejo nas composições do ateliê. Utilizo poucos elementos ao montar uma cena para a observação, elementos com os quais, por uma questão de centímetros ou por uma nuvem que encobriu o Sol, decido trabalhar. Ou seja, ao modificar a posição de um pote ou com o perecer ou o brotar dos perecíveis novos detalhes são produzidos, detalhes que provocam novos olhares ao trabalho, um novo enquadramento. Portanto, semelhante ao brotar ou ao perecer, o ambiente e o tempo são fatores que atingem as cenas postas. Sinto que nessa prática existe uma vida que nunca alcanço, que sempre me escapa. Que, se a tocasse, seria apenas pelo olhar e por meio dele traria uma matéria, uma pintura, por exemplo.

Pude perceber, com essa pesquisa, que o recomeço é algo constante na prática da observação. Foi justamente pela imagem do perecer do brotar que comecei esta pesquisa: pelo cará-do-ar que procurou fontes de energia para a sua sobrevivência. Por ela, vista como um recomeço de outra vida, encontrei uma semelhança com as possibilidades de trabalho que hoje tenho em minha frente: as cenas de observação tão diversas, a materialidade da gravura, da *performance*, do vídeo ou da pintura, assim como as diferentes atitudes perante as coisas do ateliê.

No início deste capítulo trouxe o pensamento da mesa posta como arte, dos sentidos que poderíamos encontrar ao nos deparar com esse tipo de trabalho. Mas como montar uma mesa? Deve-se pensar para que ela será. Para um alimento comestível ou para uma relação de duração e efemeridade. Podemos escolher entre uma mesa monocromática, neutra, de cores vivas ou daquelas cores que se transformam com o passar do tempo. A sua superfície pode ser líquida ou sólida, de porcelana, barro, vidro, açúcar ou fermento. A quantidade de cadeiras, onde as pessoas irão se sentar, não precisar ser necessariamente proporcional aos números dos utilitários presentes na mesa.

Montar uma mesa é reunir elementos, detalhes, espaços vazios, ideias e ações sobre uma superfície plana, sobre ela dispor os elementos utilitários e os perecíveis. Mas também rearranjá-los constantemente, para uma visão diferente: um pouco mais de vermelho, uma fruta suspensa ou um pano cinza. No meu processo artístico, a mesa posta é o local de observação e de

experimentação. Por meio de composições variadas e repetidas ela abriga vontades de fixar o efêmero, de fazer brotar, de ocupar vazios e de dissolver a solidez do viver. Mas, além disso, a mesa do ateliê, a mesma que abriga as diversas composições a serem observadas, ampara meus procedimentos e minhas ferramentas. Na sua superfície há marcas dos respingos de pinturas antigas, do pó da terra e das marcas de cortes. Ela ampara o cavalete, a argila, o desenho e a gravura. Nesse móvel, que reúne pessoas, trabalhos e experimentações, tenho presente grande parte do local que chamamos de ateliê, o local da prática.

Considerações finais

Laboratório de brotos e podres foi uma experiência feita bem no início desta pesquisa, em 2012. Dois anos se passaram e hoje percebo que ele, ou a importância dele, foi uma linha que percorreu as três etapas que formaram esta dissertação: o olhar sobre a natureza-morta, o ateliê e, por fim, o podre e o broto.

No primeiro capítulo, “A matéria da vida comum”, ele funcionou como um despertar para o que acontecia nas composições que observava no ateliê. Nessa ocasião, o fato que mais me impressionou foi que os apodrecimentos começavam pelas feridas abertas, pelos lugares mais vulneráveis dos perecíveis.



FIG. 66 – Desenho produzido durante o *Laboratório de broto e podre*, 2012, nanquim s/ papel

Estanca, trabalho de 2014, continuou com o olhar sobre os corpos abertos. Para esse trabalho escolhi o verbo “estancar”, o mesmo que “interromper um fluxo”, para remeter a vedação de algo aberto, de um buraco. Como descrevi na introdução, as frutas apodrecidas ficavam no meu quarto de dormir e, é claro, elas exalaram o seu cheiro fétido, contaminando o cômodo e parte de mim, já sensível pelas mudanças. Sinto que estancar esse momento, mesmo depois de dois anos, foi um bom passo para começar esta dissertação. Ao me afastar desses acontecimentos pessoais e olhar o trabalho à distância, vi que surgiram outras questões sobre o procedimento de velar as imagens.

Frente à composição de natureza-morta no ateliê, o meu olhar esteve interessado em ver as aparências das coisas e os detalhes dos corpos vivos que constantemente se modificaram. O primeiro capítulo situa esses interesses em uma parte da história da natureza-morta, pensando tanto nos sentidos cultivados no século XVII quanto na contemporaneidade. Meu objetivo nessa etapa foi encontrar as possíveis aproximações desse tema com a minha prática. Me deparei com o *stilleven*, uma prática do olhar ligada à vida cotidiana e interessada no prazer da descoberta, nos detalhes microscópicos ou simplesmente, nas texturas diferentes das coisas.

Durante esse estudo, reencontrei a produção de um artista holandês o qual me fez despertar um trabalho engavetado, aqueles que esperam um outro impulso para a sua produção. A partir do acesso a todas as naturezas-mortas produzidas pelo holandês Albert Echkout em uma reprodução de alta qualidade no livro *Albert Echkout: visões sobre o paraíso selvagem* (BRIENEN, 2010), pude dar continuidade ao trabalho que antes estava em seu estado embrionário. *18 vedação sobre 10 naturezas-mortas descobertas e esquecidas* foi, portanto, um trabalho que se desenvolveu durante o mestrado. Como analisei no primeiro capítulo, nele repito o procedimento que havia realizado em *Estanca*, de vedar as imagens dos alimentos abertos, experiência que proporcionou um aprofundamento no deslocamento da imagem original, no caso as dez pinturas de Albert Echkout, e na materialidade que a serigrafia sobre o tecido produz. Ao fazer parte da textura do suporte, as aplicações tomaram uma aparência de camuflagem, de censura, como se estivessem ausentes de um contexto que lhes era próprio. Nos dois trabalhos, as vedações não retiraram os espaços abertos, apenas os taparam. Ou seja, as aberturas continuaram presentes, mas agora camufladas. As aplicações de tinta eram apenas gestos sobre os alimentos abertos.

O que se iniciou com o desejo de pesquisar a natureza-morta como um tema contemporâneo seguiu para o interesse das minhas ações sobre as montagens que observei no ateliê. Elas foram constituídas de três tipos de coisas: aquelas que brotaram, as que pereceram e as que empoeiraram. No processo de estiamento, enquanto o cará-do-ar brotava e apodrecia, os potes de porcelana continuavam estáveis, havia uma aparente oposição entre esses elementos (que no terceiro capítulo procurei desfazer). Essas situações foram vistas, inicialmente, no já citado *Laboratório de podres e brotos*.

No capítulo “Do ateliê: ver vazantes e continentes”, como o nome já descreve, aprofundi os meus estudos sobre os elementos da minha prática. Para isso, fui ao encontro do conceito e do uso da palavra “coisa” para Tim Ingold e a partir dela procurei analisar as coisas do ateliê, realçando as diferenças do meu comportamento diante delas e das coisas da cozinha. Chamei de “vazantes” as coisas presentes no trabalho Ações para terra, para água: natureza-morta, pois seus utilitários não acolheram os líquidos. Pela vida que o trabalho assumiu, suas jarras e copos tornaram-se recipientes que apenas vazavam. Ele nunca seriam completados, por mais que entornássemos água no seu vazio interno, pois a história de sua matéria se revelou com o contato com o líquido. Eles eram terra e lama. Já “continentes” se refere aos potes que utilizei durante o processo do trabalho *Coletar (objetos coletores) e suspender*. Esteve presente nas figuras dessa série de pinturas a figura de algo que possui a capacidade de conter, de guardar um líquido.

Nos momentos de escrita, em que me encontrei parada na cadeira à companhia constante dos perecíveis e utilitários, vi que as suas sombras caminharam de acordo com o percurso do Sol. Além disso, com o passar das horas, suas cores se transformaram e neles apareceram marcas permanentes. Frente a esses elementos, estive lidando, aparentemente, com duas condições: com aquilo que estive fixo, e aquilo que se modificou constantemente. Mas o que estive fixo, a mexerica imóvel, por exemplo, também se transformou. Nestas reflexões finais, gostaria de reafirmar que, as composições que vi no ateliê possuíram vida, ou seja, até o que era imóvel, inanimado se tornou, aos meus olhos, um corpo definitivamente vivo. Por esse ponto de vista, o que estive inerte veio a ser algo movente no seu ponto fixo, por meio do seu processo de apodrecimento ou de brotação.

O processo de estiamento foi algo que retornou no terceiro capítulo, “O perecer do broto”. Nele discuti a oposição e, ao mesmo tempo, a união entre o brotar e perecer. A divisão que criei para as coisas do ateliê se apresentou no compartilhar de um mesmo destino, o de modificar sua aparência e permanecer no mundo. Como analisei nesse capítulo, o trabalho *Natureza-morta I com brotos e chumbo* utilizou a condição de precariedade (apodrecimento) e da propagação como um dos elementos da instalação. Segui essa investigação com os pensamentos sobre a desaparecimento de Mauricio Blanchot e sobre a morte como reafirmação da presença da terra,

de Rainer Maria Rilke. Por meio dessas reflexões, propus que a vida que permanece na terra conjuga a brotação e o perecimento.

No final desta pesquisa, sentada ou em pé perante uma mesa, com uma composição de natureza-morta, senti-me pertencente a uma cena, como em um cenário de uma só composição: o dos elementos perecíveis. Essa posição levantou outras reflexões que beiram ao pensamento sobre o retrato e sobre o corpo humano. Como comentado no último capítulo, quando poso estou sujeita à vicissitude da carne, a mesma que atingiu os elementos do ateliê que vi durante estes dois anos.

Os trajetos da pesquisa

Comecei esta pesquisa me estabelecendo em um local distinto da minha terra natal, em Porto Alegre, a capital do estado do extremo sul do Brasil. No início, além das dificuldades de adaptação ao clima, também extremo, os conceitos de pesquisa em arte, diferentes dos da minha formação, me desafiaram. Acredito que a tentativa de conciliar as distintas abordagens do trabalho prático e da fundamentação teórica que aprendi nessas duas etapas de formação forçou um enfrentamento entre ambas, e que precisei encontrar no meio disso o caminho desta que apresento.

Todos os trabalhos, exceto *Coletar (objetos coletores)* e *Suspende*, foram finalizados durante estes dois anos. Estava posicionada não apenas em uma cidade nova, mas no meio do processo prático, que, como se espera, foi repleto de dúvidas e de questões a serem desenvolvidas e modificadas pelo fazer. Em cada etapa, eram lançadas diversas propostas de trabalho e, como quando iniciei esse mestrado, continuo com várias anotações guardadas na gaveta. Olhando para essas propostas reservadas, percebo que engendrei outras formas de trabalhar. Durante estes dois anos, minha prática lançou-se em procedimentos ainda não utilizados, como o impresso, o vídeo e a *performance*. Além dessas técnicas para mim inusitadas, aventurei-me na leitura de catálogos botânicos e no uso de perecíveis nas instalações. Hoje percebo que, por esses novos trajetos, houve uma mudança da minha atitude sobre a minha própria produção artística. Adicionei vários procedimentos para tratar, ou melhor, para cercar as coisas perecíveis e domésticas que escolhi observar.

Buscando um exame conclusivo sobre os três impressos – *Estanca, Tamanho do Tato e Natureza-morta 2: mantendo o escape* – que compuseram o corpo desta pesquisa, notei que eles surgiram por um instante pessoal, um desejo de fazer com que as etapas das reflexões e das experimentações artísticas que aconteceram durante a pesquisa permanecessem. Eles marcaram as etapas dos assuntos nos quais estive imersa. Mas, ao mesmo tempo, eles se tornaram independentes da escrita que apresento, ou seja, eles não foram resultados de um determinado estudo sobre a natureza-morta, as coisas do ateliê ou o perecer do broto. Eles foram frutos de um estímulo poético que me propus e me permiti trabalhar durante esse percurso, com a pretensão de levar a prática para o corpo do texto.

E assim esses impressos foram posicionados: tangentes aos assuntos dos capítulos. Eles tocaram e logo se desviaram dos temas. E mais: adicionaram ricas questões às reflexões por mim desenvolvidas. Em uma exposição, quando apresentados em conjunto, acredito que eles sugerem a construção de um personagem, de alguém que observou minuciosamente os perecíveis e que os colecionou.

Diante dos trabalhos apresentados, dos processos e das reflexões que surgiram a partir deles, fica claro que a atividade de observação foi um processo fundamental para essa pesquisa. Posicionei nessa prática as jarras, os potes, as frutas, os legumes e tantos outros elementos de minha coleção em uma mesa. Meu olhar a percorreu, deparou-se com uma parede do ateliê e pôde seguir por uma paisagem da janela. Ele passou pela composição de perecíveis e de elementos domésticos e percorreu todo o cenário que construí exclusivamente para a produção artística. Diferente do uso de fotografias ou projetores, esse olhar atravessava, ele cruzava uma montagem pensada com zelo e paciência. Após várias tentativas de uma composição ideal, com espaços, cores e transparências calculados para a pintura, a mesa que as coisas estiveram apoiadas, ficou marcada de traços de grafite. Abaixo dessas marcações as coisas estiveram aparentemente imóveis, paradas, à espera. Diante a montagem, tenho a sensação de que toquei essa espera.



FIG. 67 – Composições de mexericas no ateliê, 2013

Referências

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999.

ABRAMOVICZ, Janet. *Giorgio Morandi the art of silence*. Nova York: Editora Yale University, 2005 .

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____ *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CHIARELLI, Tadeu. *Apropriação, coleção, justaposição* (catálogo). Porto Alegre: Grupo Santander Brasil, 2006.

BENDINER, Kenneth. *Food in Painting from the renaissance*. Londres: Reaktion Books, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BLAUDTH Lurdi. *Marcas, passagens e condensações- Investigações de um processo em gravura contemporânea*. Porto Alegre: Editora UFRS, 2011.

BRIENEN, Rebecca Parker. *Albert Eckhout: visões sobre o paraíso selvagem- obra completa*. Rio de janeiro: Capivara, 2010.

BRYSON, Norman. *Looking at the overlooked: four essays in still life painting*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

DEAN, Tacita. *Giorgio Morandi: Still life and day for night*. Fundação Nicola Trussardi, 2012. Disponível em: <http://www.fondazionenicolatrussardi.com/exhibitions/still_life/Day_for_Night.html#> Acesso: 9 mar. 2014

DIAS, João Paulo Tadeu; TAKAHASHI, Keiko, ONO, Elizaberth Orik; MING, Sin Chau. Produção de mudas de *Discorea bulbitera* L. Revista Cascavel, Paraná (Cascavel), nº1, p.54-61, març. de 2011.

GALLAGHER, Ann. Still life: natureza-morta (catálogo). Londres: British Council, 2004.

GENETTE, Gérard. A obra de Arte Volume 1: Imanência e Transcendência – São Paulo: LitteraMundi, 2001

GESTEIRA, Heloisa Meireles. Representações da natureza: mapas e gravuras produzidos durante o domínio neerlandês no Brasil (1624/1654). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, nº 46, p. 165-178, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/viewFile/34603/37341>>. Acesso: 28 jan. 2014.

_____ O Recife holandês: história natural. *Revista Brasileira de História e Ciência*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 6-21, jan./ jun. 2004. Disponível em: <http://www.mast.br/arquivos_sbhc/48.pdf>. Acesso: 28 jan. 2014.

GODFREY, Tony. *Painting today*. London: Phaidon Press, 2009.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditações sobre um cavaleiro de pau*. São Paulo: Edusp, 1999.

HUBERMAN, Didi. Da semelhança a semelhança. *ALEA*, v. 3, nº1, p. 26-51, jan/jun 2011.

HEIDEGGER, Martin. Ensaios e conferências. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2006. (Coleção pensamento Humano).

HOLLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HUSTVELD, Siri. *Mysteries of the Rectangle*. Nova York: Princeton Architectural, 2005.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Revista Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, nº 37, p 25-44, jan/jun. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v18n37/a02v18n37.pdf>> . Acesso: 28 de mar. 2014.

KOIKE, Katsezo. Aspectos da “Physis” grega. *Revista Perspectiva Filosófica*. Recife, v.VI, nº 12, jul-dez 1999. Disponível: < http://www.ufpe.br/ppgfilosofia/images/pdf/pf12_artigo80001.pdf> Acesso: 10 set. 2014.

LEITE, José Roberto Teixeira. *A pintura no Brasil Holandês*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1967.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-idéia*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

LIMA, Jorge dos Santos. Comentários sobre *A coisa* de Heidegger. *Revista Saberes*. Natal, v.1, nº4, p. 96-102, jun 2010.

MASI, Alessia; SELLERI, Lorenza. *Morandi no Brasil* (catálogo). Fundação Iberê Camargo: Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://www.iberecamargo.org.br/site/uploads/multimediaExposicao/260320135541_Giorgio%20Morandi%20no%20Brasil.pdf>

MCTIGHE, Sheila. Foods and the body in Italian genre Paintings about 1580: Campi, Passarotti, Carraci. New York: *College Arte Association*, v. 86, nº 2, p. 301-323. jun. 2004. Disponível em < <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3177419?uid=3737664&uid=2&uid=4&sid=21104606117697>> Acesso: 28 de jun. 2013

MEIRELES, Cecília. *Viagem & Vaga Música*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

MONTEIRO, André Maya. Inhotim. Tunga. *Visualidades*, Goiania, v.9, nº2, p.141-155, jul-dez 2011

MORAT, Franz Armin; GUSE, Ernst-Gerhard. *Giorgio Morandi*. New York: Prestel, 2008.

NEGROMONTE, Nydia. A água que contorna as obras de Nydia Negromonte. 2012. Disponível em: < <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/47987>> Acesso: 10 set. 2014

O'BRIEN, Sophie. Today we reboot the planet. Londres: Serpentine Sackler Gallery; Colônia: Koenig, 2013.

OWENS, Craig. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. *Revista Arte & Ensaios* (Revista do programa de Pós Graduação em Artes Visuais- UFRJ). Rio de Janeiro, v.1, n° 11, p. 112-125, 2004. Disponível em < http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_craig_owens.pdf> Acesso: 30 abr. de 2013.

PESSOA, Fernando; GALHOZ, Maria Aliete. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969.

PRATES, Katia Maria Kariya. *Imagem rarefeita*. 2011. 168 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

PETRÔNIO. *Satyricon*. Trad. Sandra M. G. B. Bianchet. Belo Horizonte, Crisálida, 2004.

PETRY, Michael. *Nature morte: Contemporary Artist Reinvent the still life*. New York: Thames & Hudson, 2013.

RIBEIRO, Virgínia Cândida. Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória. *Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis, 2008, p. 796-807. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/075.pdf>>. Acesso: 25 ago. 2014.

RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

ROLNIK, Suely. *Instaurações de Mundos*. São Paulo: Núcleo de Estudos da subjetividade, 1998. Disponível: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Instauracao.pdf>> Acesso: 10 set. 2014

ROLLA, Marco Paulo. *O corpo e o material: uma reflexão social do desejo na vida através da Arte*. 2006 114f. (Mestrado em Artes e tecnologia da Imagem)- Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006

ROMAGNOLIO, Sergio. *O vazio e o oco na escultura*. 2001. 113 f. Tese (Doutorado em Artes), Escola de comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SANTOS, Izabel Maria dos Santos; OLIVEIRA, Carla Mary S. O novo mundo a partir da obra de arte: Albert Eckhout e Zacharias Wagener. *Anais II Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina, 2009. p. 1144-1151. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Santos_Izabel%20Maria%20dos.pdf>. Acesso: 30 jan. 2014.

SCHNEIDER, Norbert. *Naturezas-mortas: A pintura de Natureza-morta nos primórdios da Idade Media*. São Paulo: Taschen, 2009.

STERLING, Charles. *Still life Painting: from antiquity to the twentieth century*. New York: Harper e Row, 1981.

SKIRA, Pierre. *Still life: a history*. New York: Rizzoli, 1989.

SILVA, Danielle Muniz da. Diversidade genética de cará-do-ar (*Discorea bulbufera* L.) oroginária de roças de agricultores tradicionais por meio de marcadores microssatélites. 93f. (Ecologia aplicada)- Universidade Superior de Agricultura Luiz de Queiroz, Universidade de São Paulo, Piracicaba, 2011.

VALLADARES, Clarival do Prado; MELLO FILHO, Luiz Emygdio. *Albert Eckhout: a presença da Holanda no Brasil – século XVII*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento, 1989.

V.A. *Vilmorin*: The Vegetable Garden.(Catálogo) Londres: Taschen, 2009.

VINCENELLI, Moira. The welshdresser: a case study. *Revista Interpreting Ceramics*: Selected Essays. Londres: Editora Wunderkammer, 2013.

VOLTZ, Jochen. Natureza-morta X Still life. 2014. Texto retirado do site do Instituto Inhotim em seção relativa à exposição Natureza-morta realizada na Galeria Fonte.. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/blog/natureza-morta-x-still-life/>> Acesso: 10 set.2014.

