

MARIANA RESENDE CORRÊA

**O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE OBJETOS AUTORREFERENCIAIS:  
MEMÓRIA, BRICOLAGEM E NARRATIVA**

UBERLÂNDIA  
2013

MARIANA RESENDE CORRÊA

**O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE OBJETOS AUTORREFERENCIAIS:  
MEMÓRIA, BRICOLAGEM E NARRATIVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes – Mestrado da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes

Tema para orientação: Dinâmica do Processo de Criação em Artes Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Maria França da Silva

UBERLÂNDIA  
2013

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

**Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.**

---

C823p  
2013

Corrêa, Mariana Resende, 1983-  
O processo de criação de objetos autorreferenciais: memória,  
bricolagem e narrativa / Mariana Resende Corrêa. -- 2013.  
124 f.: il.

Orientadora: Cláudia Maria França da Silva.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Artes.  
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Arte – Objetos - Teses. I. Silva,  
Cláudia Maria França da. II. Universidade Federal de Uberlândia.  
Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7

---



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

---

**O processo de criação de objetos autorreferenciais: memória, bricolagem e narrativa.**

Dissertação defendida em 01 de março de 2013.

---

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Maria França da Silva  
Presidente da banca

---

Prof. Dr. José Paiani Spaniol - UNESP  
Membro externo

---

Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade - UFU  
Membro interno (PPG Artes - UFU)

À minha avó Palmira, falecida  
há anos, mas que se encontra  
presente nas lembranças mais  
doces da minha infância.

## AGRADECIMENTOS

Sou grata a Deus por todas as pessoas que Ele colocou em minha vida e que estão aqui reconhecidas. Agradeço pelas escolhas que me levaram até aqui e pela ajuda que Ele sempre me propiciou, sem a qual eu nada poderia;

Agradeço com imensa gratidão à minha orientadora Cláudia França, pelo respeito, pela grande disposição em me orientar, me esclarecendo as dúvidas, me ensinando, me corrigindo; tudo isso feito jamais em um tom impositivo e severo, mas com muita sabedoria, paciência e muita arte. Agradeço pela figura de artista que ela representa para mim, tendo se tornado uma rica influência na minha vida quanto à seriedade e paixão pelo que faz;

Ao meu pai, grande incentivador em meus estudos, agradeço por ser meu modelo de compromisso, responsabilidade, fidelidade e temperança. Agradeço pela sua constante disposição e paciência em me ouvir, em me auxiliar nos momentos de incerteza e por acreditar em mim;

À minha mãe, agradeço pela presença, compreensão, amizade, preocupação e ajuda durante todo esse tempo. Agradeço pelo interesse nos meus trabalhos, nas minhas ideias, nas minhas dúvidas e nos meus projetos, sendo um amparo em todos os momentos da minha vida;

Ao Alexandre, agradeço por estar comigo desde a escolha em fazer o mestrado, por ter me encorajado, acreditado em mim, me apoiado nos momentos decisivos e, principalmente, por representar o sentimento mais belo e feliz que já senti;

Agradeço às minhas amigas, em especial à Franciele e à Dayana por lerem o meu projeto inicial para a seleção do mestrado, pela amizade sincera que sempre me encoraja, ajuda e alegra o viver;

À minha madrinha Silvana, agradeço pela disponibilidade em contribuir para os trabalhos, pela amizade e pelo exemplo que é para mim enquanto pessoa e artista;

Sou muito grata às pessoas que intermediaram e contribuíram enormemente para a construção dos objetos da série: à dona Dionísia que me ajudou na coleta dos objetos-matrizes, ao marceneiro Celso pela paciência e pelo seu trabalho, e ao comerciante Robson que me deu as duas gavetas de uma mesa de máquina de costura antiga;

Sou grata aos professores que compuseram e compõem, respectivamente, a banca de qualificação e de defesa: Prof. Marco Andrade, Prof. José Spaniol e Profa. Aninha Duarte. Agradeço pela grande disposição e pelas importantes sugestões colocadas que vieram a somar ao trabalho;

Agradeço aos professores que ministraram as disciplinas do mestrado em Artes que cursei, bem como aos colegas, em especial aos das Artes Visuais, com os quais pude trabalhar melhor e que foram muito importantes na minha caminhada durante o mestrado;

Aos funcionários da Secretaria do Programa de Pós-graduação em Artes, ao Dênis e à Raquel, bem como ao coordenador professor Narciso Laranjeira Telles da Silva, agradeço pelo auxílio nas dúvidas e nos procedimentos solicitados pelo programa;

Por fim, agradeço à FAPEMIG por fomentar parte dos meus estudos no mestrado, que foi de grande importância para o desenvolvimento dos trabalhos.

“Quem olha para fora sonha. Quem olha para dentro acorda”.  
Carl Jung



## SUMÁRIO

RESUMO .....	09
ABSTRACT .....	10
ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES .....	11
INTRODUÇÃO.....	13
1. OS OBJETOS E OS SEUS USOS .....	19
1.1. Os objetos de uso comum.....	20
1.1.1. O objeto cadeira .....	23
1.1.2. Os objetos (não) funcionais enquanto referências da arte .....	27
1.2. Os objetos de arte .....	33
2. PARTE DO MEU MUSEU IMAGINÁRIO .....	47
3. O PROCESSO OPERACIONAL DE <i>OBJETOS NARRADORES</i> .....	57
3.1. Operações artísticas .....	58
3.1.1. A coleta .....	64
3.1.2. A seleção e os modos de apropriação das matrizes .....	67
3.2. Objetos desrealizados e enigmatizados .....	80
4. AS NARRATIVAS DE MEMÓRIAS PESSOAIS EM <i>OBJETOS NARRADORES</i> .....	90
4.1. A memória enquanto conceito operacional de <i>Objetos Narradores</i> .....	91
4.2. A memória atrelada aos espaços, lugares e não-lugares.....	97
4.2.1. Os objetos em relação aos lugares e não-lugares .....	100
4.3. Objetos que narram sobre o “eu” .....	103
4.3.1. “Apague os rastros!” .....	107
4.4. As narrativas autobiográficas de Farnese de Andrade .....	112
CONCLUSÃO.....	116
REFERÊNCIAS .....	120

## RESUMO

*O Processo de Criação de Objetos Autorreferenciais: Memória, Bricolagem e Narrativa* é uma pesquisa em Poéticas Visuais que parte de objetos que já possuíam um uso e que não me pertenciam (a exceção de um), para transforma-los em objetos autorrepresentacionais. Considerando que nós somos permeados por alteridades, é aceitável a construção reflexiva de narrativas em objetos outros como um modo de criar identidade por meio de alteridades objetuais. Com o uso de objetos usados e descartados me aproximei da proposta do da bricolagem e do *bricoleur* conceituados por Claude Lévi-Strauss que permitiram estender o passado presente nas minhas lembranças materiais para as próprias matrizes. Essa série constitui-se de seis trabalhos cujas matrizes objetuais são três cadeiras, um tamborete, uma prateleira e uma mesinha. A partir desses trabalhos reflito sobre os diferentes processos operacionais compreendidos como o próprio processo de bricolagem, o qual envolve a composição de um arquivo de objetos e fragmentos de móveis, os critérios para a triagem dos objetos que se tornaram as matrizes dos trabalhos, as possibilidades combinatórias de diferentes objetos e fragmentos, e as intervenções sobre essas matrizes. Nesse estudo, tramo considerações sobre os conceitos de memória trazidos, principalmente, por Maurice Halbwachs enquanto reconstrução do passado a partir de imagens e ideias que temos no presente, e sobre o conceito de narração de Walter Benjamin, juntamente à reflexão sobre a autobiografia como espaço de expressão do indivíduo moderno e forma de narração nos dias atuais. Essas reflexões e discussões foram, por sua vez, desenvolvidas a partir de referências e comparações com os trabalhos de alguns artistas como: Joseph Cornell, Courtney Smith, Farnese de Andrade, Amanda Mei e Nino Cais.

Palavras-chave: processo de criação, arte objetual, *bricoleur*, memória, narrativa.

## ABSTRACT

*The Process of Creating self-referential Objects: Memory, Bricolage and Narrative* is a research in Visual Poetics that uses objects that had been already used and does not belong to me (except for one), to turn them into self-referential objects. Whereas we are permeated by otherness, it's acceptable the reflective construction of narratives in other objects as a way of creating identity through the otherness presented in objects. With the adoption of used and rejected objects, I studied the proposal of *bricolage* and *bricoleur* conceptualized by Claude Lévi-Strauss, that allowed me to extend the past presented in my material memories to those used objects. This series consists of six works whose foundations are three chairs, a stool, a small table and a shelf. From these works I reflect on the different operating processes understood as the own process of *bricolage*, which involves the composition of an archive formed by objects and fragments of furniture, the criteria for selecting objects that became the artworks' basis, the different combinatorial possibilities of different objects and fragments, and interventions on them. In this study, I weave considerations on the concepts of memory brought, mainly, by Maurice Halbwachs, as reconstructing the past from images and ideas we have at the present, and on the concept of narration by Walter Benjamin, as well as the reflection on the autobiography as a space for the expression of modern individuals and this as a kind of narration today. These reflections and discussions were, in turn, developed from references and comparisons to some artworks of artists like: Joseph Cornell, Courtney Smith, Farnese de Andrade, Amanda Mei and Nino Cais.

Keywords: creation process, objectual art, *bricoleur*, memory, narrative.

## ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

Fig.1 – BERNINI, Gian Lorenzo, <i>Cátedra de Pedro</i> , 1647-1653.....	25
Fig.2 – THONET, Michael, <i>Cadeira nº 14</i> , 1859 .....	27
Fig.3 – BREUER, Marcel, <i>Walissi</i> , 1926 .....	29
Fig.4 – RIETVELD , Gerrit, <i>Cadeira Vermelho e azul</i> , 1917.....	31
Fig.5 – THONET, Michael, <i>Cadeira de balanço modelo 7001</i> , 1960 .....	31
Fig.6 – CARELMAN, Jacques, <i>Cafeteira para masoquistas</i> , 1969 .....	32
Fig.7 – DUCHAMP, Marcel, <i>A Fonte</i> , 1913 .....	34
Fig.8 – CHEVAL , Ferdinand, <i>Palais Idéal</i> , 1879-1912.....	37
Fig.9 – SCHWITTERS, Kurt, <i>Merzbau</i> , 1923-1932 .....	37
Fig.10 – OPPENHEIM, Meret, <i>Xícara revestida em pele</i> , 1936 .....	39
Fig.11 – ROSENQUIST, James, <i>F-111</i> , 1965 .....	41
Fig.12 – ARMAN, <i>Arteriosclerosis</i> , 1961 .....	42
Fig.13 – CHRISTO, <i>Pacote</i> , 1961 .....	42
Fig.14 – CLARK, Lygia, <i>Ar e pedra</i> , 1966.....	44
Fig.15 – CLARK, Lygia, <i>Máscara Sensorial</i> , 1967.....	44
Fig.16 – CLARK, Lygia, <i>Luvras sensoriais</i> , 1968 .....	44
Fig.17 – CAIS, Nino, <i>Sem título</i> , 2011.....	48
Fig.18 – DUCHAMP, Marcel, <i>Roda de Bicicleta</i> , 1913 .....	48
Fig.19 – CRESS, Jake, <i>Crippled Table</i> , s/d .....	49
Fig.20 – ANDRADE, Farnese de, <i>Sem título</i> , 1996 .....	49
Fig.21 – BEUYS, Joseph, <i>Fat chair</i> , 1964.....	50
Fig.22 – CORNELL, Joseph, <i>L'humeur Vagabonde</i> , 1955.....	50
Fig.23 – BENTO, José, <i>14 cadeiras</i> , 2006.....	51
Fig.24 – CARELMAN, Jacques, <i>Cadeira de balanço lateral</i> , 1969 .....	51
Fig.25 – CORNELL, Joseph, <i>Object (Ogives E. Satie)</i> , 1944.....	51
Fig.26 – GRIPPO, Victor, <i>Mesa</i> , 1978.....	52
Fig.27 – SOUZA, Edgar de, <i>Sem título</i> , 2010 .....	52
Fig.28 – ANDRADE, Farnese de, <i>Brasil</i> , 1994.....	53
Fig.29 – BROODTHAERS, Marcel, <i>Bureau de moules</i> , 1966 .....	53
Fig.30 – KOSUTH, Joseph, <i>Uma e três cadeiras</i> , 1965 .....	54
Fig.31 – NEVELSON, Louise, <i>Royal Tide I</i> , 1960 .....	54
Fig.32 – SOUZA, Edgar de, <i>Sem título</i> , 1997 .....	55
Fig.33 – DALÍ, Salvador, <i>Vênus de Milo com gavetas</i> , 1936 .....	55
Fig.34 – JONES, Allen, <i>Cadeira</i> , 1969.....	56
Fig.35 – CRESS, Jake, <i>Oops, mahogany chair</i> , s/d .....	56
Fig.36 – CORNELL, Joseph, <i>Pharmacy</i> , 1943 .....	59
Fig.37 – MEI, Amanda, <i>Cadeira-abajur</i> , 2006.....	61
Fig.38 – SMITH, Courtney, <i>Tangram</i> , 2008.....	62
Fig.39 – CORRÊA, Mariana, <i>Sem título</i> , 2005 .....	69
Fig.40 – Objeto-matriz 1, 2011, 97,5 x 42 x 47 cm.....	69
Fig.41– Espaldar com as chaves e a prateleira do objeto 1, 2011 .....	70
Fig.42 – Páginas do caderno, 2012.....	70
Fig.43 – Páginas do caderno, 2012.....	70
Fig.44 – Prateleira laranja, 2012.....	70
Fig.45 – Superfície de casinhas de brinquedo, 2012 .....	70
Fig.46 – Caderno na cadeira, 2012 .....	71

Fig.47 – Objeto-matriz 2, 2011, 68 x 31,5 x 35 cm.....	72
Fig.48 – Encosto com o nicho de gavetas, 2012 .....	73
Fig.49 – Simulação de uma possível interação do espectador com o objeto, 2012.....	73
Fig.50 – Conteúdo do interior de uma das gavetas, 2013 .....	73
Fig.51 – Objeto-matriz 3, 2011, 43,5 x 31,5 x 35,5 cm.....	74
Fig.52 – Feijão em crescimento dentro da colher de pau, 2013 .....	74
Fig.53 – Objeto-matriz 4, 2011, 84,5 x 36,5 x 40,5 cm.....	75
Fig.54 – Após a troca do assento e o acréscimo das ripas, 2012, 89,5 x 40 x 40,5 cm.....	75
Fig.55 – CORRÊA, Mariana, <i>Auto-retrato</i> , 2006, 100 x 80 cm .....	75
Fig.56 – Cadeira com o caminho de mesa com “bolsos”, 2013 .....	76
Fig.57 – Detalhe do conteúdo interno dos “bolsos”, 2013 .....	76
Fig.58 – Objeto-matriz 5, 2011, 54 x 53 x 38 cm.....	77
Fig.59 – CORRÊA, Mariana, <i>Criado-mudo</i> , 2004, 99 x 75 cm.....	77
Fig.60 – Mesinha com as duas lupas e a tampa com os dois retângulos vazados, 2012 .....	78
Fig.61 – Estrutura feita no interior da mesinha, 2012 .....	78
Fig.62 – Quadro negro com os retângulos vazados como tampa da mesinha, 2012 .....	78
Fig.63 – Objeto-matriz 6, 2011, 18 x 48,5 x 34 cm.....	79
Fig.64 – Simulação de uma interação possível com o trabalho, 2012.....	79
Fig.65 – Os objetos colocados sobre a prateleira, 2013 .....	80
Fig.66 – Os objetos colocados sobre a prateleira, 2013 .....	80
Fig.67 – Os objetos colocados sobre a prateleira, 2013 .....	80
Fig.68 – CORRÊA, Mariana, <i>Cabem casas em uma cadeira</i> , 2013 .....	81
Fig.69 – CORRÊA, Mariana, <i>Segredos em uma casa de vó</i> , 2013 .....	82
Fig.70 – CORRÊA, Mariana, <i>Pressa de crescer</i> , 2013.....	84
Fig.71 – CORRÊA, Mariana, <i>Coisas que um caminho de mesa esconde</i> , 2013 .....	84
Fig.72 – CORRÊA, Mariana, <i>A máquina do tempo</i> , 2013 .....	85
Fig.73 – Labirinto, 1990 .....	86
Fig.74 – Palavra-cruzada do livro <i>Gênio e Gina</i> , 1988 .....	86
Fig.75 – CORRÊA, Mariana, <i>O tesouro dentro do armário</i> , 2013 .....	87
Fig.76 – ANDRADE, Farnese de, <i>Auto-retrato</i> , 1982-95 .....	114

## INTRODUÇÃO

O desenvolvimento dos trabalhos, cujo processo de criação é estudado nessa pesquisa em nível de mestrado, resulta de um amadurecimento dos trabalhos artísticos desenvolvidos durante a graduação em Artes Plásticas, realizada na Universidade Federal de Uberlândia entre 2001 e 2006. Após a conclusão do curso, o percurso criativo se resumiu a alguns esboços e ideias ao longo da graduação em Letras (Licenciatura plena em Português, Francês e Literatura) que cursei entre os anos 2007 e 2010.

Além da sensibilidade por objetos do mobiliário que sempre esteve presente em grande parte dos meus trabalhos, sempre houve uma inquietação pessoal quando me perguntavam de onde eu era, pois nunca consegui responder com o sentimento de que falava a verdade. Essa dificuldade decorria por eu ter nascido numa cidade na qual nunca morei<sup>1</sup> e por ter vivido em cidades diferentes durante a minha infância, não me sentindo pertencente a um lugar específico.

Considerando-me uma pessoa sem uma “raiz” geográfica, encontrei nas minhas memórias as minhas principais origens dentro de um espaço e tempo que somente eu conheço e em que eu me reconheço. Consequentemente, considero que posso encontrar nessas memórias parte do que sou, pois todas as experiências que vivi fazem parte de mim, juntamente aos objetos que me acompanharam e me marcaram. É com estes elementos que busco construir um “lugar identitário”.

Sou permeada de vivências, cheiros, texturas, sensações, sons. Assim todos são. A inquietação, no entanto, diante da pergunta “- De onde você é?” me levou ao desejo de desenvolver trabalhos que “reconstruíssem” esses fragmentos de experiências que me constituem enquanto indivíduo pertencente a vários coletivos.

Se a minha memória está atrelada, principalmente, à minha relação com os objetos, posso, além de utilizar-me de suas representações, utilizar-me deles como as matrizes das minhas memórias. Assim, após aproximadamente seis anos desde a produção de alguns esboços, me propus, no mestrado, a desenvolver trabalhos que agregassem à fisicalidade de objetos, conteúdos autorreferenciais.

A propósito da escolha de objetos para serem os receptáculos das minhas memórias, acredito que ela é devido a uma particular sensibilidade com relação a eles e por me

---

<sup>1</sup> Nasci em Uberaba, Minas Gerais, cidade natal também do meu pai e onde passávamos os natais. Morei parte da minha infância em Viçosa, Minas Gerais, outra parte em Nancy, na França, e outra parte em Uberlândia, Minas Gerais, onde moro até hoje.

interessar pela criação dos mesmos, o que me levou antes mesmo da escolha do curso de Artes Plásticas a querer cursar, na época, Desenho Industrial pela possibilidade de criar produtos, principalmente móveis. Enquanto graduanda em Artes fiz duas disciplinas optativas no curso de Decoração, em 2004: “História do objeto” e “História do Mobiliário e dos Interiores”. Portanto, penso que essa sensibilidade me despertou para a produção de vários dos trabalhos que desenvolvi durante a graduação.

Nos primeiros trabalhos, os objetos apareciam personificados e com movimento em seu próprio contexto de “vivência”. Eles possuíam “vida” na ausência da figura humana, a qual era percebida no ambiente familiarmente estranho dos desenhos. Representados, portanto, por meio do desenho, da gravura em metal, da serigrafia, da escultura e da pintura, os objetos apresentavam características da natureza humana na postura e nos sentimentos (eles “brigam” entre si, “sentem” raiva e se “desentendem”); perderam a posição de passivos como normalmente são percebidos pelo homem e ganharam certa elasticidade que lhes deram movimento e ação como os dos humanos.

Nos últimos trabalhos feitos durante a graduação, as características humanas deixam de ser percebidas como nos trabalhos anteriores; não há mais os movimentos e as atitudes humanas nos objetos. Neles começa a existir uma provocação dos objetos com relação ao homem, num sentido lúdico e por vezes irônico. No intuito de criar situações estranhas a partir do banal, esses trabalhos ultrapassaram o sentido dos objetos enquanto “seres”, e abarcaram o aspecto crítico da cotidianidade humana.

Esses trabalhos fazem parte de uma série intitulada *Imagens do eu no cotidiano*, que são pinturas em que eu investiguei imagens de objetos cotidianos (cadeira, bengala, bandeja, balança) cuja função e forma se relacionam ao corpo humano (braço, pé, mãos, cabelos) e fazem parte do meu imaginário. Em alguns deles eu percebo já uma intenção autorrepresentacional por serem objetos que foram significativos em um momento da minha vida, e que, portanto, se referem ao meu imaginário, às minhas experiências e ideias sobre o que eu percebo dos acontecimentos a minha volta.

Todos os trabalhos citados brevemente têm grande ligação com os trabalhos desenvolvidos e estudados ao longo dessa pesquisa: os objetos continuam sendo percebidos em sua relação estreita com o ser humano e são resultados de uma identificação pessoal com as suas potências significativas. Em meio à produção da série *Imagens do eu no cotidiano* fiz alguns esboços que considero como o começo do processo de elaboração e construção dos trabalhos da série *Objetos Narradores*. Em um esboço coloquei a ideia que

tinha de construir uma cabeça de modo a ocupar toda uma parede e da qual sairiam gavetas de diferentes formatos e tamanhos, onde estariam objetos representativos de experiências pessoais importantes. Esperava que essas diversas vivências materiais que me marcaram formassem um todo, ou não, das minhas “raízes”, respondendo parcialmente à pergunta inquietadora de onde eu era.

Em outros esboços havia alguns objetos do mobiliário com gavetas em seus corpos, como uma mesa de centro e uma poltrona. Nessas gavetas também estariam lembranças materiais minhas a serem manuseadas pelo espectador. Além de acrescentar gavetas aos móveis, haveria uma alteração em sua estrutura; o objeto ganharia um corpo estranho e outra função: a de depositar partes (fragmentos materiais) das minhas origens.

Esses esboços já delineiam, portanto, a minha vontade de desenvolver trabalhos que portam memórias pessoais em objetos. Com a entrada no mestrado e o consequente amadurecimento a partir das orientações e disciplinas, os trabalhos foram se tornando mais concretos e embasados. Uma importante mudança foi o emprego de objetos usados ao invés de objetos novos, que seriam construídos apenas para serem os receptáculos das minhas memórias.

Colocada essa nova proposição, minha questão de pesquisa parte da possibilidade ou não de utilizar objetos que já possuíam um uso e que, exceto um, não me pertenciam, serem transformadas em objetos autorrepresentacionais. Esta questão está além do fato de que os objetos que têm contato direto com o corpo já passam por um estudo ergonômico, havendo assim, uma relação implícita de uso e contato com um corpo humano, mesmo que o mais genérico possível.

Coloco-me diante dessa questão acreditando ser possível transformar objetos outros em objetos autorreferenciais. Considerando que nós somos permeados por alteridades, é aceitável antever a construção reflexiva de narrativas em objetos outros como um modo de criar identidade por meio de alteridades objetuais. Essa ideia é reforçada por Antony Giddens (2002, p. 54-56), que identifica a auto-identidade como a construção rotineira a partir das atividades reflexivas do indivíduo, e a identidade como presente na capacidade de manter em andamento uma narrativa particular. A ideia do objeto como alteridade em um projeto de autorrepresentação também encontra embasamento em Abraham Moles (1981, p.11), ao dizer que a “cotidianidade introduz a dimensão sociológica na vivência imediata, logo pela transformação dos objetos em bens que geram desejos, função de portadores de signos e reveladores sociais”. Disso, constato que os signos que os objetos



portam podem dizer de mim, me representar ou revelar-me minha identidade, senão minha procedência.

Com o uso de objetos usados e descartados me aproximei da proposta do *bricoleur* conceituada por Claude Lévi-Strauss (1976). A oportunidade de trabalhar com a bricolagem permitiu estender o passado presente nas minhas lembranças materiais para as próprias matrizes. A partir de algumas colocações de Giulio Carlo Argan (1992) sobre o fato de que todo artista contemporâneo seria um *bricoleur* da cultura, pude perceber que em meu caso essa ação é mais patente no campo físico, ou seja, na coleta e no uso de materiais já antes usados para serem propriamente os receptáculos de memórias pessoais.

Esses objetos usados, marcados por outras vivências, recebem por sua vez, outras “vozes”, outros usos e outras formas, pois opero transformações em suas funções usuais, acoplando fragmentos de outros objetos e criando, assim, trabalhos híbridos. Tais construções admitem outros sentidos e outras funções, dentre as quais, a possibilidade de serem receptáculos de memórias pessoais.

Essa série constitui-se de seis trabalhos cujas matrizes objetuais são três cadeiras, um tamborete, uma prateleira e uma mesinha que foram escolhidos dentre um repertório pessoal de dezenas de outros objetos coletados ao longo de um ano. Trata-se de objetos do mobiliário que foram, de alguma maneira, descartados, apropriados e tornados receptáculos das minhas memórias. Mantidas as suas marcas, considero que me aproprio também das histórias advindas de seu uso e do ambiente a que pertenceram. Desse modo, percebo-os em sua alteridade, como narradores que contam minhas experiências, e deles próprios.

Além dessas narrações existem outras que são subjacentes, provenientes dos modos como os objetos chegaram até mim. O processo de coleta foi permeado de relações intersubjetivas que se associam às informações da matriz e às minhas referências a serem “inscritas” nesse corpo. As subjetividades, os acasos, as intenções e as escolhas que permeiam o processo de coleta me inserem como autora em diversos níveis ou papéis dentro do percurso criativo. Em cada objeto percebo não apenas as suas marcas de uso e suas condições físicas, como também o modo como ele foi encontrado, como ele chegou até mim e o significado que ele possui para o agenciador que o entregou a mim. Todo esse conjunto de percepções somou-se ao objeto-matriz, transformado e ressignificado em ‘objetos narradores’.

O modo de selecionar e trabalhar os objetos coletados se baseou no critério da afetividade, ou seja, na forma, matéria e história dos próprios objetos que influenciaram diretamente nas possibilidades de agregação das minhas memórias de infância sobre o corpo dos mesmos. A partir da afetividade presente em cada um dos objetos foram estabelecidas, processualmente, as interferências sobre os mesmos, bem como dos objetos que foram agregados a eles. Cada escolha determinou outra escolha, modificada ou aprimorada por experimentos com diferentes materiais e possibilidades combinatórias. Existe, então, um inacabamento do processo que decorre do fato de que todos os objetos podem “receber” mais lembranças e outras agregações, e pelo fato de que a exposição dos mesmos só deve ser realizada após o término do trabalho dissertativo. O resultado final é, portanto, apenas uma dentre outras possibilidades de trabalho.

Na análise processual desses trabalhos foi feito um estudo mais atento de alguns pontos. No primeiro capítulo discuto sobre os objetos, de modo a compreendê-los nas definições existentes com relação aos objetos no design e nas artes. Para a discussão, me baseio principalmente em Abraham Moles (1972), Giulio Carlo Argan e Hannah Arendt (1981). No segundo capítulo não há uma construção de texto escrito, mas apresento um “texto visual” – registro imagético de trabalhos de diferentes artistas que foram importantes no processo construtivo ou que dialogam de alguma forma com os objetos da série. No terceiro capítulo eu reflito sobre os diferentes processos operacionais compreendidos como o próprio processo de bricolagem, o qual envolve a composição de um arquivo de objetos e fragmentos de móveis, os critérios para a triagem dos objetos que se tornaram as matrizes dos trabalhos, as possibilidades combinatórias de diferentes objetos e fragmentos, e as intervenções sobre essas matrizes. O aporte teórico que embasa essa reflexão contém, principalmente, os pensamentos de Giulio Carlo Argan, Claude Lévi-Strauss e Jean-Clarence Lambert (1999). No quarto capítulo tramo considerações sobre os conceitos de memória trazidos, principalmente, por Maurice Halbwachs (2006) enquanto reconstrução do passado a partir de imagens e ideias que temos no presente; sobre o conceito de não-lugar como produto da “supermodernidade”, fornecido por Marc Augé (1994); e sobre o conceito de narração de Walter Benjamin (1994), juntamente à reflexão sobre a autobiografia como espaço de expressão do indivíduo moderno e forma de narração nos dias atuais.

Essas reflexões e discussões foram, por sua vez, desenvolvidas a partir de referências e comparações com os trabalhos de alguns artistas como: Joseph Cornell, Courtney Smith,

Farnese de Andrade, Amanda Mei e Nino Cais. Os trabalhos desses artistas refletem contrapontos e semelhanças que enriqueceram o estudo da série de objetos.

Além de todos esses embasamentos teóricos, práticos e artísticos, alguns aspectos dos trabalhos aqui processualmente estudados serão complementados com a interação e os sentidos que os “visitantes” irão construir a partir dos “lugares”, dos “narradores” e das histórias que pertencem aos objetos, no momento da exposição.

## Capítulo 1. Os objetos e os seus usos

Hannah Arendt (1981) faz uma diferenciação entre dois tipos de objetos: os objetos de arte e os objetos de uso comum. Ela defende que, ao contrário dos objetos funcionais, os objetos de arte não possuem uma utilidade e que, por serem únicos, não são bens de troca. Logo, as obras de arte não têm uma finalidade prática, elas não servem de suporte, de aparador, de abrigo, de assento ou de recipiente. Os objetos que têm uma dessas funções, ou outras, são os artigos usuais que existem para atender as necessidades materiais e cotidianas do homem.

Ao estudar minha produção em arte objetual, torna-se importante a discussão sobre os objetos, de modo a compreendê-los nas definições existentes com relação aos objetos no design e nas artes. No design, os objetos são estudados segundo a sua função utilitária e relação com o interior doméstico, em como se aproximam, algumas vezes, de referenciais da arte, como a cadeira desenhada por Rietveld. Já na arte, os objetos são analisados enquanto elementos expressivos e integrantes de composições artísticas; são estudados segundo suas especificidades enquanto *ready-mades*, *objets trouvés*, objetos surrealistas, *assemblages*. Tal compreensão permite uma maior aproximação desse mundo objetual que, por sua vez contribui para a análise de algumas operações feitas por artistas e para a análise processual de *Objetos Narradores* no decorrer do texto dissertativo.

## 1.1 Os objetos de uso comum

E se fôssemos abandonados pelas coisas, se todos os objetos existentes nos deixassem sós, às voltas com as paredes nuas das casas, em confronto direto com o corpo da arquitetura, com seus muros verticais e indiferentes, sua geometria feita de cimento, tijolos e cal, produtora de espaços cúbicos regulares, como uma roupagem padronizada sem nenhuma afeição pelas nossas dobras, pela irregularidade orgânica das cabeças, troncos e membros, pela maleabilidade das mãos, pelo arqueio flexível dos pés que parece sopesar o chão à medida que caminhamos?

Agnaldo Farias<sup>2</sup>

[...] o objeto tornou-se, com uma força incomparável com relação aos séculos precedentes, mediador entre o homem individual e a sociedade.

Abraham Moles<sup>3</sup>

O etnólogo Jean Poirier (1999) aborda historicamente o objeto em suas definições, características e relações com o homem. A partir do momento em que o homem fabrica o primeiro objeto, institui-se uma relação duradoura entre eles que, conseqüentemente os torna um par. O objeto torna-se o mediador entre o homem e o meio natural desencadeando a evolução cultural humana. Os objetos são como testemunhas, pois por meio deles é possível reconstruir a evolução das sociedades humanas (POIRIER, 1999, p. 14 - 18).

Os dois trechos citados na epígrafe se complementam ao reforçar essa importante relação mediadora que o objeto desempenha entre o homem e o seu entorno. Falar sobre o objeto requer, portanto, que se fale também sobre o homem, sobre os diferentes tipos de relações que este pode estabelecer com o primeiro. Essa relação é trazida principalmente por Abraham Moles, o qual considera que o objeto nada mais é do que um instrumento fabricado pelo homem; um elemento que permite sua ação sobre o exterior, tornando o mundo mais “acessível, intimista e personalizável” (MOLES, 1981, p. 16).

Moles acrescenta que o objeto é “ocasião de contato humano interindividual”, pois ao dar um objeto de presente, este transmite uma mensagem cheia de significado simbólico do remetente ao receptor; e ao comprar um produto, o homem acaba por se relacionar com pessoas diferentes (MOLES, 1972, p. 12 e 13). Pode-se dizer, então, que o homem modela o mundo a sua volta, se relaciona e se comunica por meio do uso do objeto.

Considerando que o objeto está atrelado ao homem enquanto produto fabricado que tem a função pragmática de atender às suas necessidades, o homem se utiliza, por conseguinte, de cada um desses produtos com o propósito de ter contato e de se colocar no

---

<sup>2</sup> Disponível em: < [http://www.centralgaleriadearte.com/a\\_cais/textos.html](http://www.centralgaleriadearte.com/a_cais/textos.html) > Acesso em: 29 out. 2012

<sup>3</sup> MOLES, 1981, p.19

mundo, tanto na esfera social quanto pessoal. No entanto, numa análise contrária a essa visão empirista e pragmática do objeto enquanto mediador, Jean Baudrillard defende que o estatuto primário do objeto é o valor de troca e não o valor de uso sustentado por Abraham Moles (MOLES et al., 1972, p. 43). O objeto, segundo Baudrillard, é mediador, mas ao mesmo tempo, por ser imanente, quebra essa mediação. Por isso, o objeto tanto possui uma utilidade quanto ultrapassa o seu uso, decepcionando, às vezes, as expectativas de funcionalidade que se tem dele (BAUDRILLARD, 2001, p. 11 e 12).

Apesar dessa aparente diferenciação quanto a alguns usos simbólicos do objeto, as visões de Moles e Baudrillard podem entrar em consonância, a partir das colocações da filósofa Hannah Arendt. Ela defende que a fonte dos objetos usuais é a tendência do homem para a troca e o comércio. Consequentemente, esses objetos têm um fim lucrativo e prático: uso e consumo são imediatos. Em outras palavras, podemos compreender que Arendt, defende, como Baudrillard, que a origem dos objetos é o valor de troca, é a função social para a qual o objeto se presta. Por outro lado, como Moles, a finalidade desses objetos é utilitária (valor de uso), é atender às exigências e necessidades da vida diária. A compreensão que se tem dos objetos, portanto, é de que, além de serem bens de troca, os objetos funcionais são usados com a finalidade de concederem estabilidade ao homem, mesmo que por vezes essa finalidade seja ultrapassada, como afirma Baudrillard (2001).

O objeto de função tanto social quanto pragmática compõe a própria vida cotidiana; praticamente tudo o que é utilizado por nós em nosso dia-a-dia são objetos que funcionam como meios para subsistirmos, nos mantermos, e para nós usufruirmos da vida de modo geral. A nossa relação cotidiana é, sem divergência alguma, permeada por objetos de uso comum compreendidos em sua imanência, os quais promovem o nosso bem estar e as condições para vivermos de acordo com o contexto atual.

Em consonância com a ideia de que o objeto tem por finalidade estar entre dois extremos, ou seja, entre o homem e o meio natural, Jean Poirier esclarece que os objetos podem ser subjetivados ou reificados. O objeto subjetivado é todo o elemento portador de símbolos, que não pode ser distinguido do sujeito que o possui; os dois constituem um par indissociável e são próprios da sociedade tradicional. O objeto reificado, ou o objeto coisa é o elemento da sociedade industrial: inerte, material e neutro, trabalhado pelo homem sem atribuição de significações. Na pós-modernidade, no entanto, nem todos os objetos existentes foram totalmente reificados; existem os que o foram em parte e outros que ainda são subjetivados (POIRIER, 1999, p. 28 e 29).

Esse grau de reificação, que diferencia a sociedade tradicional da industrial, varia considerando-se objetos específicos. Existe, portanto, na sociedade tradicional, além de numerosos objetos subjetivados, um aumento dos objetos de uso corrente que se tornaram simplesmente coisas. Na sociedade moderna, apesar da predominância dos objetos que são coisas, ainda existem muitos que continuam subjetivados, como os objetos sagrados, o barco (que é nomeado tal como uma pessoa), a bandeira (que representa a pátria) e o corpo (que pode tanto coisificar-se quanto tornar-se sagrado) (Idem, p 29 e 30).

Os objetos reificados não só se multiplicaram com o desenvolvimento da indústria e do capital a partir do século XVIII, como nossa relação com eles cresceu e se diversificou. Quando a nova sociedade industrial passou a inserir na vida cotidiana dezenas de novos objetos com funções específicas e estéticas, o homem se cercou de um “invólucro de objetos”. Baudrillard afirma que esses objetos cujas práticas seguem a ordem moderna demonstram uma nova relação do homem com os objetos, em que tudo passa a ser dominado, manipulado, controlado e adquirido. Ao contrário da ordem natural, na qual o objeto é criado para atender as necessidades do homem, o objeto da ordem moderna surge para atender a uma ou mais funções (BAUDRILLARD, 2008, p. 34 e 35) criando, assim, necessidades.

Jan Mukarovsky conceitua o termo *função* como o uso habitual e repetido de um objeto que tenha um objetivo determinado. Para que haja função é preciso haver consenso social quanto ao objetivo para o qual o objeto é usado, ou seja, é preciso que a sociedade saiba identificar a função de cada produto. No entanto, Mukarovsky coloca que os objetos não estão atrelados a uma única função; praticamente todos eles servem para um conjunto de funções, até mesmo para finalidades diferentes das habituais. Também pode ocorrer de um objeto ganhar outra função que não foi aquela para a qual ele foi produzido ou, com o tempo, de um objeto perder sua função convencional e ganhar outra. Com isso é possível inferir que, além de depender da coletividade para identificar a função ou as funções de um produto, depende do homem, no uso do objeto para fins pessoais, determinar o seu uso (MUKAROVSKY, 1981, p. 151 e 152).

Portanto, a relação de um objeto a uma ou mais funções depende não apenas dele em seu fim para o qual foi criado, mas do homem que o utiliza enquanto membro de uma coletividade. A partir das suas ações, ele pode desviar-se das convenções de uso para as quais o objeto foi feito e utilizá-lo para outros fins. Isso significa que no momento em que um objeto é idealizado e projetado existe uma ou mais funções que são predeterminadas

nele. Essas funções são identificadas pelo coletivo que fará uso delas segundo o modo que foi convencionado; ao mesmo tempo, é possível que o homem, membro dessa coletividade, mude a função de um objeto, conforme as situações em que ele a utiliza, ou de acordo com a interpretação errônea feita quanto à função para a qual o objeto foi criado (Idem, p. 152 e 154).

Desde a sociedade burguesa, o homem é rodeado por um número extenso e diversificado de objetos, a partir dos quais ele vai estabelecer outro número que formará o seu repertório cotidiano. Essa variedade de objetos cresce consideravelmente no século XX, entre 1920 e 1940 (MOLES, 1972, p. 17 e 18) e marca a sociedade moderna pelo consumo e pelos objetos de massa. Jean Poirier acrescenta que outra marca dessa sociedade é que, ao mesmo tempo em que as transformações geradas pelo desenvolvimento tecnológico contribuem para o aparecimento de novos objetos, elas também colaboram para o desuso e desaparecimento de determinados objetos que um dia foram julgados indispensáveis (POIRIER, 1999, p. 42).

O objeto na sociedade moderna, portanto, é tudo o que “é artificial” e fabricado para ser manipulado pelo homem e para servir para alguma coisa. Ao contrário do que é nomeado por coisa (um galho, uma pedra etc.), que nem sempre é “produto específico do homem”, um objeto, de acordo com Abraham Moles, é independente e móvel; tem o caráter de ser “submisso à vontade do homem”, podendo ser manipulado e usado pelo mesmo. Para uma coisa tornar-se objeto ela deve possuir essas qualidades, bem como cumprir uma ou mais determinadas funções (MOLES, 1972, p. 25 - 28).

Ora, caracterizar o objeto como um elemento artificial manipulável e transportável pelo homem significa considerá-lo em relação à proporção do corpo humano, de modo que ele possa ser deslocado e dominado pelo indivíduo usando o seu próprio corpo. Portanto, os objetos são produtos feitos na escala do homem, que podem ser manuseados pelo corpo humano, que podem ser segurados, transportados, arremessados, arrastados, movimentados, enfim, que podem sofrer diversas ações produzidas pelo e para corpo do homem.

### **1.1.1 O objeto cadeira**

Nessa categoria de objetos temos a cadeira, que além de estar presente em maior número enquanto matriz objetual na série *Objetos Narradores*, ela possui em sua forma e



função uma relação bastante estreita com o homem, representando bem o grupo de objetos de uso comum. Sua função principal, que é cumprir da maneira mais confortável o repouso momentâneo do corpo humano, torna-a um item frequente e muito usado em todos os espaços sociais e familiares.

Para cumprir sua função principal, a cadeira precisa ter uma estrutura de suporte robusta para permanecer de pé, e um assento e encosto resistentes para suportar os pesos que lhe são impostos. A modernidade trouxe, em função da produção em escala industrial, a diversidade de usos para as cadeiras e a acessibilidade desses objetos para grande parte do domínio público. O tipo de acomodação da cadeira é, portanto, ditado pelo uso que se faz dela; uma cadeira de jantar, por exemplo, possui um espaldar mais vertical para oferecer a melhor postura durante a alimentação, considerando-se que o seu tempo de uso é geralmente curto; uma cadeira de escritório deve permitir o movimento do corpo durante muito tempo de uso; e uma cadeira usada para atividades de lazer são geralmente reclináveis de modo a transferir o peso do assento para o encosto (DESIGN MUSEUM, 2012, p. 13).

Além dessas diferentes formas, a cadeira precisa de distribuir o peso de maneira confortável seguindo medidas antropométricas. As cadeiras mais recentes possuem as dimensões do corpo humano para que a profundidade e altura do assento ofereçam conforto ao seu usuário. Sendo assim, uma cadeira deve possuir uma boa inclinação entre o assento e o encosto, permitindo o apoio da região lombar; profundidade no assento de modo a apoiar toda a parte inferior das coxas; altura do assento em relação ao piso para permitir o apoio adequado tanto da coxa sobre o assento quanto dos pés no piso; e largura do assento e do encosto para poderem permitir a movimentação de seu usuário (tais estudos se fizeram necessários já que o sentar-se é uma atividade dinâmica e não estática). Essas adequações ao corpo do usuário seguem medidas antropométricas, ou seja, medidas físicas do corpo humano que são influenciadas pela raça, etnia, condição financeira, atividade física, idade, postura, pelo vestuário, pelo sexo, dentre outros fatores (FIALHO et al., 2007, p. 888 - 895).

Essas são preocupações estruturais da cadeira que objetivam o conforto e a adequação para o uso diário pelo seu usuário. A característica do assento em possuir as proporções do corpo humano sugere, de modo especial, uma fisicalidade e uma presença humana imanente a esse objeto que o reporta mais diretamente ao homem. Mesmo próximos a uma cadeira vazia, temos a sensação de uma “presença ausente”. A despeito de

sua função prática, a cadeira possui uma corporeidade<sup>4</sup> própria que a coloca, naturalmente, como matéria imbuída de sentido. De modo geral, o assento reflete as relações de afetividade, sociabilidade e intimidade que se estabelecem em um espaço, entre os seres humanos. Consequentemente, a cadeira admite conexões diversas, novas experimentações e novos sentidos que permitem outras funções e relações.

Colocada essas principais características das cadeiras quanto às formas, funções e relações estabelecidas com o corpo e o espaço, podemos perceber que existe um universo particular em cada cadeira utilizada como matriz na série *Objetos Narradores*. Essas particularidades que, por sua vez, admitem relações exteriores a elas, influenciam as interferências nas matrizes e agregam sentidos próprios aos trabalhos prontos.

Historicamente, a cadeira existe desde as sociedades antigas do Egito, da Grécia e de Roma. Preservadas por meio de pinturas e esculturas, já que restaram muito poucos exemplares, as cadeiras eram símbolos de autoridade e, por isso, eram bastante decoradas e feitas de materiais nobres como o marfim, ouro e ébano. Em meio à ideia de que a cadeira simbolizava poder, as pessoas comuns se sentavam em tamboretas, bancos ou assentos mais rústicos de madeira que serviam para mais de uma pessoa se sentar (DESIGN MUSEUM, 2012, p. 22).

Na Idade Média a cadeira ainda era um atributo do sagrado, reservado aos reis e às imagens de Santos. O homem comum se sentava no chão, sobre almofadas, arcas ou



Fig. 1 - BERNINI, Gian Lorenzo – *Cátedra de Pedro*, 1647-1653. Fonte: <http://migre.me/cIHLW> – 08/01/13

bancos, dependendo da classe social a qual pertencia. Os diferentes tipos de assentos expressavam e expressam ainda, em alguns casos, diferenças hierárquicas e sociais. Na corte de Luís XIV, por exemplo, o rei se sentava em uma cadeira de braços, o delfim em uma cadeira com encosto, os príncipes de sangue em tamboretas altas, os duques em tamboretas comuns e os cortesãos em almofadas. O tamanho, a presença de braços e os enfeites

<sup>4</sup>A cadeira é revestida de uma interessante noção de “presença”. Mesmo sendo objeto com uma função utilitária específica, tem um apelo corpóreo muito forte. Se alguém se senta em uma cadeira, o corpo do sujeito assume as flexões que constituem o objeto; a depender de seu desenho, ela chega a ser encoberta pelo corpo do sujeito que está sentado. Assim, por um instante, posso pensar ou “alucinar” que a cadeira tornou-se invisível ao abrigar o sujeito e seu corpo. Nessa efêmera invisibilidade, posso continuar o processo imaginativo de pensar que houve uma fusão desses corpos – o corpo do sujeito e o corpo do objeto – em um corpo só. Ao rever a cadeira vazia, sempre me vem à mente que ali, naquele lugar, constituiu-se em algum momento, um corpo híbrido, ou que o devir o possibilitará novamente. Esse é o sentido de corporeidade que gostaria de evocar na lida com a cadeira enquanto objeto: pensar que existe uma antropomorfia latente e intrínseca à sua constituição que me dá a imagem de um “corpo”, de uma “presença”, sempre que percebo aquele objeto.

eram marcas de distinção social (ROCHE, 2000, p. 235). Até mesmo na Igreja é possível perceber a importância da cadeira e o que ela representa. Isso é perceptível no Credo: “e está *sentado* à direita de Deus Pai todo-poderoso, criador do céu e da terra [...]” e na *Cátedra de Pedro* (fig. 1), projetada e construída por Gian Lorenzo Bernini na Basílica de São Pedro, entre 1647 e 1653, que conserva em seu interior uma relíquia. A cadeira, sustentada por quatro esculturas que representam os Papas, presentifica a autoridade papal.

No século XV existiam as cadeiras de três pés, menos honoríficas e serviam para a escrita, a refeição e a conversação. Ao se aproximar da mesa, e entre os séculos XVI e XVIII, a cadeira conquistou a esfera social e tornou-se matéria de muitas criações (Idem, p. 232 e 234). A partir de então, a forma da cadeira reflete as evoluções da tecnologia e dos materiais usados em sua fabricação. Durante o século XVII surgiu a cadeira sem braços, que antes, por definição, as cadeiras tinham que ter braços (DESIGN MUSEUM, 2012, p. 22 e 25). A presença do braço marca mais um traço antropomórfico na cadeira, traço este que não está presente em nenhuma das três cadeiras da série *Objetos Narradores*.

O século XVIII foi, de acordo com Daniel Roche, o século das cadeiras; elas representavam uma grande porcentagem dentre os móveis fabricados e vendidos. Seu uso cresceu para a leitura, o lazer e as formas de sociabilidade mais amplas, além da sua relação com a mesa. Esse aumento de possibilidades de uso da cadeira justificou-se por ela permitir mobilidade e autonomia na composição do espaço segundo as situações de sua utilização; ela podia, portanto, ser usada em volta da lareira, da mesa ou da estufa (ROCHE, 2000, p. 251 - 253).

Essa popularidade das cadeiras no mercado também foi resultado da inserção do mogno na fabricação de mobílias, que além de ser uma madeira densa, compacta e resistente a pragas, permitindo a construção de cadeiras fortes, é mais fácil de ser esculpida, possibilitando uma maior liberdade artística. Chegou um momento em que o conforto se tornou uma preocupação e se passou a utilizar o acolchoamento do assento, do encosto e dos braços das cadeiras; os encostos passaram a ficar levemente inclinados para sustentarem as costas; e os assentos ficaram mais espaçosos para acomodar as saias e os casacos mais volumosos (DESIGN MUSEUM, 2012, p. 25).

Como apontou Daniel Roche mais acima, o século XVIII foi o século das cadeiras, quando houve uma profusão de diferentes tipos de mobílias, especialmente de cadeiras, com variações de estilo, sobretudo no formato, no encosto e nas pernas. Havia, portanto, uma grande variação de modelos de cadeiras para atenderem às diferentes personalidades e

aos variados gostos de seus usuários. Já no início do século XIX tornou-se comum a confecção de cadeiras com detalhes que expressassem algum acontecimento, como a celebração de algum feito, ou um interesse por outras culturas, como pelo Egito antigo que influenciou o estilo de algumas cadeiras (Idem, p. 27).

Em meio à indústria de bens manufaturados, ocorreu uma “revolução silenciosa” marcada pela inovação das cadeiras projetadas por Michael Thonet, que representaram um grande salto tecnológico e tipológico. A criação da cadeira que se utiliza do calor e da água para curvar finas lâminas de madeira que depois eram parafusadas, permitindo o desmonte e o transporte para qualquer lugar, gerou um grande sucesso de crítica e público. A Nº 14 (fig. 2) foi produzida para suprir uma crescente demanda internacional por cadeiras para cafés (Idem, p. 26 - 30). A sua praticidade e o seu desenho harmônico são resultados da função específica para a qual foi projetada.

No entanto, uma cadeira, ou mesmo o objeto utilitário de modo geral, mesmo originado a partir de uma função, não poderia por vezes ser uma referência artística ao agregar elementos estéticos e intelectuais, bem como outras questões referentes à área das artes? Colocamos, portanto, em questão se todos os objetos criados no meio industrial são de fato feitos

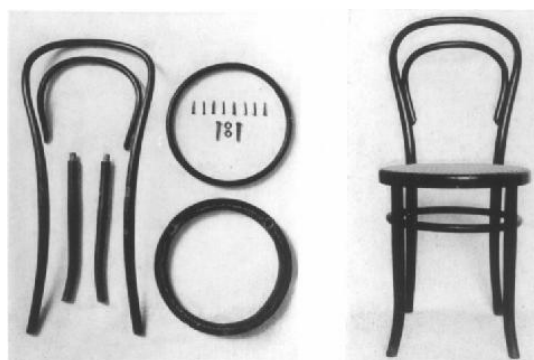


Fig. 2 – THONET, Michael – *Cadeira nº 14*, 1859.  
Fonte: <http://migre.me/CITOT> – 08/01/13

apenas para atenderem algumas funções específicas, sem ser possível considerá-los em relação às problemáticas artísticas. Dada a sua relevância em ser discutida nessa pesquisa, já que a função é uma das características usadas por Arendt para diferenciar os objetos de uso dos de arte, essa questão será melhor desenvolvida no próximo subitem.

### 1.1.2 Os objetos (não) funcionais enquanto referências da arte

Na maioria das vezes é a função que determina a criação e a forma de um objeto. Percebemos isso pelo desenvolvimento do desenho industrial no século XX, como resultado de avanços em diversos setores da sociedade: do urbanismo, da construção civil e da arquitetura. O desenho industrial se desenvolveu relacionado à arquitetura moderna, a qual necessitava de um recurso à padronização e à progressiva industrialização de todos os

tipos de objetos relativos à vida cotidiana, segundo um pensamento racional e funcionalista. Ao desenho industrial cabe projetar para a indústria desde um plano urbanístico de uma grande cidade a um projeto de uma colher (ARGAN, 1992, p. 264 e 270).

A *Bauhaus* (1919-1933) foi uma escola alemã de enorme importância para o desenvolvimento do desenho industrial, e tinha como uma de suas finalidades recompor, por meio do racionalismo, o vínculo entre a arte e a indústria, de modo a constituir a arte como um componente cultural da sociedade industrial. Numa projeção para o futuro, buscava-se, dentre outras coisas, a “integração de qualidades estéticas a todos os produtos industriais, entendidos como agentes de comunicação e educação social” (Idem, p. 340).

Segundo a ideologia que guiava o seu sistema de ensino, a sociedade democrática tem apenas funções, todas igualmente necessárias, e é constituída de comunicações intersubjetivas. Portanto, o objeto de análise e de projeto da *Bauhaus* é a comunicação visual, que seria a base interacional da sociedade. A função que determina a forma mais adequada gera uma pré-padronização de certos objetos, com uma tendência à geometrização das formas, por serem familiares e de mesmo significado para todos, promovendo, assim, a comunicação visual (Idem, p. 269 - 272).

A escola da *Bauhaus* afirma que a qualidade estética de um objeto deve ser a forma de sua função, na busca de sua utilidade prática; o valor artístico é alcançado por meio da tecnologia industrial da produção. Existe uma preocupação com o apuramento estético do ambiente cotidiano, no sentido de torná-lo propício à liberdade individual, integrando o indivíduo ao espaço funcional. No entanto, essa integração e liberdade são contidas por uma organização racional da existência, na qual se baseia a *Bauhaus* (Idem, p. 358).

Nesse campo das técnicas, Giulio Carlo Argan expõe a antítese presente entre o Surrealismo e o Construtivismo, enquanto duas correntes que refletem a mesma situação cultural com soluções variadas para os mesmos problemas. Primeiramente, os construtivistas utilizam as técnicas “sociais” baseadas na tecnologia industrial, e os surrealistas se servem de técnicas não projetadas que permitem o surgimento de imagens do inconsciente. Apesar de as duas terem o propósito de reestabelecer uma relação entre as atividades artísticas e as atividades sociais, para os construtivistas, a arte é algo que se faz “para” a sociedade, e de acordo com os surrealistas é algo que se faz “na” sociedade (ARGAN, 1988, p. 65).

Para ambas as correntes, “a obra de arte não é um objecto privilegiado, um modelo de valor, a fruir sem o consumir, mediante um puro acto de contemplação” (Idem, p. 65). Os objetos surrealistas valem por serem meios de iludir, desmistificar e ridicularizar tudo aquilo que tem sentido e função racional; por evocarem o que é irracional e inconsciente, eles são objetos de funcionamento simbólico. Estes se contrapõem aos objetos racionalmente projetados e utilizados pelos construtivistas, os quais são símbolos “da eficiência operativa da sociedade industrial” (Idem, p. 66).

No entanto, Argan coloca que a antítese existente entre as duas correntes não é radical a ponto de não permitir uma relação entre elas. Paul Klee trabalhou entre essas duas posições durante os anos em que foi professor na *Bauhaus*, considerada como o centro de pesquisa operativa do construtivismo. Klee construiu, então, uma “teoria da forma e da figuração” e uma rigorosa metodologia didática; ao mesmo tempo, seus trabalhos com



Fig. 3 – BREUER, Marcel – *Wassili*, 1926. Fonte: <http://migre.me/cJIRn> – 09/01/13

folhas desenhadas e coloridas são explorações do inconsciente, descrições “do desenvolvimento da vida interior no tempo” (Idem, p. 66). Seus trabalhos foram importantes para as inovações estudadas na *Bauhaus*, como nos móveis de tubo metálico de Marcel Breuer. A sua poltrona *Wassili*, de 1926 (fig. 3), foi projetada, segundo Argan, com base no “desenho filiforme”, na “trama gráfica”, na “inconsistência física” e na “vitalidade signífica das imagens” de Paul Klee (Idem, p. 67).

Um objeto como esse, que atravessa formas gráficas, imagens do inconsciente, questões funcionais e econômicas possui em seu corpo aspectos constituintes da arte, que o tornam algo mais que um objeto funcional esteticamente belo. Podemos inferir que essa relação é possível a partir do momento em que as atividades artísticas passam a se relacionar com outros ramos da cultura, como a própria ciência. Essa relação se define inicialmente entre a arquitetura e a ciência, com o desenvolvimento e uso de novos materiais como o cimento e o ferro, e de novas técnicas de construção. A base científica traz novas condições estéticas, econômicas e sociais para as projeções arquitetônicas (Idem, p. 60).

O Cubismo, em 1908, funda uma “ciência da arte” autônoma com referência à ciência e baseada nos processos de análise e experimentação e, conseqüentemente, no uso

de hipóteses e verificações. Esse caráter experimental, segundo Argan, passa a caracterizar a pesquisa artística contemporânea (Idem, p. 61). Nesse experimentalismo está presente uma renúncia em se partir de um conceito de arte, de uma noção *a priori* de arte. Para os dadaístas, por exemplo, os trabalhos de arte não são portadores de um valor particular, assim como nenhum ato humano tem importância; eles procuram as condições em que a arte “possa existir”, segundo o pensamento de que a arte é um evento que pode acontecer ou não (Idem, p. 62 - 63).

Também podemos perceber nitidamente o caráter experimental no movimento holandês neoplástico, com ideais políticos, contrários à violência irracional da Primeira Guerra Mundial, e influência do Construtivismo Russo. O grupo se pauta na razão como único meio para transformar a vida nos seus diversos campos de atividade humana. Trata-se de uma revolução que tem por finalidade eliminar todas as “formas históricas” que procedessem de um ambiente que era considerado impuro, “imunizando” a sociedade contra os perigos de corrupção e impureza possíveis. A forma geométrica é considerada inata no homem pelos representantes do movimento (Mondrian, Oud, Van Doesburg, dentre outros) e o puro ato construtivo é estético. A junção de uma vertical com uma horizontal, ou de duas cores elementares já é considerada uma construção (Idem, p. 285 - 287).

Um dos representantes mais fiéis desse rigorismo formal neoplástico é o arquiteto Gerrit Rietveld. Ele aplica o princípio da elementaridade construtiva a partir das formas geométricas, mais familiares e menos inventadas, para construir “espaços à medida do homem”. Em 1917, primeiro ano do movimento, Rietveld desenha uma cadeira a partir de atos primários da construção: liga, de maneira simples, listéis e tábuas de madeira por meio de juntas e encaixes. A cadeira possui dois planos inclinados que formam o encosto e o assento, braços e pés de ângulos retos, nas cores azul, vermelho, amarelo e preto (fig. 4) (Idem, p. 288 e 289; 406).

Trata-se, portanto, de uma cadeira que mistura elementos da arte, do design de móveis, do espaço arquitetônico, além do uso de técnicas da construção e técnicas da visão. Por trás da abolição de todos os elementos ornamentais existe uma crítica ao mobiliário do *Art Nouveau*, conhecido pelo seu estilo ornamental, sobretudo à *Cadeira de balanço modelo 7001* de Michel Thonet (Fig. 5), com suas formas sinuosas e seus arabescos. A *Cadeira vermelho e azul* de Rietveld possui uma elementaridade estrutural, de sustentação rígida e dependente do espaço a que se destina (Idem, p. 406 - 409). As

cores e os planos da cadeira reportam às formas e linhas dos quadros de Mondrian, que nada mais são do que hipóteses de espaço e de arte (ARGAN, 1988, p. 62), e reforçam a sua referência à arte. Ao contrário de um objeto prático e funcional, projetado e construído para ser produzido em série, a cadeira justapõe elementos de maneira quase artesanal, e agrega consigo significados artísticos e formais que a tornam mais uma peça de arte do que um objeto útil.



Fig. 4 e 5: esquerda: RIETVELD, Gerrit – *Cadeira Vermelho e azul*, 1917. Fonte: <http://migre.me/cITlk> – 08/01/13. Direita: THONET, Michael – *Cadeira de balanço modelo 7001*, 1960. Fonte: <http://migre.me/cITlw> – 08/01/13

No design, de acordo com Donald Norman, a cognição e a emoção estão entrelaçadas, pois segundo estudos, além da funcionalidade, a atratividade e beleza dos objetos contribuem para fazer as pessoas se sentirem bem e, conseqüentemente, pensarem de maneira mais criativa, sentirem mais prazer e entusiasmo no uso desses objetos. A emoção interfere por meio de substâncias químicas na percepção, na tomada de decisão e no comportamento humano. Portanto, a estética agradável no design dos produtos, aliada à função, determina muitas vezes o sucesso de um objeto, pois contribui para resultados mais efetivos. (NORMAN, 2008, p. 26-30).

Norman acrescenta que o design de produto trabalha com os três diferentes níveis de estruturas do cérebro humano: o visceral, o comportamental e o reflexivo. Existem, portanto, objetos cujo design atinge o nível visceral, que é onde a aparência desperta prazer; outros que afetam o nível comportamental, que reporta à efetividade do objeto, se ele atende bem as funções para as quais foi projetado; e outros que compreendem o nível reflexivo, que tem a ver com a interpretação e o raciocínio que se tem de um produto (Idem, p. 58 e 59). Ainda segundo Norman, essas três dimensões compõem os objetos projetados por um designer. No entanto, por vezes um nível ou dois sobressaem sobre o(s)



outro(s): um objeto pode ser esteticamente agradável e desenvolver um raciocínio relevante, mas não funcionar tão bem; outro pode exercer bem a sua função e despertar a atração, mas não gerar reflexão por parte de seu usuário; outro objeto pode ser intrigante, mas não ser funcional e belo o bastante, e assim vai.

Além do seu caráter experimental, a cadeira de Rietveld parece ser um desses objetos cuja função estética prevalece sobre a sua funcionalidade, pensando nas considerações de Donald Norman e retomando o conceito de função abordado por Jan Mukarovsky. Segundo este autor, a função estética converte o próprio objeto em finalidade e tende a dificultar o uso prático do mesmo, pois o objeto atrai em excesso as atenções sobre si próprio (MUKAROVSKY, 1981, p. 159-161), como ocorre com a cadeira de Rietveld, sobretudo hoje, quando o seu status e o seu valor de mercado são comparados ao de uma obra de arte. O próprio fato de a cadeira possuir estreita relação com as artes plásticas e com a atividade artesanal contribui para essa quase não funcionalidade em favor de sua função estética.

Portanto, dentre os produtos projetados pelo designer e lançados no mercado, alguns podem privilegiar a aparência ou a racionalização do objeto em detrimento da funcionalidade. Podemos considerar que os objetos que trabalham com o nível visceral e, predominantemente, com o nível reflexivo corresponderiam mais aos objetos de referência artística. Os trabalhos do artista francês Jacques Carelman poderiam ser considerados como os de um designer que trabalha com o nível reflexivo, ao projetar objetos totalmente não funcionais, mas intrigantes e provocativos. Os projetos e objetos que ele apresenta são elementos do cotidiano humano que foram modificados e, por isso, desestabilizam a normalidade dos objetos funcionais, do dia-a-dia.

A *cafeteira para masoquistas* (fig. 6) faz parte de uma série de objetos impossíveis publicadas em um catálogo pelo artista, em 1969. Ela foi projetada como um objeto industrial, vendido no mercado em número limitado; porém, tecnicamente ela é impossível de ser usada sem que haja o risco de se queimar. Trata-se de um objeto de design que apela para os sentidos de seu “usuário”, com alternativas de usos (im)possíveis que o



Fig. 6 - CARELMAN, Jacques – *Cafeteira para masoquistas*, 1969. Fonte: <http://migre.me/cIVoQ> – 08/01/13

aproximam de um objeto de arte.

Os objetos de design se caracterizam principalmente por terem uma função prática e serem bens de troca. No entanto, existem alguns objetos de design que se aproximam da arte por possuírem características outras que se sobressaem às de funcionalidade e de valor de troca. Esses objetos agregam sentidos, formas e questões estéticas e/ou intelectuais que tendem a dificultar o uso prático do mesmo e a atrair as atenções sobre si próprios. Talvez essa combinação de características industriais e artísticas seja resultado da relação existente entre elas tanto nas artes, como no design; relação esta bastante presente na escola *Bauhaus* que tinha como finalidade maior recompor o vínculo entre as duas áreas de criação com objetos feitos para a sociedade. Apesar de o propósito educativo e revolucionário da *Bauhaus* em socializar a arte ter acabado, principalmente por questões políticas e de mercado artístico<sup>5</sup>, os artistas buscam, muitas vezes nos objetos produzidos industrialmente, maneiras de criar relações, hipóteses e experimentos.

## 1.2 Os objetos de arte

A partir da discussão sobre os objetos de uso comum, é possível perceber como o objeto, por vezes, se reporta à arte e permite diferentes possibilidades de aproximação e interpretação. Por esta relação existente entre objeto e homem, em que o primeiro se compõe de sentido pelo segundo, ao longo da história da arte, o objeto vem sendo operado, (re)combinado e (des)construído por diferentes artistas, de diversos modos e formas. O questionamento crítico quanto à forma, à função e ao significado dos objetos comuns, propôs um novo olhar, uma poética única e inédita no campo das artes; gerou as condições para que o objeto começasse a ser percebido como uma corporeidade e possibilidade de libertação da arte.

Hannah Arendt coloca que o homem se torna condicionado, ou seja, dependente de tudo aquilo que ele cria e que esses elementos que ele produz lhe dão estabilidade. Dentre essas produções existem os objetos de arte e os objetos de uso comuns. Ela os diferencia quanto à origem e finalidade de ambos. A começar, os objetos de arte, ao contrário dos funcionais, não possuem uma utilidade e, por serem únicos, não são bens de troca

---

<sup>5</sup> Segundo Argan, a proposta da *Bauhaus* de socializar a arte não foi bem recebida por grande parte dos artistas europeus, sobretudo pela sociedade burguesa, a qual lucra com o mercado artístico. O mercado capitalista e os *marchands*, na época, influenciam a crítica, descobrem e lançam os artistas; dirigem, consequentemente, a produção artística, promovem a liberdade dos mesmos quanto as suas criações e movimentam o mercado artístico com obras de arte que têm um valor em si e no artista (ARGAN, 1992, p. 340).

(ARENDT, 1981, p. 181). Sendo assim, as obras de arte não teriam uma finalidade prática, elas não serviriam de suporte, de aparador, de abrigo, de assento ou de recipiente. Os objetos que têm uma ou mais dessas funções seriam os objetos usuais, cuja discussão foi desenvolvida no item anterior desse capítulo: seriam os objetos que existem para atender as necessidades materiais e cotidianas do homem, que, muitas vezes, os aproximam dos objetos de arte.

Nas palavras de Arendt:

[...] o devido relacionamento do homem com uma obra de arte não é ‘usá-la’; pelo contrário, ela deve ser cuidadosamente isolada de todo o contexto dos objetos de uso comuns para que possa galgar o seu lugar devido no mundo. Da mesma forma, deve ser isolada das exigências e necessidades da vida diária, com os quais tem menos contato que qualquer outra coisa (ARENDT, 1981, p.180 - 181).



Fig. 7 – DUCHAMP, Marcel –  
A Fonte, 1913. Fonte:  
<http://migre.me/cNkwL> –  
08/01/13

Essa ideia de que para o objeto ser artístico ele tem que estar separado das necessidades cotidianas foi, de certa forma, percebida por Marcel Duchamp quando ele “criou” os *ready-mades*, objetos produzidos industrialmente e propostos pelo artista como objetos de arte. As únicas ações do artista para a realização da *A Fonte* (fig. 7) foram escolher o objeto, assinar sobre ele e posicioná-lo sobre uma base, tal como uma escultura. É, na verdade, um gesto antiartístico que rompe com a ideia do artista criador e gênio que possui técnica e domínio no gesto da mão. É um gesto que rompe, pois, com a tradição artística (LEENHARDT, 1994, p. 340), e que ao

mesmo tempo se utiliza da própria tradição para gerar essa revolução: o uso do pedestal, da assinatura e do próprio espaço da obra, que é a galeria. Com essas ações ele isola um objeto de uso comum das exigências e necessidades da vida diária, que Arendt identifica como sendo as principais características do objeto de arte.

Esse gesto só foi possível com as transformações que vinham ocorrendo desde o século XIX – a industrialização de objetos manufaturados, o desenvolvimento da imprensa e da edição, a produção de massa, a invenção da fotografia e da reprodução em cores. Essas modificações mudam a percepção e a apreensão das obras, pois com a fotografia e a reprodução das imagens torna-se possível encontrar a imagem de obras de arte nos livros, cartões-postais e cartazes que antes eram conhecidas apenas nos museus, igrejas ou

palácios. A imagem, de um modo geral se torna acessível a um grande público. Isso provoca uma mudança na percepção da arte e, ao mesmo tempo, uma perda do controle da imagem pelos artistas. Consequentemente, a arte, segundo Jacques Leenhardt, não pode ser mais expressão imediata de um pensamento (um pouco diferente do pensamento de Hannah Arendt quando ela afirma que a fonte da obra de arte é a própria capacidade do homem de pensar – ARENDT, 1981, p. 181), pois toda a relação que o observador tem com um trabalho já foi mediada anteriormente pelas reproduções de imagens (LEENHARDT, 1994, p. 349). Isso faz com que o artista passe a ter uma atitude crítica com relação à imagem (Idem, p. 341 - 344).

Há também uma mudança do juízo estético que antes se pautava na noção de beleza que, por sua vez, seguia critérios e regras específicos. Essa mudança, de acordo com Leenhardt, se inicia com Kant, no seu livro *Crítica da faculdade de julgar*, em que defende que antes de discutir sobre a sua beleza se deve decidir se uma obra é arte ou não. Isso contribuiu para a arte fosse objeto de discussão para o público; ela deixa de ser somente aquilo que os especialistas consideram, mas passa a ser também o que o público reconhece como tal (Idem, p. 345).

Consequentemente, a partir de um determinado momento, os artistas que foram rejeitados em salões oficiais resolveram criar seus próprios salões: o salão dos recusados, o salão dos independentes. Assim eles colocam as suas obras sob a responsabilidade do juízo do público. Só que esse público ainda não estava preparado para reconhecê-los imediatamente como arte. Logo, os artistas devem formar o olhar e o pensar desse público, como se eles estivessem apostando num público futuro (Idem, p. 346).

De acordo com Michael Archer, “com os *ready-mades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto?” (ARCHER, 2001: p. 3). Portanto, com os *ready-mades* o sentido passa a ser produzido pelo espectador (pelo “olhador”). Todo objeto pode tornar-se um objeto de arte a partir do olhar do mesmo. A lógica é a seguinte: se o público conhece antes a reprodução do que a obra, antes dele estar diante de um *ready-made*, ele já conhece aquele objeto industrial. Com os *ready-mades* o sentido compreendido vai muito além de seu contexto funcional e cotidiano; qualquer objeto pode

ser declarado como sendo obra de arte se possuir os atributos característicos para tal<sup>6</sup> (Idem, p. 347), ou seja, todo objeto pode tornar-se um objeto de arte a partir do seu isolamento das necessidades da vida diária e do olhar do espectador. Sendo assim, agregadas à fisicalidade daquele objeto comum que foi modificado no trânsito para o museu e galeria de arte, estão as atribuições diversas dadas pelo espectador: memória, gosto e estranhamento.

A partir dessa ideia, os surrealistas fizeram um grande uso de objetos encontrados ao acaso para o desenvolvimento de trabalhos artísticos. O *objet trouvé*, ou o objeto achado foi o nome dessa operação que partia da própria atenção e sensibilidade do artista ao “topar” com um objeto sem alguma intenção por parte dele. Esse objeto sofre pouca ou nenhuma alteração; pode ser um objeto natural, como uma pedra, uma concha, um galho, ou pode ser um objeto artificial, como uma garrafa, uma peça de ferro, uma louça. O artista reconhece nesse achado um “objeto estético” para ser submetido à apreciação de outros, tal como uma obra de arte (CHILVERS, 2001, p. 383). Para os surrealistas, a lógica no fazer é a interpretação da “lei do acaso” (ARGAN, 1992, p. 359).

O *Palais Idéal* (fig. 8) de Ferdinand Cheval mostra bem isso. Ele foi construído entre 1879 e 1912 numa vila rural do sul da França. Começou quando Cheval encontrou um pedaço de pedra calcária indígena durante sua rota diária. A partir do formato desse objeto achado ele construiu campanários de chifres de veado e de ramos de árvores, animais fantasiosos, seu próprio túmulo e torres de formas de estalagmites. André Breton identificou essa explosão de pedra calcária como o momento surrealista, em que o objeto achado libera o fantasma. O *Palais Idéal* se tornou um ícone de monumento surrealista, pelo fim à lógica, e um convite à desordem dos sentidos (SUDERBURG, 2000, p. 10 e 11).

---

<sup>6</sup> A obra de arte deve ser isolada de todo o contexto dos objetos de uso comuns, das exigências e necessidades da vida diária (ARENDT, 1981, p. 181).

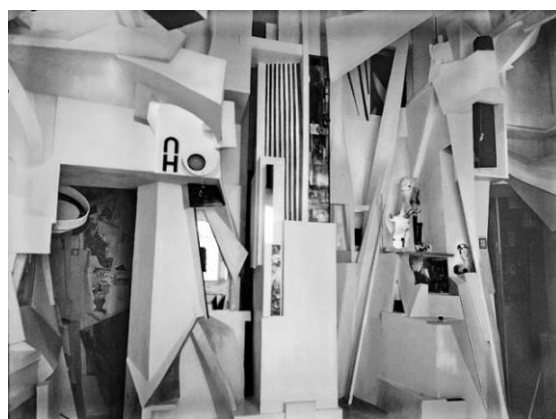


Fig. 8 e 9 – esquerda: CHEVAL, Ferdinand – *Palais Idéal*, 1879-1912. Fonte: <http://migre.me/cIWa5> – 08/01/13. Direita: SCHWITTERS, Kurt – *Merzbau*, 1923-1932. Fonte: <http://migre.me/cIWdM> – 08/01/13.

Na mesma linha da construção – com base em objetos encontrados ao acaso – Kurt Schwitters constrói o *Merzbau*<sup>7</sup> entre 1923 e 1932, em Hannover (fig. 9). No entanto, por influência do construtivismo, Schwitters liberta a pintura da superfície e a estende para o espaço, transformando-o em uma “obra de arte autônoma”. As colagens e *assemblages* em colunas e paredes bidimensionais que construía se juntam em uma “única estrutura arquitetônica”. Restrito, de início, a um cômodo de seu apartamento, *Merzbau* acaba por ocupar todo o espaço, pouco a pouco, num método adicional dos diversos tipos de materiais e objetos achados pelo artista em seu entorno (ORCHARD, 2007, p. 168).

*Merzbau* é resultado de tudo o que Schwitters encontrou ao acaso, à sua vista ou ao seu alcance, e que foram sendo acrescentados sobre as paredes, os tetos e os chãos dos cômodos do apartamento, invadindo até mesmo as escadas, o sótão, a cisterna e o porão. A combinação de materiais e objetos heterogêneos combinava fragmentos da realidade que foram descartados pela sociedade quando estes deixaram de cumprir a função para a qual tinham sido produzidos (ARGAN, 1992, p. 359-360). Esses elementos cotidianos eram acrescentados sem uma finalidade ou ordem estabelecida; apenas seguiam um princípio formal, um esquema abstrato com a presença de formas geométricas. Nas palavras de Kurt Schwitters, o *Merzbau*, ou *Merz* significa criar relações entre todas as coisas do mundo; reflete um processo da criação em si, no qual são os materiais utilizados que determinam as ações do artista, e não a finalidade (SCHWITTERS, 2007, p. 161). Por meio do acaso quanto aos objetos utilizados, à ordem dos processos e à forma e ao tamanho de *Merzbau*,

<sup>7</sup> Merzbau foi destruído em um ataque aéreo, em 1943, na Segunda Guerra Mundial, depois de Schwitters ter se mudado de lá em 1937. Dele restaram apenas alguns fragmentos que foram perdidos com o tempo e algumas fotografias dos detalhes de diferentes fases da construção (ORCHARD, p. 168 e 169).

temos uma ideia da potência reveladora das determinações e “leis” próprias dos objetos achados e trabalhados pelo acaso. Restituído com outro valor, o objeto passa a constituir outra realidade com a qual o homem forma uma unidade.

Em *Objetos Narradores*, os objetos encontrados pelo acaso, que chegaram até mim por meio de uma catadora de reciclados, por meio de compra, doação ou por pertencimento à minha família (mas se encontrava destituído de sua função), são as matrizes da série. Cadeiras sem encosto ou desmontadas, tamboretas, pranchas de compensado, prateleiras e portas de armários, cúpula de abajur, gavetas, dentre outros elementos que compõem o meu repertório de objetos descartados e coletados resguardam a sua história e, ao mesmo tempo, revelam um contexto e uma materialidade subjetiva e memorialista latentes. Na seleção dos objetos matrizes da série, essa história permanece ao serem apropriados e transformados, e, conseqüentemente, reúne novas significações.

O crítico inglês Lawrence Alloway expõe que os objetos possuem uma história própria latente. Nas palavras dele, “primeiramente eles são bens novos; depois eles são possessões, acessíveis a poucos, submetidos, muitas vezes, ao uso íntimo e repetitivo; depois, como resíduo, eles são marcados pelo uso, mas disponíveis outra vez” (ALLOWAY *apud* SEITZ 1963, p. 73). O artista os torna “disponíveis outra vez”, mas não da mesma forma de quando eram novos; os objetos enquanto resíduos ganham outras funções, características e outros significados além daqueles que ele já possui.

O uso dessa história que os objetos possuem, bem como o princípio do acaso, estão presentes nos objetos surrealistas que trabalham com a combinação e associação de elementos díspares e sem nexos, com o propósito de criar uma realidade fantástica e absurda, baseada no automatismo psíquico e nas imagens do inconsciente (sonhos). A intenção do movimento era “resolver a contradição até agora vigente entre sonho e realidade pela criação de uma realidade absoluta, uma supra-realidade” (BRETON, 1928 *apud* ARGAN, 1992, p. 363) e dessa maneira, “liberar as necessidades e imagens primitivas” do homem. (CHILVERS, 2001, p. 513)

O surrealismo se caracteriza pela ideia de provocar a mente do observador para perceber novas relações existentes entre as banalidades do cotidiano, de modo a vê-los e entendê-los de maneira livre de regras e lógicas. Os objetos surrealistas, chamados também de “objetos de função simbólica” por Salvador Dalí, se baseavam em objetos retirados de seu contexto e de sua função que eram combinados com outros objetos totalmente díspares.



Esses objetos podiam ser naturais (vegetais, animais e minerais) ou de uso cotidiano, produzidos pelo homem para uma finalidade utilitária.

Desta forma, o objetivo dos surrealistas, por meio do óbvio e do irônico, era “abrir a imaginação do espectador para a multiplicidade de relações existentes entre as coisas, para a associação livre de condicionamentos” por meio tanto da escultura quanto da pintura. Como afirma Rosalind Krauss:

Se uma estrutura ordenada é o meio de dotar de inteligibilidade uma obra de arte, uma quebra da estrutura é o modo de alertar o observador quanto à futilidade da análise. É um meio de estilizar a obra como reflexo das faculdades racionais de seu observador, um meio de turvar a transparência entre cada superfície do objeto e seu significado, tornando impossível ao observador reconstituir cada um de seus aspectos por intermédio de uma leitura única e concordante (KRAUSS, 1998, p. 128).

Diferentemente do movimento dadaísta, representado nesta discussão por Marcel Duchamp, em que o acaso era um meio de reforçar a despersonalização da arte, para os surrealistas, o acaso estava ligado diretamente ao inconsciente, que encontraria na realidade “o objeto de seu desejo”. O sonho era dessa maneira, “um fragmento do espaço real alterado”. Essa relação entre o inconsciente (“desejo irracional”) e “a estranha manifestação deste no mundo externo” mostra que esse mundo visível é mutável, ou seja, “que existe uma possibilidade, oculta nele, de uma realidade alternativa, ou, [...], uma surrealidade” (KRAUSS, 1998, p.132 - 142).

Essa “surrealidade” se dava por meio da metáfora, ou seja, por meio da “junção de duas ideias distintas”, presentes na superfície dos objetos surrealistas. Numa frase do poeta Lautréamont, muito citada pelos surrealistas, é possível entender melhor essa associação de ideias díspares: “belo como o encontro casual de um guarda-chuva e uma máquina de costura numa mesa de dissecação”. (Idem, p. 149)



Fig. 10 – OPPENHEIM, Meret – *Xícara revestida em pele*, 1936. Fonte: <http://migre.me/cIX99> – 08/01/13

Por meio dessa frase, é possível perceber como o surrealismo se baseava naquilo que fugia de maneira intensa da nossa realidade lógica e racional. Refiro-me a racional como algo explicável e coerente, aquilo que faz sermos uma sociedade aparentemente



“organizada”, onde tudo tem as suas funções e a sua lógica. Lembrando o racionalismo alemão, Argan (1992, p. 272) argumenta que a vida é naturalmente irracional; o que a torna racional é o pensamento que resolve os problemas colocados pela vida e a transforma em consciência.

É exatamente essa realidade fundamentada na razão e que não é natural da vida que o movimento surreal critica e nega. Essa posição é resultado do sentimento de instabilidade que determinou o período do final do século XIX até o início da Segunda Guerra Mundial, quando se deixa de acreditar na possibilidade de representação do mundo, na arte, por meio da racionalidade. Para tanto, os surrealistas nos propõem a realidade do nosso dia-a-dia transformada em algo fora do comum, causando, muitas vezes, incômodo e inquietação. Um objeto que exemplifica bem essa estranheza é a *Xícara revestida em pele* de Meret Oppenheim (fig. 10). Nela, a artista tira a função do objeto, que é a de conter algum tipo de líquido a ser bebido (leite, café, chá e outros), ao revesti-lo inteiramente de pele de animal. Nessa ação, ela associa dois elementos incongruentes: um objeto usado em refeições e a pele de um animal. Estes dois elementos juntos causam, naturalmente, repugnância, ou no mínimo algum tipo de inquietação. Com isso é alterado um contexto, um costume, os quais são reconstruídos de modo provocativo.

Nessa associação pessoal a respeito desse objeto surrealista, o que o torna tão instigante é considerar que cada pessoa faz assimilações diferentes frente a este mesmo objeto. Como Rosalind Krauss descreve: “as ligações metafóricas a que o objeto se presta estimulam as projeções inconscientes do observador – convidam-no a chamar à consciência uma narrativa fantástica interna até então desconhecida por ele”. (1998, p. 145)

A partir de meados dos anos 50, o objeto toma outra vertente no movimento da Neo Dada que surge nos Estados Unidos pelos artistas Jasper Johns e Robert Rauschenberg, por meio da abordagem do tema cotidiano (tal aspecto prossegue com força na Pop Art). Tinha como principal foco o uso de objetos reais (bens de consumo) e imagens baseadas “no imaginário do consumismo e da cultura popular” (CHILVERS, 2001, p. 420), atreladas às técnicas artísticas e aos meios de comunicação.

Nesse momento, além do grande consumismo, os meios de comunicação de massa influenciavam profundamente a vida diária dos norte-americanos. Os artistas pop, tais como “técnicos da informação”, se utilizam dos objetos de bens de consumo, de imagens comerciais e banais do cotidiano com o intuito de expressar a não-criatividade da massa e

de inserirem a pesquisa estética na tecnologia da informação e da comunicação (ARGAN, 1992, p. 582). Os artistas pop faziam uso desses objetos e dessas imagens tiradas dos meios de consumo e de comunicação (como garrafas de Coca-Cola, histórias em quadrinhos e personalidades famosas), e os incorporavam às técnicas artísticas (como a pintura, colagem e serigrafia), reproduzindo-os em escalas maiores com suas devidas e, algumas vezes, sutis interpretações, como a repetição de uma mesma imagem e o uso de cores mais vibrantes e contrastantes (fig. 11).



Fig. 11 – ROSENQUIST, James – *F-111*, 1965. Óleo s/ tela e alumínio, 3,05 x 26,21cm. Fonte: <http://migre.me/cJmAI> - 08/01/13

O movimento trouxe, porém, diversas controvérsias e tensões no meio artístico, por abordar a banalidade como tema principal, de modo que “não se podia dizer que a própria arte oferecia qualquer coisa que a vida já não proporcionasse” (ARCHER, 2001, p. 11). Segundo Argan, o movimento pop assinalou o fim da distinção entre o objeto e o sujeito, ou seja, a arte passou a não diferenciá-los mais. Colocada a crise do objeto, do sujeito e de sua mútua relação, ele expõe a crise da obra de arte como objeto por este não constituir mais um valor, já que a sociedade substituiu o objeto individualizado a ser conservado e passado de geração em geração pelo objeto padronizado, “anônimo” e serial. No momento em que a sociedade deixa de vincular a ideia do valor ao objeto, aquele objeto que é modelo de valor, como o trabalho individual do artista, passa a ser desvalorizado por não ter utilidade (ARGAN, 1992, p. 579 e 581).

Por outro lado, o que os artistas pop e outros fizeram foi revelar um comportamento da sociedade, mostrando a banalidade e superficialidade da vida cotidiana em que viviam naquele momento. Ao tratarem dos objetos de consumo praticamente tal como eles eram encontrados e consumidos, os artistas levam a vida diária e corriqueira para dentro da arte

ou, poderíamos dizer o contrário; levam a arte para dentro do viver cotidiano<sup>8</sup>. Aparte essa crítica, o uso de objetos tão familiares, reproduzidos e serializados pela indústria pode ser entendido como um meio de aproximar o observador da realidade em que vive, de modo a percebê-la de outra maneira, em outro contexto e arranjo. Juntamente com a manifestação da Arte Pop, o termo *assemblage*<sup>9</sup> surge mostrando que “por mais que a união de certas imagens e objetos possa produzir arte, tais imagens e objetos jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados” (Idem, p. 3 e 4). Além disso, o uso dessas imagens e objetos do mundo cotidiano possibilitou uma liberdade maior no fazer artístico por proporcionar novas experiências com novos e diversificados tipos de materiais e temas, nunca antes utilizados na arte.

William Seitz, em seu texto “O realismo e a poesia da assemblage” (SEITZ, 1963, p.85), esclarece que os “materiais encontrados são trabalhos já em progresso: preparados para o artista pelo mundo exterior, anteriormente formados por textura, cor e, por vezes, até inteiramente pré-fabricados acidentalmente em ‘trabalhos de arte’”. Ele esclarece que as colagens e os objetos de Picasso, Man Ray, Duchamp, Schwitters e Joseph Cornell existiam no presente desses artistas, eram materiais que faziam parte do ambiente em que eles viviam. Os trabalhos deles apresentam a afinidade com os vários níveis e aspectos do presente; ilustram o interesse dos artistas no uso de materiais desgastados e fragmentados que chamam atenção para a interação entre o homem e a cidade (Idem, p. 83).

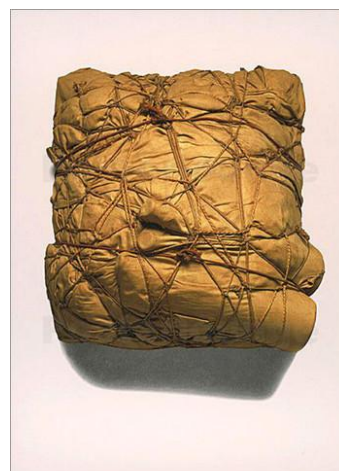


Fig. 12 e 13 – esquerda: ARMAN – *Arteriosclerosis*, 1961. Fonte: <http://migre.me/cJmQX> – 09/01/13.  
Direita: CHRISTO – *Pacote*, 1961. Fonte: <http://migre.me/cJoDk> – 09/01/13

<sup>8</sup> No entanto, esse trânsito de mão dupla não foi feito de maneira fluida, como percebemos no anúncio do fim da arte moderna por Arthur Danto e da reformulação de conceitos artísticos a partir do estranhamento das caixas de sabão em pó instaladas por Warhol serem idênticas aos displays de supermercado. Danto acredita que a partir de então, na arte, passa a haver maior liberdade e variedade de realizações e criações, sem questionamentos, já que a arte havia completado a linha de questionamentos que começou com o surgimento da fotografia (HEARTNEY, 2002, p. 42).

<sup>9</sup> Assemblage: “termo cunhado na década de 50 por Jean Dubuffet, denotativo de obras de arte elaboradas a partir de fragmentos de materiais naturais ou fabricados, como lixo doméstico” (CHILVERS, 2001, p. 32).

Os produtos industriais que marcam a vida moderna são matérias concretas que são selecionadas “e combinadas pelo artista, segundo processos que são ainda os processos habituais de uma ‘sociedade de consumo’” como a acumulação de objetos descartados realizada por Arman (fig. 12) e a embalagem de coisas (desde objetos utilitários até monumentos) feita por Christo (fig. 13). A arte é, segundo Argan, reduzida a um ato do pensamento, “a uma real ou hipotética atribuição de significado às componentes cada vez menos caracterizadas e significantes do ambiente da vida” (ARGAN, 1988, p. 77).

No Brasil, o objeto rouba o cenário artístico nos anos 60, quando “a arte estava duplamente preocupada em efetuar a crítica de um país que se urbanizava avassaladoramente e em romper o amordaçamento coletivo da expressão promovida pela ditadura militar” (FARIAS, 2002, p.18). Nesse contexto, “o objeto está fundamentado nos problemas de transformação estrutural de liberação dos limites espaciais tradicionais do quadro e da escultura”, tornando-se “um meio desencadeado de uma arte de ação” que reflete uma posição contestadora que rompe com os paradigmas artísticos existentes e que transmite uma posição crítica em relação à política e à sociedade (PECCININI, s/d: p. 13-14).

Com isso, os artistas brasileiros estavam mais preocupados com os problemas do brasileiro, propondo uma arte mais ativa, saindo dos museus e galerias e aproximando-se do cotidiano do povo. Assim, a arte age e traduz de forma questionadora o momento social e político de seu tempo e, por isso, ela reclama a reflexão e a criticidade dos observadores. Nesse momento, torna-se essencial a participação não só visual do espectador, mas intelectual, ou seja, a sua atitude diante da obra já não é mais contemplativa e passiva.

Dentre esses artistas brasileiros encontra-se Lygia Clark, que se vale de matrizes objetuais para agregar diversos elementos que excitam a nossa interação e percepção sensorial. Segundo a artista, um mesmo objeto pode suscitar diferentes significados para cada sujeito, “na medida em que o sujeito lhe empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito”. Ela chama esse objeto de “objeto relacional”, que se define na relação que estabelece com os sujeitos, os quais o percebem de diferentes modos de acordo com a individualidade de cada um ou com os diferentes momentos. Alguns dos objetos que ela utilizou foram luvas, bolas, pedra, imãs, espelho, máscara, sacos e plástico (fig. 14, 15 e 16). Esses objetos criam com o corpo relações físicas através da textura, do peso, do tamanho, da temperatura, da sonoridade e do movimento (CLARK, 1980, p. 49).

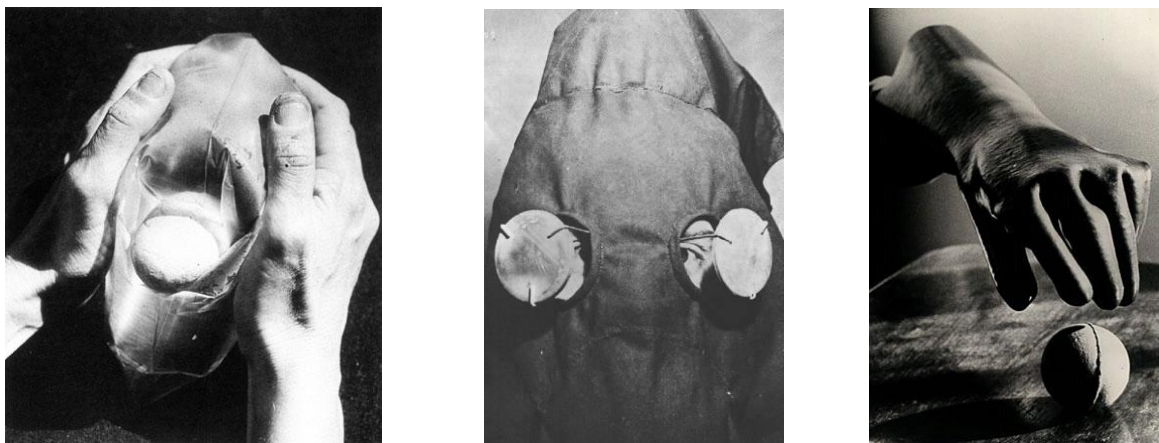


Fig. 14, 15 e 16 – esquerda: CLARK, Lygia – *Ar e pedra*, 1966; meio: CLARK, Lygia – *Máscara Sensorial*, 1967. Fonte: <http://migre.me/cJqt9> – 09/01/13. Direita: CLARK, Lygia – *Luvas sensoriais*, 1968. Fonte: <http://migre.me/cJqzb> – 09/01/13.

Essas novas formas de interagir e experimentar possibilitam novas percepções e sensibilidades tanto do objeto quanto de si próprio. Clark declara que lhe é cada vez menos importante o trabalho; o que lhe é primordial é recriar-se por meio do trabalho (MILLET, 1992, p. 20). Seus objetos permitem esse “recriar-se” a todo o momento em que ocorre a interação, pois o mais importante é o processo e não o objeto em si.

Esse objeto artístico que “demanda” a presença e ação do observador é percebido como uma das possibilidades de interação com *Objetos Narradores*. Estes ainda não chegaram a ser expostos para a descrição factual de como os observadores se relacionaram com eles. No entanto, parte do processo de criação e construção dessa série se pauta em possibilidades “ideais” de interação. Os objetos, enquanto portadores de memórias de infância, “solicitam” dos observadores movimentos e envolvimentos, de modo que para alcançarem, verem ou tocarem o que abrigam em seu corpo devem se agachar, se sentar, se esticar ou se curvarem. Compreende-se que muitos desses movimentos são exercidos comumente na infância. Ao nos tornarmos adultos, adotamos uma série de posturas corporais estudadas, fundamentadas em regras de comportamento social; muitas dessas “posturas de adulto” contrariam a espontaneidade com que o corpo da criança se coloca no espaço real. Sendo assim, a possibilidade de interação de adultos com esses objetos os reportaria (ou não) a essa memória corporal da infância, em consonância com a ideia de esses objetos serem receptáculos de memórias pessoais e de infância.

A partir desse breve levantamento do objeto na arte é possível perceber a sua importância como gerador de novos rumos e novas possibilidades de representações, de descobertas e de experiências no campo da arte. Até hoje o objeto suscita práticas artísticas

que podem ser questionadoras, reflexivas, inquietantes, provocativas ou subjetivas (considerando-se apenas alguns exemplos). A ocorrência de diversificados procedimentos artísticos mostra o potencial significativo que os objetos possuem, servindo como meios de se falar da sociedade, de si, do outro, ou até mesmo meios de se tratar da efemeridade humana, de causar estranhamento, de desconstruir uma realidade ou uma ideia. Essa potência significativa dos objetos continua ainda sendo matéria de muitos trabalhos de arte; um recurso para referir-se a si próprio, ao outro, ao corpo, à natureza humana, enfim, ao ambiente externo percebido como interno e vice-versa.

O processo de criação de *Objetos Narradores* se inclui nestas questões. Ao perceber a potência significativa das matrizes e fragmentos que me chegavam à mão, intensificava em mim a vontade de ressignificá-los, de dar-lhes outra destinação, a partir da brecha que foi aberta em cada um deles, no seu desuso e abandono. Esta brecha possibilitou perceber que sua funcionalidade não necessitava de ser radicalmente descartada, mas poderia constituir relação com o seu estado físico e a agregação de elementos pessoais que pudessem ser referências diretas ou indiretas de minha vivência. Nesta “sobrevida” do objeto, entendo que ele só o pode fazer por meio do hibridismo de linguagens e situações; busco uma religação do cotidiano e de minhas memórias pessoais, num “corpo tornado artístico”.

Retomando o pensamento de Hannah Arendt, de uma separação do objeto de arte da vida diária, é válido questioná-lo em vista do grande uso de objetos comuns na arte. Ao contrário do pensamento da filósofa de que a obra de arte deve ser isolada de todo o contexto dos objetos de uso comuns, das exigências e necessidades da vida diária (ARENDT, 1981, p. 181), Alberto Tassinari, em seu livro *O espaço moderno*, nos coloca que a contemporaneidade desenvolve a espacialidade indicada pela modernidade, que é a comunicabilidade intensa do objeto de arte com o mundo, ou melhor, do espaço da arte com o espaço do mundo. Para tal, o uso de objetos e o processo de colagem foram fundamentais para essa contiguidade de espaços.

A considerar o momento em que cada livro foi escrito – *A condição humana* em 1958 e *O espaço moderno* em 2001 – é compreensível a diferença de pensamento entre os dois autores. Enquanto Arendt viveu a arte moderna, Tassinari vive a arte contemporânea. Em seu livro, ele estuda a passagem da arte moderna para a contemporânea por meio do estudo do espaço. Segundo o autor, a arte contemporânea solicita o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte por meio dos sinais do fazer que individualizam a

obra. Ela nasce, portanto, do mundo e do espaço em comum e “retorna à vida cotidiana acrescentando-lhe novos sentidos” (TASSINARI, 2001, p. 75 e 88).

Portanto, o posicionamento de Arendt quanto à separação dos contextos da obra de arte e do objeto de uso comum não é mais condizente para a produção contemporânea em arte objetual, que nada mais é do que a apropriação de objetos, fragmentos e informações cotidianas e banais em trabalhos de arte. Os artistas que se utilizam desses materiais do mundo em comum se apropriam, na verdade, do próprio entorno, da própria história e memória de seu tempo, refletindo em seus trabalhos a si próprios e a sociedade da qual fazem parte.

*Objetos Narradores* são trabalhos objetuais que se originam desse mundo em comum, desses objetos utilitários, sem perderem totalmente as suas características, as suas funções, as suas marcas de uso e os seus contextos doméstico e íntimo. Os trabalhos finais, produtos do espaço em comum a serem colocados no espaço de um museu, reverberam a vida cotidiana banal de muitos, agregada de sentidos subjetivos e reconstituintes de um passado. Este passado é reconstruído por meio de objetos usuais acessíveis no presente, e reporta não apenas a um sujeito, como também ao coletivo comum ao sujeito.

## **Capítulo 2. Parte do meu museu imaginário**

André Malraux (1978) coloca que todos possuem um Museu Imaginário, o qual é formado de experiências individuais e de imagens vistas diariamente pelas técnicas de reprodução e retidas na memória. Nesse Museu criado mentalmente, ao contrário do Museu tradicional, existe o contato e a interlocução das diversas artes sem os limites do tempo e do espaço. Malraux traz a ideia de que o Museu Imaginário é um espaço mental ilimitado que todo homem possui (apud PUPPI, 2011).

A partir dessa noção de que eu possuo um Museu Imaginário e que as imagens mentais que existem na minha memória influenciam na construção dos meus trabalhos, elenco algumas das imagens dos trabalhos de alguns artistas que foram importantes no processo construtivo ou que dialogam de alguma forma com os objetos da série. Dentre essas imagens estão presentes, na maioria, trabalhos com objetos do mobiliário, sobretudo com a cadeira, a qual faz referência mais direta ao sujeito que habita seu corpo, por possuir as proporções do corpo humano e sugerir, de modo especial, uma fisicalidade e uma presença humana imanente a esse objeto que o reporta mais diretamente ao homem.

Assim como em um Museu Imaginário não existe uma ordem cronológica e agrupamentos por similaridades, as imagens dos trabalhos colocadas nesse capítulo não seguem uma sequência de tempo e de relação contígua entre trabalhos de um mesmo artista ou de dois ou mais artistas. Desse modo, a ordem não segue uma lógica específica, a não ser a presença do traço comum de apresentar imagens de trabalhos artísticos com objetos, mais precisamente do mobiliário.





Fig. 17 – CAIS, Nino – *Sem título*, 2011. Fonte: SCAVONE, 2012.



Fig. 18 – DUCHAMP, Marcel – *Roda de Bicicleta*, 1913.  
Fonte: <http://migre.me/cOk9J> – 14/01/13.



Fig. 19 – CRESS, Jake – *Crippled Table*, s/d. Fonte: <http://migre.me/cPAP1> – 15/01/13.

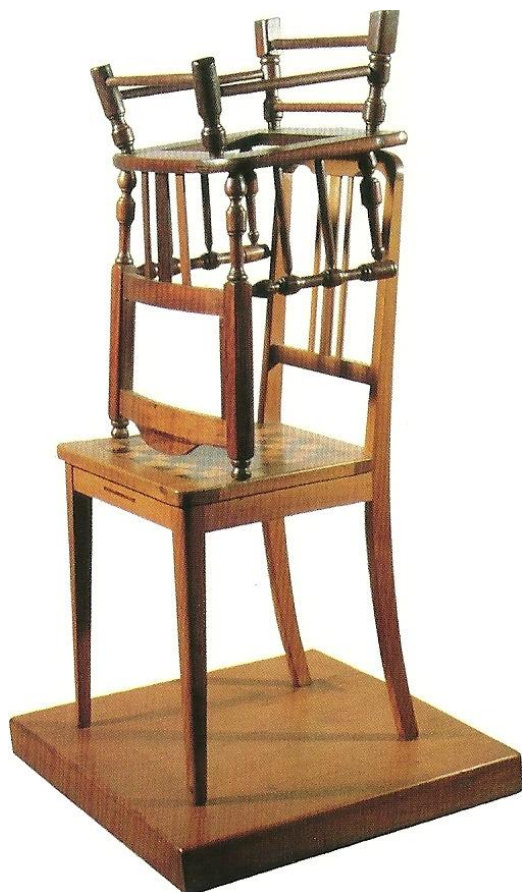


Fig. 20 – Farnese de Andrade, *sem título*, 1996. Fonte: COSAC, 2005, p. 177.



Fig. 21 – BEUYS, Joseph – *Fat chair*, 1964.  
 Fonte: <http://migre.me/cPx1E> – 15/01/13.



Fig. 22 – CORNELL, Joseph – *L'humeur Vagabonde*, 1955. Fonte: <http://migre.me/cPCK6> – 15/01/13.



Fig. 23 – BENTO, José – *14 cadeiras*, 2006. Fonte: Galeria Bergamin e Catálogo das artes.



Fig. 24 – CARELMAN, Jacques – *Cadeira de balanço lateral*, 1969. Fonte: <http://migre.me/cIVoQ> – 15/01/13.



Fig. 25 – CORNELL, Joseph – *Object (Ogives E. Satie)*, 1944. Fonte: <http://migre.me/cPuQS> – 15/01/13.





Fig. 26 – GRIPPO, Victor – *Mesa*, 1978. Fonte: <http://migre.me/cPxBQ> – 15/01/13.



Fig. 27 – SOUZA, Edgar de – *Sem título*, 2010. Fonte: <http://migre.me/cQmPr> – 16/01/13.

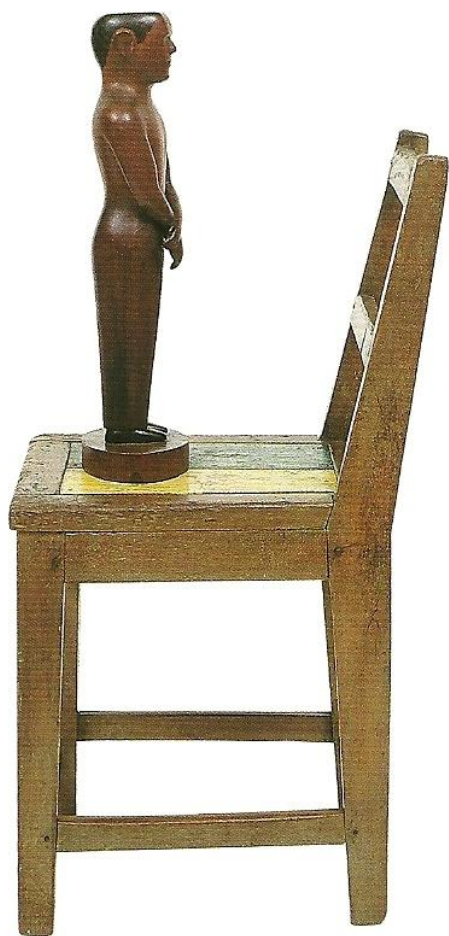


Fig. 28 – ANDRADE, Farnese de – Brasil, 1994. Fonte: COSAC, 2005, p. 172.



Fig. 29 – BROODTHAERS, Marcel – *Bureau de moules*, 1966.  
Fonte : <http://migre.me/cPujI> – 15/01/13.





Fig. 32 – SOUZA, Edgar de – *Sem título*, 1997. Fonte: <http://migre.me/cPYrF> – 16/01/13.



Fig. 33 – DALÍ, Salvador - *Vênus de Milo com gavetas*, 1936. Fonte: KRAUSS, 1998, p. 147 – 03/12/12.





Fig. 34 – JONES, Allen – *Cadeira*, 1969. Fonte: <http://migre.me/cQ2Q9> – 16/01/13.



Fig. 35 – CRESS, Jake – *Oops*, mahogany chair, s.d.  
Fonte: <http://migre.me/cQnGt> – 15/01/13.

### Capítulo 3. O processo operacional de *Objetos Narradores*

O processo de criação de *Objetos Narradores* envolve diferentes ações que se iniciam com a coleta de objetos descartados. A seleção influencia no modo de apropriação desses objetos, sobretudo nas interferências sobre os mesmos, ou seja, nas operações de desrealização e enigmatização dos objetos. Essas ações nos remetem às práticas desenvolvidas pelo *bricoleur*, figura presente nas operações realizadas em *Objetos Narradores* e em muitas operações de artistas contemporâneos cujos trabalhos são juntamente refletidos no presente capítulo.

Nesse diálogo dos trabalhos desenvolvidos durante a pesquisa com os trabalhos de outros artistas, são refletidos diferentes processos operacionais compreendidos como o próprio processo de bricolagem, o qual envolve a composição de um arquivo de objetos e fragmentos de móveis, os critérios para a triagem dos objetos que se tornaram as matrizes dos trabalhos, as possibilidades combinatórias de diferentes objetos e fragmentos, e as intervenções sobre essas matrizes. O aporte teórico que embasa essa reflexão contém, principalmente, os pensamentos de Giulio Carlo Argan, Claude Lévi-Strauss e Jean-Clarence Lambert.

### 3.1 Operações artísticas

A ideia presente na consideração crítica exposta por Argan no capítulo anterior, a respeito do fim da obra de arte como objeto modelo, talvez tenha sido o propulsor de novas experiências com os produtos industriais que eram lançados no mercado, do estabelecimento de novas relações do artista com a sociedade, o mundo e o seu próprio trabalho, e da exploração de novos sentidos acerca do comum, condizentes ao sujeito contemporâneo. O crítico e historiador expõe que “a civilização industrial ou ‘de consumo’ reconduz a sociedade a um nível pré-histórico, transforma o homem civilizado num primitivo, num selvagem, num *bricoleur*” (ARGAN, 1992, p. 559).

Esse pensamento parece ser uma contradição presente na sociedade moderna: quando o avanço industrial e tecnológico demonstra um grande domínio do homem sobre os objetos e o mundo exterior, existe, enquanto efeito desse avanço, um desnorreamento do ser que o reporta às suas origens. Sobre a ação da bricolagem, Michel de Certeau acrescenta que “o trabalho com sucata”, ou seja, a recuperação de materiais descartados para proveito próprio, como um trabalho livre e não lucrativo, é uma possibilidade de “tática desviacionista”. Localizada no mesmo lugar da indústria, a arte da “sucata” possui como variante da atividade, fora desse lugar, a forma da bricolagem. Dentre essas táticas utilizadoras, a bricolagem é uma maneira de praticar o cotidiano, de reapropriar o produto final de toda ação de consumo para ressignificá-lo em uma nova estrutura (CERTEAU, 1994, p. 52).

Acredito que essa percepção é refletida na busca do artista contemporâneo – nas ruas, nas revistas, nos jornais, nos produtos industrializados, nos lixos, nos antiquários, nas praias, entre outros lugares – por imagens, objetos, fragmentos e restos de coisas como uma tarefa de juntar o que restou. A partir do uso desses produtos feitos pelo homem, contidos em sua efemeridade – que foram ou serão descartados – o artista se reapropria do sistema produzido como forma de utilizar a ordem imposta do lugar e estabelecer ali criatividade e pluralidade<sup>10</sup>. Podemos dizer que esse se torna um dos principais papéis do artista, o de ser *bricoleur*, ou seja, o de trabalhar com um repertório extenso de elementos heteróclitos, produtos finais de toda a ação de consumo, com o fim de ressignificá-los em uma nova estrutura.

---

<sup>10</sup> Essa ideia é tirada do livro “A invenção do cotidiano” de Michel de Certeau, em que ele defende que o consumidor não é um usuário passivo ou dócil, mas alguém que “fabrica” a partir de tudo o que consome, que ele chama de “maneiras de fazer” pelas quais os usuários praticam o cotidiano (DE CERTEAU, 1994, p. 52).

No processo de coleta e construção de um projeto próprio, o *bricoleur* acaba sempre colocando algo de si mesmo. Ao utilizar resíduos e fragmentos de acontecimentos, histórias de um indivíduo ou de uma sociedade, ele não só “fala” com eles, como também conta por meio deles: “[...] este *bricoleur*, elabora estruturas ordenando os acontecimentos, ou antes, os resíduos de acontecimentos” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 41).

A presença da figura do *bricoleur* se faz presente em *Objetos Narradores* pela utilização de objetos que foram descartados pela sociedade do consumo, ou seja, da ordem imposta. A utilização desses objetos de descarte, como matrizes objetuais, surgiu pela possibilidade de “praticar o cotidiano”, de me apropriar do que nele há de perene em contraposição à sua efemeridade de uso. Ao trabalhar minhas memórias, esses objetos que sempre foram significantes no que se refere ao cotidiano e ao ser humano, vieram somar à materialidade das memórias pessoais.

Essa bricolagem traz em si um caráter de incerteza, pois não segue um projeto pré-estabelecido e possui uma totalidade aberta a uma nova complementação que varia de acordo com os objetos e fragmentos utilizados nos trabalhos de cada artista. Joseph



Fig. 36 – CORNELL, Joseph – *Pharmacy*, 1943. Fonte: <http://migre.me/cJN2J> – 27/02/12

Cornell<sup>11</sup>, por exemplo, na construção de suas caixas, utilizou objetos coletados, comprados e escolhidos segundo afinidades com os seus significados e suas histórias; todos eles se referem, de alguma maneira, às afetividades, aos sonhos, às memórias e à subjetividade do artista. Alguns desses objetos são recortes de publicações, asas de borboletas, anúncios antigos, vidros de remédio, rolhas, taças, caixas de música, bússolas, penas, mapas, conchas, espelhos, areia e cubos de plástico.

O uso de determinados objetos como receptáculos de outros objetos é frequente em seus trabalhos; caixas, nichos, vidros e potes protegem e guardam outros materiais carregados de significados. Eles “narram” histórias fictícias, memórias de lugares que o artista nunca conheceu e que fazem parte da sua subjetividade. A partir de materiais e objetos que não são originais desses espaços, ele constrói esses “mundos” próprios. Isso

<sup>11</sup> Joseph Cornell nasceu alguns anos antes da Primeira Guerra Mundial, em 1903, na cidade de Nyack, Nova York, nos Estados Unidos. Trabalhou como vendedor de tecidos e, apesar de ter frequentado a Academia Phillips, em Massachusetts, não chegou a se graduar. Em 1932 teve sua primeira exposição numa exibição Surrealista na Galeria Julie Levy. Participou também da exposição *Arte Fantástica, Dada e Surrealista* em 1936, no Museu de Arte Moderna em Nova York. Morreu em 1972 na sua casa em Flushing.

ocorre em um de seus trabalhos, *Pharmacy*, de 1943 (fig. 36), no qual uma caixa de madeira, vidro e espelho guarda em vários compartimentos vidros de remédios, que são preenchidos por diversos objetos de diferentes ambientes: purpurina, líquidos, asa de borboleta, papéis, recortes, etc. Esses objetos, por estarem organizados em vidros de remédio e em prateleiras de vidro e espelho (o qual expande o espaço) que remetem ao ambiente da farmácia, ganham outro valor e significação próprios de sua subjetividade.

Esse uso de objetos como receptáculos de outros objetos que carregam significados pessoais também existe em *Objetos Narradores*, em que uma cadeira ganha gavetas em seu encosto. Elas pertenciam a uma mesa de máquina de costura antiga; na nova combinação, encontram-se objetos carregados de significados remissivos. Assim, da mesma forma que as caixas e os potes de vidro de Cornell guardam subjetividades do artista, as gavetas servem como receptáculos de memórias pessoais materiais em *Objetos Narradores*.

Em ambos existe o elemento da interatividade com o espectador. Muitas das caixas de Cornell, como essa, são feitas de maneira a poderem ser abertas e fechadas com o propósito de revelar e proteger seus conteúdos; eles revelam, assim, uma relação entre o interior e o exterior pela transparência e dinamicidade de suas estruturas (LICHTENSTEIN, 2006). Assim como o espectador tem a possibilidade de perceber o que os trabalhos de Cornell guardam dentro das caixas, nos *Objetos Narradores* o espectador pode conhecer as lembranças materiais dentro de gavetas, de caixinhas, de “bolsos”, e também no interior de uma mesinha e de um caderno. Essa característica em comum quanto à interação, no entanto, diferencia-se na transparência que não é tão presente em meus trabalhos. Nos ‘objetos narradores’ os mais transparentes são a colher com o pé de feijão no tamborete, as chaves dispostas no encosto da cadeira e os objetos guardados em caixinhas transparentes sobre a prateleira.

Segundo o princípio de que “isto sempre pode servir”, o *bricoleur* compõe o seu “tesouro de ideias” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 38-40). A escolha das peças e do trabalho a ser desenvolvido é determinada pelas significações que cada objeto reporta ao *bricoleur*. Portanto, as probabilidades de arranjo se restringem à história e ao que subsiste de predeterminado em cada peça pelo uso original e pelas adaptações que sofreu para o desempenho de outras funções. Essas significações específicas de cada objeto contribuem para que a escolha de uma peça por outra acarrete na reorganização total da estrutura final.

Uma operação artística sobre objetos que se assemelham a essa bricolagem está presente nos trabalhos de Amanda Mei<sup>12</sup>, que parte de objetos e fragmentos descartados pelas pessoas, e que ela coleta para construir ambientes que resgatam significados perdidos com o crescimento acelerado das cidades. Artista de São Paulo, Mei coleta fragmentos e objetos descartados pela cidade para construir lugares possíveis que se assemelham a sonhos (MOSQUEIRA, 2010). Pela disposição e junção de diferentes objetos cotidianos (gavetas, escadas, fotografias, por exemplo) que perderam a sua função, ela (re)constrói histórias, memórias e espaços que ganham sentido no encontro com os espectadores usuários de objetos semelhantes; esses “lugares” são desvelados e percebidos pelo olhar atento do espectador.

Em seu trabalho *Cadeira-abajur*, de 2006 (fig. 37), a artista justapõe uma gaveta, partes de escadas de diferentes proporções e a cúpula de um abajur com a luz acesa. Esse arranjo cria um ambiente novo, outro contexto com objetos reordenados compondo uma realidade paralela àquela que eles faziam parte antes. Os objetos utilizados são como



Fig. 37 – MEI, Amanda – *Cadeira-abajur*, 2006. Fonte: <http://migre.me/cJNea> – 27/02/12

testemunhas dos lugares a que pertenceram e do tempo de uso que tiveram, da mesma forma como na série de trabalhos *Objetos Narradores*, na qual os objetos matrizes possuem suas marcas e, conseqüentemente, suas histórias preservadas. Ao mesmo tempo em que “narram” minhas memórias, eles “falam” de si mesmos.

Amanda Mei constrói lugares de memória a partir da história dos objetos que compõem os seus trabalhos; os testemunhos desses objetos coletados são a base desses trabalhos, assim como em *Objetos Narradores*. Pode-se pensar que as matrizes ganham novas funções, sendo uma delas a de relatar suas histórias a partir de outras histórias e memórias.

Contudo, diferentemente dos trabalhos de Mei em que existe a reestruturação e o convívio de elementos coletados e heteróclitos, nos meus trabalhos os objetos contêm lembranças materiais minhas e guardam, com isso, um intimismo e uma interioridade que justifica o teor de uso inicial que eles ainda resguardam. O espectador pode se sentar em uma cadeira para que ele possa descobrir as narrativas ali contidas, ao contrário dos arranjos com

<sup>12</sup> Amanda Mei, nascida em 1980, se formou em Artes Plásticas em 2004 pela FAAP, fez residência artística entre agosto de 2010 e janeiro de 2011 na Cité Internationale des Arts, em Paris e, dentre vários prêmios, ganhou o prêmio especial do júri em 2008, no 17º Encontro de Artes Plásticas de Atibaia, Centro Victor Brecheret.

objetos construídos pela artista Amanda Mei que são, no fundo, como uma pele, cuja significação existe na exterioridade dos seus elementos.

Outra artista que pode ser compreendida como *bricoleur* é Courtney Smith<sup>13</sup>, quem, numa série de esculturas, trabalha fundamentalmente com móveis de madeira como matéria e conteúdo. A partir de objetos já existentes ela relê a informação do original e os desconstrói retirando os seus princípios e criando uma nova ordem, ou seja, ela reconfigura móveis usados e práticos tornando-os objetos de fins paradoxais. Smith corta e remonta a partir de dobraduras, juntando partes díspares. Pode-se dizer que ela desorganiza os móveis para reorganizá-los segundo uma lógica própria; fragmenta um objeto de uso comum para construir um novo objeto autônomo, livre do senso comum que o atrelou à sua função original. A artista retira do móvel a sua função original e o seu contexto doméstico, contudo, não retira a memória contextual daquele móvel desconstruído; o objeto preserva a sua origem, memória e matéria em uma nova forma e composição. Ao mesmo tempo em que ela desconstrói móveis, ela desconstrói os ambientes dos quais eles pertenciam - quartos, sala, cozinha e outros ambientes.



Fig. 38 – SMITH, Courtney – *Tangram*, 2008.  
Fonte: <http://migre.me/cJNwH> – 27/02/12

Em um desses trabalhos, intitulado *Tangram*, de 2008 (fig. 38), Smith utiliza retalhos de móveis de madeira antigos, fragmenta-os em formas geométricas - triângulos, paralelepípedo e cubo - e as arranja próximas umas das outras, como peças que, apesar de não se encaixarem, se complementam em um arranjo único e agregado de sentidos. Essas formas construídas a partir fragmentos de um armário e talvez uma cômoda mantêm as características originais da madeira compensada, com os puxadores e as gavetas.

Esses resíduos de objetos do mobiliário preservam a memória de seu contexto de produção, mas não as suas funções em meio ao ambiente doméstico; essas novas estruturas se tornam objetos autônomos que desestabilizam a ordem natural, trazendo novos sentidos aos móveis, ambientes e hábitos familiares.

<sup>13</sup> Courtney Smith nasceu em Paris, na França, em 1966; se formou em Arte e Literatura Comparada na Yale University, 1988; fez sua pós-graduação na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1990, tendo vivido no Brasil de 1989 a 2000. Atualmente vive e trabalha em Nova York, nos Estados Unidos.

Tanto o uso de móveis como matéria, quanto a relação intrínseca entre o objeto e o seu contexto é percebida em *Objetos Narradores*, cujas matrizes são objetos do mobiliário usados e/ou descartados, os quais recebem outra função afora aquela que eles foram projetados para desempenhar: a de receptáculos de memórias pessoais. Nesta série, a junção de outros materiais ao corpo do móvel contribui para essa dissolução conceitual do objeto-matriz que, apesar de interferir pouco em sua função e seu contexto originais, se integram em um objeto híbrido autônomo.

As transformações que Smith faz em suas matrizes são mais radicais, pois o estranhamento que os novos objetos causam no espectador gera um novo olhar para o ambiente em que estão inseridos. Em *Objetos Narradores*, ao contrário, os móveis não perdem totalmente a sua função original; as cadeiras e o tamborete continuam permitindo o sentar, e a mesinha ainda serve como aparador de coisas. Similarmente aos trabalhos de Smith, os trabalhos *narradores* ganham outra dimensão prática, outros sentidos e modos de serem percebidos pelo outro. Este, diferente do comum ao qual está habituado, pode perceber cada trabalho como um objeto estranho a ser reconhecido e desvelado por um novo olhar e uma nova postura corporal e sensitiva.

Notamos a partir do uso da bricolagem nas operações artísticas uma possibilidade de reconciliação entre a arte e o sistema industrial de consumo. Como coloca Argan, “a função da arte já não pode ser a de produzir objetos, mas a de emitir informações que estimulem o consumo”, visto que “o carácter estético não reside na informação mas no modo como ela é recebida” (ARGAN, 1988, p. 78). Esse modo como a informação é recebida pelo espectador-consumidor acarreta uma atribuição de novos significados aos elementos tão presentes em sua vida diária e que antes se limitavam às suas funções, muitas vezes efêmeras.

Esses elementos representam o sentido de transitoriedade e o valor da novidade que são imperantes na sociedade atual, ou seja, no sistema em que a apropriação seguida do descarte rápido prevalece sobre os objetos e prazeres duradouros. Zygmunt Bauman chama esse modo de vida de “síndrome consumista” que ele descreve como “uma questão de velocidade, excesso e desperdício”. O sociólogo enfatiza que a “sociedade de consumo não é nada além de uma sociedade do excesso e da fartura – e portanto da redundância e do lixo farto” (BAUMAN, 2007, p. 111).

O destino final do “objeto de consumo” é, portanto, a lata de lixo. “O lixo é o produto final de toda ação de consumo” (Idem, p. 117). Todo esse processo de efemeridade



dos produtos e objetos cujo fim é tornarem-se resíduos reflete a “vida líquida” de uma “modernidade líquida”. De acordo com Bauman, os membros dessa sociedade agem sob condições que mudam antes que seja possível a consolidação de hábitos, rotinas e formas de agir. Trata-se de uma vida de mudanças e incertezas constantes, que pode ser descrita como “uma sucessão de reinícios” (Idem, p. 8).

Em meio a esse contexto de efemeridade da vida, coletar e fazer outro uso de objetos que foram destituídos de sua função e descartados é uma ação “desviacionista”, recolocando o termo de Michel de Certeau. Cabe ao *bricoleur* o papel ou a tentativa de restituir sentido aos restos desta sociedade, ou podemos dizer, cabe ao artista agregar novos significados aos produtos criados, consumidos e descartados pelo homem. Esses produtos revelam a própria efemeridade da história do homem moderno, que encontra em seu entorno a opção de buscar no novo e no descartável uma identidade que provavelmente não encontrará, já que, como lembra Baudrillard, o consumo trata de uma “prática idealista” fundada numa “realidade ausente” que nunca chega a uma satisfação (BAUDRILLARD, 2007, p. 210 - 211).

### 3.1.1 A coleta

*Objetos Narradores* se origina desses produtos descartados, destituídos de sua função ou trocados por dinheiro. Sem um critério específico de coleta, os objetos que compõem o repertório coletado ao longo de um ano foram comprados, ganhados ou achados. De fato, foram poucos os objetos comprados em antiquário e demolidoras. A grande maioria dos elementos que compõem o repertório, ou foi achada ao acaso em terrenos baldios e frentes de casas para serem levados pelo caminhão de lixo, ou foi recebida de pessoas próximas que sabiam do meu trabalho, se não por um pedido pessoal. Apenas um dos objetos que compõem a série de trabalhos já pertencia a minha família; trata-se de um tamborete que se encontrava destituído de sua função original e era usado como suporte de vaso de planta na parte exterior da casa.

Portanto, não houve um critério formal e estrito para a coleta dos elementos quanto ao modo de encontro e obtenção dos mesmos. Houve, apesar disso, uma consonância quanto aos objetos e fragmentos serem do mobiliário e usados, além da grande maioria ser de madeira, compensado e MDF. A coleção composta ao longo de um ano possui treze gavetas, sete cadeiras, quatro tamboretos (sendo um de plástico), uma caixa média (tipo

baú), um criado mudo e dezesseis fragmentos (partes de gavetas, abajures, mesinhas, cadeiras, armário e cama). Esse conjunto é resultado de diferentes processos de coleta e de agenciamento, pois envolvem mais de um agenciador e, conseqüentemente, vários níveis de relações. Essas relações referem-se tanto aos tipos de vínculo que possuo com os agenciadores que intermediam meu acesso aos objetos descartados, quanto à relação dos mesmos com os objetos que me entregaram.

Todos esses agenciadores que fizeram parte do processo de coleta formam o que chamamos de laço social, pois todos os envolvidos (incluindo eu, Mariana) “doam” o que encontraram ou o que possuem para o sujeito receptor Mariana. Esses agenciadores são pessoas conhecidas pelo sujeito receptor: Fátima (mãe), Cláudia (orientadora) e dona Dionísia (catadora de reciclados). Os tipos de vínculos são, portanto, de parentesco e amizade.

A relação de cada um com os objetos que fazem parte do repertório é diferente e, por vezes, similar. Cada “doador” efetuou um mínimo ato de escolha de resíduos de matrizes, ou mesmo objetos inteiros, ao oferecê-lo(s) a mim. Nesse sentido, posso pensar que, além das informações constantes na própria matriz, tenho que lidar com informações implícitas de outros sujeitos, bem como aquilo de autorreferencial que quero passar no objeto como trabalho realizado.

Esse conjunto de objetos se iniciou com o auxílio de dona Dionísia, que recolhe reciclados na rua da casa onde moro. Há alguns anos que a ajudamos juntando-lhe reciclados e a pedi que, caso encontrasse objetos do mobiliário descartados nas ruas, os recolhesse para mim. Assim, ela já me trouxe no dia seguinte uma cadeira que tirou de sua casa, e que faz parte de um dos seis trabalhos desta série.

Dona Dionísia trouxe muitos outros objetos que ela encontrou nas ruas em que andava com o seu carrinho de mão em busca de materiais recicláveis, os quais compõem grande parte do repertório. Tudo o que ela encontrava e achava que pudesse me servir, ela recolhia para me entregar ou deixar no portão de entrada da casa: cadeiras sem encosto ou desmontadas, tamboretas, pranchas de compensado, prateleiras de armários, etc. De sua casa, Dionísia trouxe também uma mesinha azul que servia de suporte para a sua televisão, mas que ela resolveu me dar porque tinha conseguido outro suporte para o eletrodoméstico. Este objeto-matriz compõe outro trabalho da série.

Outro agenciador que faz parte do laço social é Fátima, minha mãe, a qual se tornou uma agenciadora atenta na procura por objetos descartados nas ruas para contribuir com a

composição de meu repertório pessoal. Nos momentos em que ela dirigia pela cidade, quando via algum objeto que pudesse ser importante para a construção dos trabalhos, ela parava para recolhê-lo. Às vezes me chamava para ajudá-la e, então, íamos até o local e recolhíamos o material como, por exemplo, uma porta de armário que se encontrava no passeio.

A orientadora Cláudia também intermediou o meu encontro com alguns dos objetos do conjunto. Ela me avisava quando encontrava objetos descartados nas calçadas em que ela passava no seu caminho diário da casa para o trabalho e vice-versa. Assim, eu ia até o local e recolhia. Do primeiro objeto, uma cadeira, conseguimos apenas duas ripas do encosto que ela conseguiu pegar antes de me avisar. Chegando ao lugar com ela, no entanto, outra pessoa já estava recolhendo a cadeira. Além das coletas, Cláudia me doou um tamborete de plástico, duas gavetas brancas pequenas e uma ripa de madeira com fórmica rosa que ela encontrou.

Existem também os agenciadores cujo vínculo é entre vendedor e comprador; são os donos do antiquário e da demolidora que coletam diversos tipos de objetos antigos, desde utensílios, móveis, peças decorativas, a restos de construção, como portas, janelas e azulejos, com o fim de comercializá-los. Minha visita ao antiquário ocorreu apenas uma vez e o objetivo era conhecer os materiais que ele possuía. Lá eu encontrei uma cadeira infantil antiga que comprei e que faz parte da série. Na demolidora comprei uma gaveta com compartimentos e pequenas pranchas de madeira compensada. Também pude encontrar em um comércio de máquinas de costura duas gavetas de uma mesa de máquina de costura antiga, que me foi dada pelo dono da loja chamado Robson.

Enquanto uma agenciadora à procura de objetos descartados, percebi a abundância dos mesmos nas calçadas e nos terrenos baldios, desde objetos em péssimo estado a objetos em considerável bom estado de uso. Encontrava-os em momentos de atenção e procura, ou em momentos de distração e acaso. Quando não podia recolhê-los, assim que me deparava com um objeto descartado, voltava depois para apanhá-lo; foi o caso da cadeira em condições muito ruins jogada num terreno baldio e da qual levei apenas as ripas do encosto. Outra cadeira que encontrei num terreno baldio foi no percurso da minha casa até a universidade dentro do ônibus coletivo; depois retornei para apanhá-la para, então, compor a série com mais um objeto.

Percebo que a primeira etapa de operações, que é a coleta de objetos descartados para a elaboração e construção da série *Objetos Narradores*, envolve processos de composição

de um repertório variado e dinâmico que todo *bricoleur* necessita para o desenvolvimento de seus projetos. Este processo corresponde ao conjunto de utensílios, materiais e resíduos que o *bricoleur* coleta, reaproveita e conserva ao longo da vida para operar, ele próprio, uma tarefa mais ou menos delineada, mas em vias de alteração, em função dos elementos que encontra e recebe de outros. Percebo também que esse processo é todo permeado de relações intersubjetivas que se associam às informações da matriz e às minhas referências a serem “inscritas” nesse corpo. As subjetividades, os acasos, as intenções e as escolhas que permeiam o processo de coleta me inserem como autora em diversos níveis ou papéis dentro do percurso criativo.

Portanto, as minhas informações, as dos sujeitos e as da matriz determinam as ações de triagem dos objetos que recebi e coletei, bem como as intervenções e combinações entre as matrizes objetuais das quais disponho. Dessa forma, me coloco como uma “*bricoleur* em segundo nível” que organiza de modo não fixo essas matrizes, repensando os materiais que foram descartados no espaço urbano a partir de um sistema de agenciamentos de coleta.

A maneira como os objetos descartados são encontrados e a intenção com que os mesmos são recolhidos faz parte do processo de coleta e “marcam” o momento de elaboração e construção dos trabalhos. Em cada objeto percebo não apenas as suas marcas de uso e suas condições físicas, como também o modo como ele foi encontrado, como ele chegou até mim e o significado que ele possui para o agenciador que o entregou a mim. Todo esse conjunto de percepções soma ao objeto-matriz, transformado e ressignificado em ‘objetos narradores’.

### **3.1.2 A seleção e os modos de apropriação das matrizes**

No texto “A ciência do concreto”, Claude Lévi-Strauss nos apresenta uma importante diferenciação entre o engenheiro e o *bricoleur*, que demarca, respectivamente, uma distinção entre o pensamento científico e mítico. O antropólogo coloca que, ao passo que o engenheiro trabalha a partir de um projeto particular que é executado a partir do uso preciso e determinado de matérias-primas e ferramentas concebidas e procuradas sob medida para o projeto, o *bricoleur* parte de um universo instrumental limitado de utensílios e materiais heteróclitos que não estão relacionados a um projeto específico (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 38 e 39).

Essa indefinição de um projeto nos trabalhos desenvolvidos pelo *bricoleur* é resultado do emprego restrito dos materiais que ele coletou e conservou até o momento, e que determinarão as escolhas e as probabilidades de combinações desses elementos em uma estrutura final. No entanto, Lévi-Strauss coloca que essa estrutura organizada pelo *bricoleur* jamais será igual àquela idealizada por ele, pois as chances de permutação de um elemento por outro que lhe falta não lhe permite (Idem, p. 39 e 40). Isso é bem claro no *Merzbau* construído por Kurt Schwitters entre 1923 e 1932, em Hannover, e no *Palais Idéal*, de Ferdinand Cheval, construído entre 1879 e 1912 numa vila rural do sul da França. Ambos iniciaram e desenvolveram seus trabalhos a partir dos elementos que possuíam, sem um projeto predeterminado. Ao mesmo tempo, suas construções não são (no caso, o *Merzbau* foi destruído por uma bomba durante a guerra) trabalhos totalmente conclusos, pois eles eram contínuos enquanto houvesse mais elementos a serem agregados e combinados aos materiais ali organizados.

Em uma diferenciação necessária, o *Palais Idéal*, de Cheval, embora próximo do *Merzbau* de Schwitters, distancia-se da “catedral” de Hannover por ser uma resposta distinta para contextos distintos de produção. O *Palais Idéal* foi construído por meio de elementos comuns à vila rural do sul da França; sob o nivelamento e a angulosidade de planos da casa Merz, jazem os resíduos de uma cidade desenvolvida industrialmente; seu material de descarte não se equivale à evocação de formas da natureza vislumbradas a partir de um fragmento de rocha calcária indígena. Além do mais, devemos prestar atenção nos contextos dos próprios autores envolvidos: o fato de Cheval ser um carteiro dá à sua obra uma intencionalidade distinta à do artista alemão Kurt Schwitters.

Entre o engenheiro e o *bricoleur* existe um grande diferencial na prática utilizada por cada um, que são, respectivamente, o desenho e a bricolagem. A primeira, usada pelo engenheiro, lhe possibilita a exatidão e a clareza do trabalho final que ele almeja, com as proporções e medidas exatas necessárias para a execução de um projeto. A segunda, praticada pelo *bricoleur*, lhe permite diferentes possibilidades de combinações entre os elementos que fazem parte do seu conjunto de materiais recolhidos ao longo de um período considerável. O trabalho final que usa a bricolagem como prática será determinado por esse conjunto de objetos e fragmentos que ele possui.

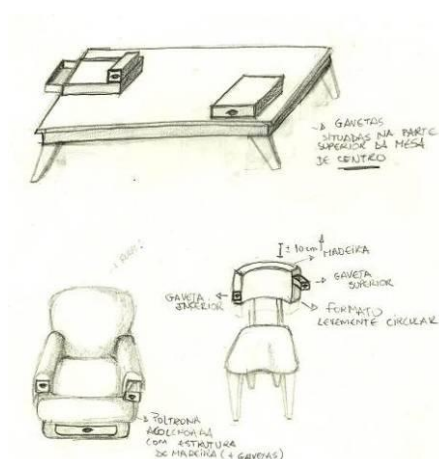


Fig. 39 – CORRÊA, Mariana – *Sem título*, 2005. Esboço a lápis.

Conduzindo essas reflexões em torno do texto de Claude Lévi-Strauss para a série de *Objetos Narradores*, relembro que, a princípio, os trabalhos seriam construções feitas com base em esboços (fig. 39) que foram anexados ao projeto entregue na seleção do mestrado. A ideia de se trabalhar não a partir de projetos, mas de materiais já marcados por um uso foi consequência do propósito de agregar parte das minhas memórias aos objetos e estender o passado presente nas minhas lembranças materiais para as próprias matrizes. A prática da bricolagem se fez,

portanto, importante e necessária no campo físico para o desenvolvimento dos trabalhos da série, determinando e conduzido todo o processo de criação.

Dentre o conjunto de objetos coletados, foram escolhidos seis como matrizes da série *Objetos Narradores*: três cadeiras, um tamborete, uma prateleira e uma mesinha. A seleção desses objetos se baseou no critério da afetividade, ou seja, a forma, matéria e história dos próprios objetos influenciaram diretamente nas possibilidades de agregação das minhas memórias de infância sobre o corpo dos mesmos. A partir dessa afetividade dos objetos em questão, que muitas vezes foi imediata, é que não só foram escolhidas as seis matrizes objetuais, como também os modos de interferência e de apropriação de sua materialidade e historicidade.

A primeira cadeira coletada (fig. 40) foi recebida das mãos da dona Dionísia e se encontrava num bom estado, apesar de um pouco bamba nos pés, sendo tratada pelo marceneiro Celso. O que mais me chamou a atenção na cadeira foram as manchas, que parecem manchas de gordura, o espaldar alto e largo e os pés da



Fig. 40 – Objeto-matriz 1, 2011, 97,5 x 42 x 47 cm (foto: Mariana Corrêa).

cadeira entrecruzados com um sarrafo interligando os pés. A ideia, a princípio, foi de trabalhar o espaço vazio entre o assento e o sarrafo dos pés da cadeira por meio de uma gaveta, na qual guardaria lembranças materiais. Esse conteúdo ainda não estava determinado, mas seriam objetos com os quais os espectadores poderiam interagir. De

maneira geral, uma possibilidade de interação seria o espectador se sentar sobre a cadeira e, inclinando-se sobre seus pés, abrir a gaveta para descobrir o seu conteúdo.



Fig. 41, 42 e 43 – esquerda: espaldar com as chaves e a prateleira do objeto 1, 2011; meio e direita: páginas do caderno, 2012. (foto: Mariana Corrêa)

Em seguida, pensei em trabalhar o encosto da cadeira, o qual tem 3 faixas paralelas que constituem o espaldar. Pensei que esses segmentos de madeira pudessem abrigar alguma coisa, ou adquirir outra função para além da sustentação das costas de alguém. Como possuo um conjunto de chaves das casas em que morei até hoje, a ideia foi utilizá-las, alinhando-as sobre esses três espaldares horizontais, de modo a remeter a um suporte de chaves, tal como um porta-chaves (fig. 41).

Com o uso das chaves tornou-se necessário algum registro que desse o sentido do uso das mesmas, já que elas se referem a memórias pessoais acessadas somente por mim, devendo manifestá-las e torná-las compreensíveis aos espectadores de alguma forma.



Fig. 44 e 45 – esquerda: prateleira laranja, 2012; direita: superfície de casinhas de brinquedo, 2012. (foto: Mariana Corrêa)

Uma ideia que surgiu foi sugerida pela orientadora desta pesquisa: utilizar um caderno com fotos e descrições das casas em que morei, e também recortes de classificados de imóveis que se assemelhassem a essas casas (fig. 42 e 43). Esse caderno poderia ser

colocado na parte inferior da cadeira, dentro de uma gaveta sob o sarrafo que liga os pés da cadeira, tal como na primeira ideia. Outra opção, como se pensou posteriormente, seria colocar o caderno em uma prateleira disposta sobre o sarrafo dos pés da cadeira de forma a remeter ao tampo de uma mesa escolar – ligeiramente inclinada com um autorrelevo que pudesse impedir que as canetas e o lápis caíssem (figura 41).

Isso feito pelo marceneiro, ainda faltava um complemento, um elemento a mais que ligasse o caderno àquele espaço. Esse elemento acrescentado foi a cor laranja, no mesmo tom da capa do caderno, pintada sobre a prateleira; o caderno, de certa forma, se camuflava sobre ela unificando-se, discretamente, a esse espaço (fig. 44). Como o processo de construção a partir da bricolagem nos apresenta muitas incertezas, foi pensado que esse espaço poderia ser ainda melhor trabalhado por meio da agregação de outros objetos. Sendo assim, a prateleira laranja foi substituída por uma superfície tridimensional de casinhas de brinquedo para a montagem de pequenas ruas e cidades que reportam a minha infância (fig. 45).

Essa minicidade sob o assento da cadeira me reporta à fala do arquiteto Peter Smithson em que ele afirma que quando se projeta uma cadeira, se projeta uma sociedade e uma cidade em miniatura (DESIGN MUSEUM, 2012, p. 6). Essa afirmação possui como lógica que a cadeira segue o estilo do ambiente habitado pelo ser humano; os mesmos costumes e usos do homem e os mesmos detalhes e materiais que utilizados nas construções estão presentes nas cadeiras. Seguindo, então, essa lógica da cadeira como uma cidade em miniatura, posso pensar que a cadeira com as chaves e a superfície de casinhas é como uma cidade composta de casas em que eu habitei, de casas que preencheram o meu imaginário quando mais nova.



Fig. 46 – o caderno na cadeira, 2012.  
(foto: Mariana Corrêa)

Se antes o objetivo dessa superfície sob o assento era guardar o caderno, quando pronta, percebi que ela não permitia essa função; o caderno deveria ser colocado sobre outra parte da cadeira. Uma das possibilidades é que o caderno seja colocado sobre o assento como se estivesse pronto para ser manuseado pelo seu “visitante”. Em outra possibilidade, o caderno fica, com o acréscimo de um barbante, tal como uma bolsa presa pela alça no encosto da cadeira, de modo a permitir sua visualização pelo espectador, ou melhor, pelo “visitante” (fig. 46). Essa me



pareceu a melhor opção, pois “chama” mais o “visitante” para se sentar ao não ter em seu assento o caderno.

A segunda cadeira (fig. 47), comprada num antiquário, de madeira e ferro, possui o tamanho próprio para uma criança (altura do assento de 37 cm). Encontrava-se já em bom estado, bem firme e resistente. Ao contrário da cadeira anterior, essa já foi comprada com uma proposta específica de acoplar em seu encosto um nicho do qual saíssem duas gavetas, uma de cada extremidade. A intenção é que essas gavetas remetesse às gavetas compridas e estreitas das mesas de máquina de costura antigas, dentro das quais haveria retróses, canelinhas, alfinetes, botões de formatos e cores variados (fig. 50).

A princípio, a ideia era mandar construir o nicho com as gavetas com ornamentos e puxadores que remetesse aos das gavetas originais de uma mesa de máquina de costura antiga. No entanto, numa loja de conserto, compra e venda de máquinas de costura consegui duas gavetas originais que me foram dadas pelo dono do comércio, Robson. A partir do formato e do tamanho dessas gavetas é que foi construído pelo Celso o nicho a ser acoplado no lugar do encosto da cadeira. Para ficar proporcional ao tamanho da cadeira, parte da gaveta, em seu comprimento teve de ser cortada pelo marceneiro (fig. 48 e 49).



Fig. 47 – objeto-matriz 2, 2011, 68 x 31,5 x 35 cm. (foto: Mariana Corrêa)



Fig. 48, 49 e 50 – esquerda: encosto com o nicho de gavetas, 2012. Meio: simulação de uma possível interação do espectador com o objeto, 2012. Direita: conteúdo do interior de uma das gavetas, 2013. (foto: Mariana Corrêa)

Por um momento houve a possibilidade de incluir um pequeno tamborete sob a cadeira de forma que o espectador pudesse puxá-lo e se sentar sobre ele, interagindo com o objeto no mesmo nível de visão dele, ficando do tamanho dele tal como uma criança a observar aquele objeto “do seu tamanho”. No entanto, prevaleceu apenas a cadeira que, apesar do nicho com as gavetas ocupar parte do assento, ainda é possível se sentar sobre ela, a depender da disponibilidade e da estrutura física do espectador.

O terceiro objeto (fig. 51) a ser apropriado concomitantemente aos outros objetos foi o tamborete que sempre pertenceu às casas em que eu morei, e por muito tempo estive nas cozinhas dessas casas. Ultimamente, o tamborete servia como suporte de um vaso de planta e se encontrava na área externa da casa. Apesar disso, tirando um dos pés que estava praticamente solto, o tamborete se encontra em bom estado.

Como o tamborete possui os pés próximos uns dos outros, ele nunca permitiu um sentar seguro; sempre foi preciso se equilibrar sobre ele com a ajuda das pernas. Portanto, a ideia desde o começo foi trabalhar com os pés do tamborete, mais especificamente com o pé bambo. Assim, uma primeira possibilidade que surgiu foi substituir esse pé por outro.

No entanto essa ideia ainda era inconsistente. O relevo em forma de flor no assento do tamborete nos conduziu para uma possível associação lúdica do objeto com uma planta. Essa possibilidade, por sua vez me fez pensar em seu contexto que, durante muitos anos da minha vida, foi a cozinha. Dentre tantas lembranças, duas que pareceram relevantes foram da minha mãe catando feijão e das minhas experiências em plantar feijão, de aguçá-lo e observá-lo crescendo.



Fig. 51 e 52 – esquerda: objeto-matriz 3, 2011, 43,5 x 31,5 x 35,5 cm. Direita: feijão em crescimento dentro da colher de pau, 2013. (foto: Mariana Corrêa)

A partir dessa ideia, pensei em substituir o pé bambo por uma colher de pau em forma de concha, dentro da qual plantaria uma semente de feijão. Este cresceria a olhos vistos durante a exposição em que estivesse exposto. O pé do tamborete daria lugar ao pé de feijão; o pé “morto” daria lugar a um pé “vivo” plantado sobre uma colher que funcionaria como uma prótese do tamborete (fig. 52).

Um ou dois feijões serão plantados alguns dias antes da exposição para que cheguem a brotar em solo dentro da colher. Assim, o espectador verá o(s) pé(s) de feijão em processo de crescimento; durante a exposição ele continuará a crescer, tendo que ser agüado diariamente e tendo que estar próximo à luz natural e, provavelmente, sob a projeção de uma luz amarela. A ideia é que haja um borrifador com água para que as pessoas que passarem pelo local possam aguar o pé de feijão. Dessa forma, os “visitantes” poderão interagir e intervir no crescimento da planta.

O quarto objeto (fig. 53) é outra cadeira e foi encontrado num terreno baldio durante o caminho que sempre faço da minha casa para a Universidade Federal de Uberlândia. Das condições em que a cadeira já bem usada foi encontrada, exposta à chuva, seu assento era a parte mais estragada, necessitando de ser trocada por outra superfície. A princípio ele foi trocado pelo assento de outra cadeira que constitui o repertório de objetos coletados, mas depois optei por colocar outro assento de uma cadeira que eu encontrei num terreno próximo a minha casa; eram ripas de madeira que foram recortadas e pregadas pelo marceneiro Celso sobre o assento da cadeira.



Fig. 53 e 54 – esquerda: objeto-matriz 4, 2011, 84,5 x 36,5 x 40,5 cm; direita: após a troca do assento e o acréscimo das ripas, 2012, 89,5 x 40 x 40,5 cm. (foto: Mariana Corrêa)

Concomitante à primeira troca de assento, a ideia para se trabalhar a cadeira foi acrescentar sobre o seu assento uma faixa de tecido com bolsos, dentro dos quais haveria muitas contas-de-lágrimas. Assim, o espectador poderia se sentar sobre a cadeira e enfiar as mãos nos “bolsos”, tocando e vendo as contas-de-lágrimas.

A partir dessa ideia, em conversa com a orientadora desta pesquisa, observamos inicialmente que os bolsos da faixa estavam muito baixos e imaginamos o movimento



Fig. 55 – CORRÊA, Mariana – *Auto-retrato*, 2006 – Látex e cabelo sintético s/ tela tecido, 100x80cm. (foto: Mariana Corrêa)

pendular que o espectador, sentado, faria para alcançar o conteúdo de cada “bolso”. Como forma de favorecer e impulsionar esse movimento, a cadeira fixa foi transformada em uma cadeira de balanço cujo movimento é lateral, por meio do acréscimo de duas ripas de madeira curvada interligando as patas dianteiras e as traseiras (fig. 54).

Esses pés acoplados na cadeira favorecem, então, o movimento pendular que o espectador teria que fazer para alcançar o conteúdo dos “bolsos”, além de remeter a outro elemento que está presente em minha memória, que é a cadeira de balanço. Este objeto está presente em um dos meus trabalhos defendidos no final do curso de Artes

Plásticas, em 2006, intitulado *Auto-retrato* (fig. 55). Os pés de balanço colocados no



sentido contrário, balançando lateralmente, acrescentam uma característica lúdica ao objeto autorreferente.

A faixa sobre o assento da cadeira, que antes era de tecido passou a ser de crochê na cor bege, tal como um caminho de mesa com “bolsos” para conter as minhas lembranças materiais. Esse produto feito pela minha mãe pode nos remeter ainda mais ao ambiente doméstico e artesanal, próprio de um espaço mais tradicional, característica essa que acrescenta ainda mais autorreferência ao objeto.

O conteúdo desse caminho de mesa, antes limitado às contas-de-lágrimas, passa a agregar diferentes materiais referentes às minhas lembranças de infância, tais como: anéis de acrílico, vasinhos de flores de plástico, bebezinhos de plástico, bolinhas de gude, dados, apitos, línguas de sogras, além das contas-de-lágrimas. Assim como as lembranças não são organizadas e segmentadas, esses objetos de diferentes referências aparecem todos misturados em um mesmo espaço (fig. 56 e 57).



Fig. 56 e 57 – esquerda: cadeira com o caminho de mesa com “bolsos”, 2013. Direita: detalhe do conteúdo interno dos “bolsos”, 2013. (foto: Mariana Corrêa)

O quinto objeto (fig. 58) eu ganhei da mesma forma como ganhei a primeira cadeira citada; dona Dionísia trouxe a mesinha azul de sua casa para mim. Essa mesinha servia de suporte para a televisão que ela tinha, e de todos os objetos do mobiliário, este é o que se encontrava em pior estado. Faltava não só a gaveta, como o tampo inferior; o tampo superior era de material frágil, muito desgastado e estava praticamente solto; os pés estavam firmes, apesar de alguns estarem ligeiramente inclinados.

Foram feitas algumas experimentações com a mesa, mas pouco consistentes, até que numa das aulas da disciplina “Estudos para arranjo no espaço real”<sup>14</sup> fiz uma associação dessa mesinha com uma das pinturas-objetos que desenvolvi em 2004, *Criado-mudo* (fig. 59), composta de um criado mudo azul e de uma língua que ocupava o espaço da gaveta. A partir dessa percepção quis trabalhar a mesinha que é pequena e lembra um criado mudo sem gaveta de forma que me remeteu a esse trabalho.

Foram várias as possibilidades de me apropriar da mesa: colocar a tampa de uma gaveta sobre o espaço vazio de forma que não fosse possível puxá-la (uma contraposição à língua que tudo quer contar); confeccionar uma colcha de retalhos que saísse desse mesmo espaço vazio até o chão (remetendo à língua); um “livro” sanfonado que ocupasse o mesmo espaço e que fosse puxado e “lido” pelo espectador (quando aberto também se remeteria à língua).



Fig. 58 e 59 – Esquerda: objeto-matriz 5, 2011, 54 x 53 x 38 cm. Direita: CORRÊA, Mariana – *Criado-mudo*, 2004, acrílica, acrílon, arame e tecido s/ tela, 99 x 75 cm. (foto: Mariana Corrêa)

Contudo, percebi novas possibilidades de uma interação física do espectador com o objeto, de modo a experimentar movimentos esquecidos na infância. Além disso, compreendi que um objeto pode ser um lugar; pode abrigar um mundo. Com isso, pensei em transformar a mesinha numa câmara de lembranças, onde o espectador, para olhar o que há dentro dela, teria que se sentar para estar no nível do visor. Por meio de duas lupas (uma em cada extremidade da mesa), o espectador veria duas imagens, uma de cada lado. Trata-se de uma imagem translúcida contida num espaço fechado no qual a luz entra

<sup>14</sup> Cursada no segundo semestre de 2011 e ministrada pela orientadora dessa pesquisa, a disciplina apresentou os processos artísticos sob o enfoque da experimentação de linguagens, criação, produção, interpretação e recepção, nos aspectos práticos e implicações conceituais.

somente na parte detrás da transparência, o que permitirá que até dois espectadores consigam visualizar as imagens simultaneamente.

Para a construção desse objeto, fiz alguns experimentos até chegar à maquete que foi entregue ao marceneiro Celso, para que a usasse como modelo. Ele usou o próprio tampo superior desgastado para tampar a parte inferior da mesa, fechou o espaço da gaveta, fez os furos das lentes de aumento e a estrutura para a inserção das duas transparências. Essas partes acrescentadas ou mexidas foram pintadas no tom do azul original da mesa. A tampa superior também foi preparada pelo Celso, com dois retângulos vazados para o posterior acréscimo de uma placa de acrílico fosco para permitir a entrada de luz na parte detrás da transparência. Essa tampa, no entanto, não estava pronta; ela ainda foi trabalhada, mas sem sucesso (fig. 60 e 61).



Fig. 60 e 61 – esquerda: mesinha com as duas lupas e a tampa com os dois retângulos vazados, 2012. Direita: estrutura feita no interior da mesinha para o encaixe das duas imagens translúcidas, 2012. (foto: Mariana Corrêa)

Em seguida, após uma pesquisa de possibilidades de materiais, escolhi usar um quadro negro que foi trabalhado pelo Celso, para cortar os espaços para a luz passar (fig.



Fig. 62 – quadro negro com os retângulos vazados como tampa da mesinha, 2012. (foto: Mariana Corrêa)

62). Para a exposição deixarei um ou dois gizos, junto com um apagador para que os “visitantes” tenham a possibilidade de deixar suas marcas e, caso queiram, apagar outra deixada antes. Também para a exposição, sobre a mesa, será projetada uma luz amarela em uma cúpula de abajur que eu encontrei numa caçamba de detritos de uma demolição de casa. No chão, no lugar que as pessoas vão se agachar para

verem a imagem nos dois visores da mesa haverá dois tapetes velhos da minha avó paterna Dalva, um de cada lado. Considero que o acréscimo desses elementos junto à mesa são “requisitados” por ela, pois ela “pede” que se tenha uma luz sobre ela projetada para que ilumine as imagens no seu interior, e o uso de tapetes “convida” melhor para que o “visitante” “fique à vontade” para se sentar ou se agachar sobre o chão de modo a alcançar os visores.

O sexto e último objeto (fig. 63) é uma prateleira de armário coletada por dona Dionísia e entregue a mim. Apesar de envergada, ela foi mantida como foi entregue, a não ser por um furo a mais para ser fixada à parede numa altura que para se enxergar o que há sobre é preciso subir em um suporte disposto abaixo da prateleira. O “visitante” precisa, portanto, elevar-se por meio de um pequeno tamborete para ver e alcançar o conteúdo sobre a prateleira (fig. 64).



Fig. 63 e 64 – esquerda: objeto-matriz 6, 2011, 18 x 48,5 x 34 cm. Direita: simulação de uma interação possível com o trabalho, 2012. (foto: Mariana Corrêa)

A princípio, sobre a prateleira haveria apenas uma caixinha de música com a melodia *Brahms' Lullaby*, que só toca se for manipulada por uma pessoa, e uma caixinha antiga com pedaços de fitas diversas dentro. A partir da pesquisa de materiais em comércios, baseada nas minhas próprias lembranças, novos objetos foram surgindo para serem colocados sobre a prateleira, como um estojo de alianças com um anel de acrílico amarelo dentro; duas caixinhas de terço, uma com um terço de contas-de-lágrimas e outra apenas com as contas soltas; uma caixinha de acrílico rosa com botões; um pequeno pote de vidro com contas de plástico colorido, um pé de armário antigo de madeira, uma caixinha de plástico transparente com moedas apanhadas em fontes na Europa, um cavalinho de



pelúcia que era de outra pessoa e uma caixinha de madeira com fragmentos de uma boneca de porcelana e fitas (fig. 65, 66 e 67).



Fig. 65, 66 e 67 – os objetos colocados sobre a prateleira, 2013. (foto: Mariana Corrêa)

Existe um sentido de valor dedicado aos objetos guardados sobre a prateleira: o modo como são guardados, organizados e agrupados referendam o grau de importância que eles têm para o seu dono. Consequentemente, o “visitante”, ao se deparar com a prateleira e os seus objetos, reconhece o seu valor, pois a prateleira que representa o interior de um armário é um espaço de intimidade que não se abre para qualquer um, como coloca Bachelard (2008, p. 91).

A partir da afetividade presente em cada um desses objetos foram estabelecidas, processualmente, as interferências sobre os mesmos, bem como dos objetos que foram agregados a eles. Cada escolha determinou outra escolha, modificada ou aprimorada por experimentos com diferentes materiais e possibilidades combinatórias. Assim como a memória é sem fim, já que ela é sempre agregadora, os trabalhos feitos a partir da bricolagem possuem uma conclusão que é apenas parcial, pois se trata de uma totalidade aberta a novas complementações. O resultado final é, portanto, apenas uma dentre outras possibilidades de trabalho.

### 3.2 Objetos desrealizados e enigmatizados

A reflexão e análise das práticas artísticas nos objetos apropriados em *Objetos Narradores* se pautam no delineamento de quatro operações sobre o objeto por Jean-Clarence Lambert (apud MORAIS, 1999, p. 226-7): desrealização (retirada daquilo que o atrelaria ao comum, retirada de sua função inicial), enigmatização (o objeto é tornado ambíguo, passível de leituras não unívocas), dramatização (impregnação de expressividade no objeto, suscitando reações exacerbadas no espectador), e acumulação/serialização (quantificação de um mesmo objeto ou de objetos semelhantes num espaço real).

Sobre as ações durante o processo de elaboração e construção de *Objetos Narradores*, existe um tipo de “generosidade” no uso dos objetos-matriz, pois mantenho as suas funcionalidades originais. Apesar de agregar outros elementos ao corpo desses objetos, com alguns cuidados ainda é possível se sentar sobre as cadeiras e o tamborete, usar a mesinha e a prateleira como suporte de outro objeto. O hibridismo existente em cada objeto o retira em parte de sua função original e torna-o passível de outros sentidos. Dentre as quatro operações delineadas por Lambert, a de desrealização e enigmatização estão mais presentes, de modo a conduzir a reflexão sobre os trabalhos.

Étienne Souriau (apud CRISTOFARO, 2009, p.191) define o enigma, enquanto categoria estética, como “algo próximo do misterioso que possui uma existência escondida, desconhecida e que constitui um tipo de desafio ou provocação”. A partir dessa compreensão podemos pensar que o objeto-enigma presentifica sentidos e características que vão muito além daqueles percebidos em sua forma apropriada e comum. Ele nos coloca diferentes percepções e modos de relação que o tornam “estranho” e duvidoso.

A ideia de objeto enigma compreende maneiras diversificadas de vivenciar os objetos e um considerável número de “leituras” possíveis de serem feitas pelo espectador. Este se vê confrontado com várias formas de “entender” e de se aproximar desse tipo de objeto. Diante dele, um espectador pode chegar a ter dúvidas quanto às formas de interagir com aquele objeto “estranho”, mas em parte familiar. Nesse caso, o estranhamento existe por confrontar o espectador com uma realidade diferente, por meio de um processo de singularização e de uma percepção que procura “conhecer outra vez” (CHKLOVSKI apud CRISTOFARO, 2007, p. 192).



Fig. 68 – CORRÊA, Mariana – *Cabem casas em uma cadeira*, 2013. (foto: Mariana Corrêa)

Podemos dizer que esse estranhamento é ainda mais intenso na percepção do objeto desrealizado, o qual rompe com a função original do objeto, ou seja, retira deste o que lhe é mais comum e familiar ao espectador e usuário. A relação entre ambos torna-se ainda mais “abalada” pela própria dissociação do habitual. Ali, novos parâmetros e percepções são estabelecidos, gerando novos tipos de relações de conhecimento e experimentação.

No primeiro objeto, intitulado *Cabem casas em uma cadeira* (fig. 68), o encosto ganha outra função além de amparar as costas de um sujeito: torna-se suporte de chaves

das casas em que morei. Assim, as três faixas paralelas que constituem o espaldar da cadeira resguardam lembranças materiais de lugares do meu convívio familiar. A cadeira também guarda um caderno com desenhos, descrições das casas e recortes de classificados de imóveis que se assemelham a esses lugares em que morei, além de uma superfície tridimensional de casas de brinquedo que lembram uma cidade.

As interferências sobre a cadeira são pequenas, mas significativas; agregam outras funções, outros significados e lugares. Ainda é possível sentar-se sobre a cadeira, mas não da maneira comum, já que o encosto abriga pequenos ganchos com chaves. Caso a pessoa se apoie nesse espaldar-porta-chaves, certamente não sentirá conforto. Com isso é possível pensar que o encosto da cadeira perdeu, em parte, a sua função de amparar as costas, cumprindo um processo de desrealização do objeto-matriz.

As chaves somadas à superfície de casas na parte interna dos pés da cadeira e ao caderno de memórias dos lugares em que habitei desempenham um processo de enigmatização do objeto. Este se torna outro corpo passível de diferentes leituras que extrapolam a de sua função inicial e passível de sofrer diferentes ações por parte do mesmo usuário que, antes, podia apenas se sentar, subir, se apoiar ou apoiar os seus pertences. A cadeira pode ser também percebida, ou não, como um porta-chaves, um porta-caderno, um lugar, uma extensão de várias residências, um “móvel de memória” (SILVA, 2009), um acervo pessoal, um narrador, etc.

No segundo objeto, intitulado *Segredos em uma casa de vó* (fig. 69), a cadeira antiga de criança perde o seu encosto original e recebe um nicho com duas gavetas da mesa de uma máquina de costura antiga, que são abertas uma para cada lado. Quando aberta, o interior dessas gavetas contém botões, retróses, bobinas com restos de linhas, alfinetes e contas-de-lágrimas que representam lembranças de infância que poderão ser visualizadas e tateadas pelo “visitante”.

A gaveta é percebida por Gaston Bachelard como uma imagem da intimidade, um esconderijo onde o homem guarda e oculta os seus segredos. “Sem esses

‘objetos’ e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São



Fig. 69 – CORRÊA, Mariana – *Segredos em uma casa de vó*, 2013. (foto: Mariana Corrêa)

objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade” (BACHELARD, 2008, p.91). Portanto, acrescentar gavetas cheias de objetos significativos em uma cadeira que não me pertencia é ressignificar uma matéria, é torná-la detentora de parte da minha intimidade e é, ao mesmo tempo, dividir essa intimidade com os “visitantes”.

Apesar de a cadeira sofrer interferência apenas em seu encosto, essa operação modifica o corpo do objeto cadeira de tal forma que o desrealiza, ou seja, o retira em parte de sua função inicial que é possibilitar o sentar. O nicho com as gavetas ocupa o encosto e o seu volume invade consideravelmente o espaço do assento, impossibilitando, em parte, um sentar adequado. Em parte, pois ainda é possível se sentar sobre o que restou do assento. Isso dependerá da disponibilidade e da estrutura física do “visitante”.

Além de desrealizado, o objeto é enigmatizado, porque ele se torna um objeto híbrido passível de ser interpretado de diferentes modos como uma cadeira, um gaveteiro, um “móvel de memória”, um acervo pessoal, um narrador, etc.

O terceiro objeto intitulado *Pressa de crescer* (fig. 70) apresenta um elemento novo em um dos pés do tamborete, que é uma colher de pau com um pé de feijão em processo de crescimento. O espectador, também considerado um “visitante”, participa desse processo ao interagir com o trabalho aguçando-o, por exemplo. Esse elemento novo enigmatiza, portanto, o objeto ordinário que é o tamborete, e também o desrealiza se observamos que a colher no lugar de um dos pés do assento o torna mais frágil; o ato de se sentar requer cuidados pela fragilidade da matéria do objeto que não aceita tão bem o contato com água.

Essa fragilidade que a colher agrega ao tamborete nos reporta a um dos trabalhos do artista Nino Cais, que trabalha de diferentes formas com objetos do universo doméstico colocando-os, algumas vezes, em relação ao seu corpo ou combinando-os com outros objetos de modo a desafiar a sua configuração original. Seu trabalho da cadeira com as foices na base de seus quatro pés (fig. 17, p. 38) pratica o objeto desrealizando-o e, sobretudo, dramatizando-o, pois, primeiramente, a cadeira com as foices, que são objetos cortantes, curvilíneos e pontiagudos, desfuncionalizam a cadeira ao tornar o seu sentar indevido e perigoso. Além das foices sob os pés do assento agregarem uma aparente fragilidade no sentar-se sobre ele, elas o elevam a uma altura desproporcional às medidas do corpo humano dificultando uma pessoa de se sentar sobre ele.



Fig. 70 – CORRÊA, Mariana – *Pressa de crescer*, 2013. (foto: Mariana Corrêa)

A cadeira desrealizada possui, por outro lado, grande expressividade a causar estranhamento no espectador que é, antes de tudo, usuário do objeto de mesma função. Essa dramatização gerada no espectador é causada pelo sentido de perigo e violência que a foice, com a parte afiada e a extremidade pontiaguda voltada para cima, desperta. O risco de se machucar ao chegar muito perto da cadeira, até mesmo de tentar balançá-la, pode gerar o sentimento de rejeição e afastamento do objeto, antes suscitador de repouso e sossego. A cadeira desafia o outro ao impor uma nova postura, um novo tipo de relação que rompe com a familiaridade que ela oferecia ao seu usuário.



Fig. 71 – CORRÊA, Mariana – *Coisas que um caminho de mesa esconde*, 2013. (foto: Mariana Corrêa)

Assim como no trabalho *Pressa de crescer*, no qual apenas um dos pés do tamborete foi trocado por uma colher de pau, no objeto de Nino Cais nada é de fato alterado, a não ser o acoplamento de foices nos pés que acabam por desrealizá-la ao agregar perigo e fragilidade à experiência de sentar-se sobre ela, dramatizando-a, por conseguinte. No primeiro objeto essa fragilidade não acompanha um sentimento exacerbado causado no espectador, pois a colher não inflige perigo algum; pelo contrário, a colher com o pé de feijão é um elemento que pode ser intrigante e acolhedor, estimulando outras “leituras” possíveis de serem feitas pelo “visitante”. Algo que aproxima os



dois objetos é o fato de os elementos agregados (as foices e a colher) serem manipulados pelas mãos; talvez essa associação de algo que se usa com as mãos ser colocado nos pés de um assento aumente a sensação de estranhamento no espectador.

Outro trabalho da série *Objetos Narradores* também desafia o espectador com uma nova postura que, apesar de não ser perigosa como no trabalho de Nino Cais, pode ser estranha ao propor um balançar diferente do usual. *Coisas que um caminho de mesa esconde* (fig. 71) é a cadeira de balanço com movimento lateral que acompanha o movimento do espectador que se sentar sobre ela e perceber o conteúdo dos bolsos do caminho de mesa de crochê e o som que produzem ao serem mexidos. Trata-se de um objeto que foi enigmatizado, desrealizado e em parte dramatizado. Posso considerá-lo enigmatizado, pois ele apresenta outro modo de vivenciar a cadeira; desrealizado, pois os pés de balanço colocados lateralmente sob os pés da cadeira a retira de sua normalidade e inércia, a retira de sua funcionalidade e estética originais e familiares; e dramatizado, em parte, ao suscitar estranhamento ao espectador, o qual pode se sentar ou não sobre a cadeira. Por outro lado, o seu balançar pode suscitar muito mais o desejo no espectador de “experimentar” o movimento produzido pela cadeira do que de afastamento, como ocorre na cadeira de Nino Cais, que apresenta uma interferência muito mais incisiva e desafiadora para quem se aproxima dela.

A desrealização que ocorre nesse objeto, comparada com a *Roda de bicicleta* (1913) de Marcel Duchamp (fig. 18, p. 38), é pequena. No trabalho de Duchamp, uma roda de bicicleta foi inserida no assento de um tamborete desrealizando-o completamente: tanto a roda quanto o tamborete perdem as suas funções originais: o tamborete não serve mais para se sentar sobre ele e a roda não serve mais para sustentar e movimentar a bicicleta. Podemos percebê-los não apenas como dois objetos funcionais justapostos, mas como um único objeto cujo arranjo e forma possibilitam diferentes “leituras” e relações com o espectador. Em *Coisas que um caminho de mesa esconde*, a cadeira continua permitindo o sentar, mas de outro modo e com outra postura que desrealiza sutilmente a sua anterior inércia, forma e função.



Fig. 72 – CORRÊA, Mariana – *A máquina do tempo*, 2013. (foto: Mariana Corrêa)

O quinto objeto, intitulado *A máquina do tempo* (fig. 72), apresenta em seu interior dois visores, um de cada lado da mesa, que permitem ver e interagir mentalmente com duas imagens de jogos infantis: uma que pede, em francês, para que se trace de vermelho o caminho mais longo até a casa rosa e de azul o caminho mais curto; e a outra que é um jogo de palavras cruzadas, em português, sobre as denominações correspondentes as figuras (fig. 73 e 74). Essa interferência no interior da mesa é, portanto, discreta; aproveito apenas o espaço que seria da gaveta para guardar mais lembranças. O tampo da mesa, por outro lado, apresenta um dado novo ao objeto, pois além de possuir dois orifícios retangulares para permitir a entrada de luz no interior da mesa, ele foi feito a partir de um quadro negro que permite a escrita ou o desenho com o giz, bem como o apagamento dessas marcas com um apagador colocado junto com o giz.

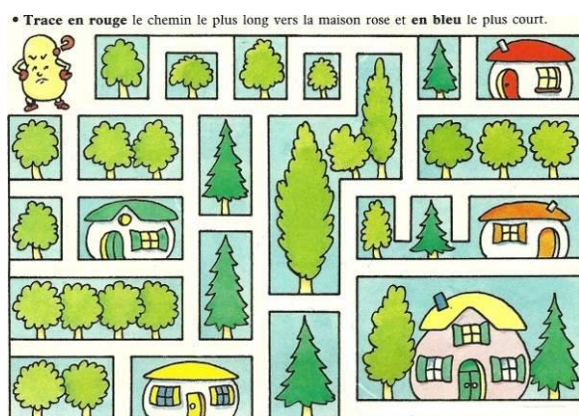


Fig. 73 e 74 – esquerda: labirinto da revista *Nathan Vacances*: maternelle 5/6 ans, janeiro, 1990, p. 9. Direita: palavra-cruzada do livro *Gênio e Gina*, escrito por Cristina Porto, 1988, p. 5.

Esse elemento novo enquanto superfície da mesa enigmatiza o objeto, colocando ao espectador outro modo de se relacionar com ele e sentidos que vão além daquele percebido em sua forma apropriada e comum. O tampo que pode conter inscrições sempre sujeitas ao apagamento traz noções temporais distintas e uma constante presentidade e efemeridade na escrita do giz sobre a “pele” do objeto, enquanto que no interior da mesa estão imagens do meu passado.

Esses outros sentidos percebidos são reforçados pelas imagens contidas em seu interior, pelos tapetes velhos sobre o chão dos dois lados da mesa com os visores, e pela cúpula de abajur com luz acima da mesa, iluminando o interior da mesa e reportando ao próprio abajur completo que é um elemento comum sobre uma mesa pequena. Esse arranjo não só cria uma nova função para a mesinha, como recupera um contexto perdido no descarte da mesa, e que está presente em minha memória.

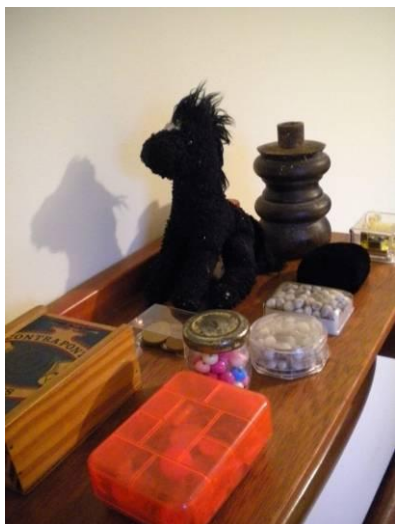


Fig. 75 – CORRÊA, Mariana – *O tesouro dentro do armário*, 2013. (foto: Mariana Corrêa)

O último objeto que compõe a série é *O tesouro dentro do armário* (fig. 75), a prateleira de madeira de armário, com uma armação para pendurar roupas em cabides, e que possui sobre a sua superfície lembranças materiais. Esses objetos sobre a prateleira, que compreendem um anel de acrílico, botões, contas-de-lágrima, um terço, moedas e partes de uma boneca de porcelana, são guardados em caixinhas de acrílico, de plástico e de madeira e em uma caixinha de joia. Junto a esses objetos há também um pequeno pote de vidro com contas de miçangas de plástico colorido e uma caixinha de música.

Assim como a gaveta tem para nós uma intimidade, o armário também é um espaço de intimidade que não se abre para qualquer um, como coloca Gaston Bachelard. Seu interior é profundo para um poeta e nele não se coloca qualquer coisa. Quem assim o faz revela uma “fraqueza da função de habitar”. Para o poeta Milosz, “o armário (está) cheio do tumulto mudo das lembranças” (*apud* BACHELARD, 2008, p. 91 e 92). Ora, se em um armário são guardados objetos importantes, muitas vezes lembranças materiais, o que pode conter uma prateleira de armário senão “tesouros” aos olhos de quem os guarda ali? E se assim colocados, quando “abertos” para outras pessoas, como não percebê-los como “tesouros” alheios? Talvez um “pobre de espírito” acharia que se guarda qualquer coisa em um armário, como julga Bachelard (*Idem*, p. 91).

A prateleira, enquanto objeto-matriz é o único da série que não perde a sua função de prateleira de armário que sustenta objetos íntimos e, conseqüentemente, não estimula outras interpretações além da sua própria matéria e funcionalidade. As lembranças materiais guardadas em pequenas caixas valorizam objetos que são comuns para os “visitantes”, e que podem ser significativos para alguns, além de mim. Existe, portanto, uma impregnação de expressividade no objeto que atinge aqueles para os quais um ou mais objetos são caros. Além dessa dramatização discreta do objeto, Jean Clarence-Lambert detecta a quantificação/serialização como outra operação a ser feita com objetos. As contas-de-lágrimas e os botões em uma caixinha de acrílico, as miçangas de plástico em um pote de vidro, as moedas em uma caixinha de plástico transparente são resultados da



prática de acumulação de um mesmo tipo de objeto, parecida com a que ocorre nos trabalhos de acumulação de Arman.

No entanto, como a construção do objeto em si não tem a dramatização e a quantificação como operações extremadas, ou seja, não as possuem em exagero, o objeto continua sendo uma prateleira. Os potenciais de dramatização e enigmatização no objeto residem no seu modo de instalação no espaço. A altura em que a prateleira é colocada exacerba a curiosidade e torna-se um tipo de enigma para aquele que não sobe ou ainda não subiu sobre o tamborete para alcançar e ver o que tem sobre ela.

A partir da reflexão e análise do processo operacional e das práticas artísticas nos objetos apropriados em *Objetos Narradores*, ao longo desse capítulo, é possível afirmar que o objeto, de modo geral muitas vezes usado pelo artista visual como matriz objetual, possui teor híbrido. Esse hibridismo se apresenta de várias maneiras: desde a fragmentação, desconstrução e recomposição de partes do objeto-matriz, da troca de partes do objeto-matriz por outros objetos ao acréscimo de elementos que ressignificam e reconfiguram a sua função e forma. Com as interferências, cada objeto da série torna-se passível de estabelecer várias conexões e de associar outros sentidos, contextos, aspectos e outras percepções. A partir de operações artísticas que os alteram, os objetos foram modificados em sua fisicalidade e funcionalidade e, conseqüentemente, ressignificados para e pelo espectador que é um portador e usuário de objetos similares.

A dualidade presente no corpo do objeto trabalhado pelo artista, ou seja, a sua função mediadora e o seu caráter experimental que compõem cada objeto podem ser conflitivos ou harmônicos. Quando conflitante, um aspecto subtrai o outro; o objeto perde a sua função e mantém-se a operação artística de desrealização, estranhamento ou acumulação efetuada nele. Quando harmonioso, os dois aspectos se mantêm, às vezes um sobressaindo mais que o outro; o objeto conserva a sua função e é passível de diferentes interpretações e/ou interações.

A instauração do objeto artístico a partir do objeto utilitário usado e descartado de sua função original permite, portanto, uma ressignificação ou desconstrução de sua matéria, forma e função. Conseqüentemente, as ações sobre o objeto interferem nos sentidos das relações de afetividade, sociabilidade e intimidade que com ela são estabelecidas cotidianamente entre os seres humanos, dentro de um espaço. Pode-se concluir que a prática do objeto cotidiano em geral altera a sua corporeidade, pois ele passa a ter e ser outro sentido, a associar outros elementos, outras relações e significações,

tornando-se, apesar do teor híbrido, um corpo único e autônomo livre do senso comum atrelado à sua função original.

## **Capítulo 4. As narrativas de memórias pessoais em *Objetos Narradores***

Maurice Halbwachs, em *A Memória Coletiva*, nos esclarece que os objetos materiais nos dão a sensação de ordem e tranquilidade; são como pontos de apoio e fazem parte da ideia que temos de nós mesmos. “Eles não falam, mas nós os compreendemos, porque têm sentidos que familiarmente deciframos” (HALBWACHS, 2006, p. 158). Essa é a base conceitual sobre a qual se sustenta a reflexão a respeito dos objetos em processo. A função que lhes é dada, qual seja, a de guardarem partes de memórias pessoais, principalmente as de infância, torna-os narradores que, contando as minhas experiências, contam também de si próprios. Suas narrativas, no entanto, não são orais; são visuais e táteis, percebidas e interpretadas pelo receptor segundo suas próprias vivências e percepções.

O presente capítulo trabalha basicamente com quatro referências: Maurice Halbwachs, Marc Augé e Walter Benjamin, conceitualmente, ao passo que com o trabalho do artista mineiro Farnese de Andrade, efetuo diálogos com meus objetos. Conceitualmente, este capítulo visa tramar considerações sobre os conceitos de memória trazidos, principalmente, por Maurice Halbwachs que a relaciona com o nosso entorno, sendo uma reconstrução do passado a partir de imagens e ideias que temos no presente. Tal conceito é desenvolvido pela noção de que a memória está atrelada ao espaço, ao lugar e ao não-lugar; por sua vez, o conceito de não-lugar como produto da “supermodernidade” é fornecido por Marc Augé. Quanto ao conceito de narração, utilizo o pensamento de Walter Benjamin; por meio de sua discussão, pretendo refletir sobre a autobiografia, espaço de expressão do indivíduo moderno, como meio de atualização da narração nos dias atuais. Por fim, analiso elementos do processo artístico de Farnese de Andrade para o enriquecimento e a contribuição na reflexão do objeto dessa pesquisa.

#### 4.1 A memória enquanto conceito operacional de *Objetos Narradores*

Irineo Funes, o memorioso<sup>15</sup>, possui uma memória única; ele é capaz de reconstruir todos os detalhes de um dia, de um livro, de um sonho. Para reconstruir mentalmente um dia inteiro ele leva um dia, de tão minuciosa é a sua capacidade de reter o que viu e sentiu. Sua memória é como um “depósito de lixo”, que guarda mais lembranças que qualquer homem já teve desde que o mundo é mundo. Cada lembrança, cada imagem visual retém diversas sensações que o personagem teve no momento em que as viveu. Tal capacidade extraordinária teve início depois de ter sido derrubado na estância de San Francisco, tendo se tornado paralítico. Apesar da imobilidade, ele foi contemplado pela aptidão de recordar de cada uma das vezes em que havia percebido “cada folha de cada árvore de cada monte” (BORGES, 1998, p. 544).

No conto, a memória de Funes compreende tudo o que viu, sentiu, percebeu, leu e imaginou. Os sonhos compõem a memória assim como as sensações e as imagens visuais. A incapacidade de Funes em esquecer faz com que a sua memória seja “uma espécie de ‘museu de tudo’, onde as coisas se acumulam na mesma proporção em que anulam qualquer esforço de organização” (MACIEL, 2006, p. 290). Em meio a esse caos de lembranças, a memória é colocada, no conto, de forma a revelar que toda a tentativa de arquivar ou classificar o conhecimento e as coisas do mundo tem o caráter do que é incontrollável e ilimitado (Ibidem).

Como percebemos no conto, a memória incomum de Funes se opõe à nossa memória cheia de lapsos e imprecisões; cheia de imagens borradas, de lembranças alteradas ou simplificadas. Diante dessa compreensão, pretendo estudar e discutir a memória segundo algumas acepções, o modo como ela é constituída e se faz presente em nós e no nosso dia a dia, e segundo a sua significância na construção dos trabalhos intitulados *Objetos Narradores*.

Antes, porém, do avanço da discussão em torno da memória enquanto conceito operacional de *Objetos Narradores*, é importante apontar uma diferenciação entre memória e lembrança. A primeira se trata de uma faculdade inerente ao ser; ela refere-se a uma capacidade, a uma realização do ser. A memória é anterior à lembrança e é por meio dela que sabemos que algo aconteceu antes de nos lembrarmos dela. As lembranças, por sua

---

<sup>15</sup> Irineo Funes é o personagem do conto “Funes, o Memorioso”, de Jorge Luís Borges, escrito em 1944. In: *Obras completas de Jorge Luís Borges*, volume 1. São Paulo: Globo, 1998, p. 539 - 546.

vez, se caracterizam por “graus variáveis de distinção” (RICOEUR, 2007, p. 41) e não existiriam se nós não tivéssemos memória. A lembrança é a “coisa visada”, como coloca Ricoeur, ou, em outras palavras, é a substância da memória, e pode se apresentar isoladamente ou em conjunto.

Cláudia Gozzer (2010, p. 85) acrescenta que sem o atributo da memória nos seria impossível criar imagens ou até mesmo nos imaginar criando; é pela memória, enquanto “operadora consciente” ou inconsciente, que podemos construir imagens artísticas. Isso ocorre, pois as nossas experiências são constituídas tanto da memória voluntária (consciente) quanto involuntária (inconsciente), a qual é acionada por algum elemento externo, num momento e numa situação inesperada.

Portanto, no processo de construção de cada ‘objeto narrador’ – que se inicia na própria materialidade e história dos objetos descartados e destituídos de sua função original – posso dizer que a memória é o conceito operacional que ativa, consciente e inconscientemente, as interferências nas matrizes objetuais e a construção dos ‘objetos narradores’. No caso da memória involuntária, ela ocorre quando um objeto ou a junção de um ou mais elementos na matriz objetual suscita outra matéria correspondente a uma mesma lembrança.

Os trabalhos que compõem a série são construídos a partir de interferências sobre uma matriz objetual apropriada por mim e da justaposição de elementos não pertencentes àquele corpo. Esses elementos, que eu chamo de lembranças materiais, podem ser autênticos, ou seja, ter feito parte do acontecimento recordado, ou podem ser representações de objetos significativos que reportam às experiências vividas na infância. A memória é, assim, o conceito e o recurso que opera a construção dos trabalhos, a partir do que cada matriz objetual suscita, do meu imaginário formado de experiências que eu vivi, juntamente aos objetos do meu entorno.

A busca da “coisa lembrada” é uma busca da “verdade”; mesmo que a imaginação possa interferir na confiabilidade dessa verdade, ela é aquela que nos mostra que uma “coisa” aconteceu e teve lugar, colocando-nos como agentes, pacientes ou testemunhas (RICOEUR, 2007, p. 70). Nessa procura Ricoeur acrescenta um dado importante: não nos lembramos apenas de nós, do que vivenciamos, aprendemos e vimos, mas do que nos circunda também, do espaço em que vivemos e tivemos experiências. A lembrança que temos do nosso corpo pressupõe outros corpos (Idem, p. 52 e 53).

Os estudos do sociólogo Maurice Halbwachs (2006) nos possibilitam compreender esse tipo de memória, citado por Ricoeur, enquanto fenômeno social. Halbwachs defende que a memória do indivíduo depende das relações que ele estabelece com seus grupos de convívio, ou seja, de suas relações familiares, sociais, escolares, religiosas, profissionais, dentre outras. O ato de lembrar as experiências do passado, segundo o sociólogo, é reconstruí-las, refazê-las e repensá-las com as imagens e ideias de que temos hoje. Por isso, as lembranças que temos do passado não são exatamente como ele foi, mas são imagens construídas a partir dos materiais que estão à nossa disposição hoje e de representações que formam a nossa consciência atual. A imagem que temos do passado, por mais nítida que ela seja, se modifica pelas nossas percepções, ideias e juízos de realidade e valor que temos no presente (HALBWACHS apud BOSI, 1987, p. 17).

Essa forma de memória relacionada com o nosso entorno e que é reconstrução do passado a partir de imagens e ideias que temos no presente está em consonância com os trabalhos da série *Objetos Narradores*. Neles, lembranças referentes à minha infância e ao meu convívio familiar são repensadas por meio de objetos e fragmentos, os quais são acrescentados aos corpos de outros objetos. Estes, por sua vez, reportam, quase sempre, aos objetos que sempre fizeram parte do meu entorno e do meu cotidiano. Eles são cadeiras, tamborete, mesinha e prateleira de armário; todos objetos ordinários, possíveis de pertencerem à moradia de qualquer pessoa. Assim, o uso desses objetos outros como depositários de lembranças materiais significa construir as imagens do meu passado a partir do que tenho agora, segundo as representações que formam a minha consciência.

De acordo com Halbwachs, a memória não é o único recurso possível para significar o caráter passado do que lembramos. Os testemunhos nos permitem reconstruir um conjunto de lembranças; mesmo que haja algumas divergências, existe o reconhecimento pelo acordo com o que nos é essencial. Esses testemunhos são muitos e originam-se das lembranças antigas que são como referências para o que vemos hoje, e dessas mesmas lembranças que se adaptam às percepções que temos no presente. Podemos pensar que as outras pessoas, os conhecimentos que temos dos lugares que visitamos, as fotos e os objetos que reportam a uma parte específica do passado são todos testemunhos que nos ajudam a recordar, pois jamais estamos sozinhos e, conseqüentemente, todos eles fazem parte das nossas lembranças que são, como já defendido, coletivas (HALBWACHS, 2006, p. 29 e 30).

Se as nossas memórias são coletivas, as nossas lembranças revelam sempre o outro, aquilo que nos circundava e com que nos relacionávamos. Esses outros que são como participantes e testemunhas do nosso passado nos ajudam a construir as lembranças que fazem parte do nosso imaginário, e complementam o que foi perdido por nós. É possível pensar que esses mesmos testemunhos podem também nos emprestar seus corpos e suas potências significativas para (re)construirmos parte da nossa memória, tal como ocorre em *Objetos Narradores*. Cada elemento utilizado contribui para complementar o que foi perdido, apesar de muitos desses materiais não serem originários do acontecimento recordado, e serem representações dos objetos que reportam às experiências vividas no passado, se tornando rastros<sup>16</sup> desse tempo e espaço.

Halbwachs acrescenta que a memória também comporta a experiência e a impressão que tivemos em um determinado momento e lugar, mesmo que o outro não tenha feito parte disso e estivéssemos, de fato, sozinhos. A importância das sensações que sentimos em um lugar ou em uma situação reverbera na percepção que temos desse acontecimento vivido, na lembrança que temos desse episódio de nossa vida. Contudo, segundo o sociólogo, essas impressões pessoais sempre estão relacionadas ao coletivo que nos rodeia. Enquanto seres sociais, a base de qualquer lembrança parte de uma “intuição sensível”, ou seja, da memória individual de cada um, a qual possui sempre elementos do coletivo (Idem, p. 42 e 43).

Portanto, quando evoco uma lembrança particular da minha infância por meio dos corpos de outros objetos, ela envolve uma ou mais impressões referentes ao coletivo, ao grupo familiar com o qual eu me relacionava e que, por sua vez, estava atrelado a outros grupos (religiosos, escolares e culturais). Todos esses pensamentos reverberaram e influenciaram nas impressões que tenho desse elemento específico do meu passado que de alguma forma me marcou.

Existem, por outro lado, as lembranças que reconstituímos a partir do reconhecimento de uma figura ou de um lugar do nosso passado. A materialidade de uma casa, por exemplo, onde moramos há muito tempo e na qual nunca tínhamos voltado antes, quando finalmente reconhecida, guarda as impressões vividas ali que são retomadas pela nossa memória. Essas sensações são novamente experimentadas graças ao nosso encontro

---

<sup>16</sup> O rastro, segundo Jeanne Gagnebin, “inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente”. A memória está ligada ao rastro em função dessa tensão que existe entre a presença e a ausência, em que o passado desaparecido é lembrado no presente e em que, também, o passado desaparecido invade o presente desvanecido. Como lembra a autora, “rastros não são criados [...], mas sim deixados ou esquecidos” (GAGNEBIN, 2006, p. 44 e 113).

com o lugar, à série de pensamentos e às sucessivas imagens daquele local habitado que se cruzam em nosso espírito durante o contato e o consequente reaparecimento da lembrança (Idem, p. 53 - 55).

Muitas vezes, para reencontrarmos uma imagem do nosso passado é preciso “aproximar, reunir, fundir umas com as outras as inúmeras lembranças parciais, incompletas e esquemáticas que guardamos” (Idem, p. 56). Algumas dessas imagens incompletas estão contidas em diferentes grupos sociais, tornando-se difícil de ser recordada apenas por nós mesmos. Dependemos, então, do acaso de nos depararmos com elementos que despertem na nossa consciência individual os pensamentos e as imagens desse passado.

Podemos pensar que os objetos já usados, descartados e apropriados que servem como receptáculos de memórias pessoais em *Objetos Narradores* são esses “acazos” de que Halbwachs fala. A coleta desses objetos, o que eles me suscitam e as lembranças que deles me sobrevêm resultaram nas interferências sobre eles. Os conteúdos acrescidos aos seus corpos advêm, primeiramente, desse encontro com o objeto. Depois desse “acaso”, até mesmo porque a maioria dos objetos que chegaram até mim ou que eu encontrei foram pelo acaso, é possível pensar na evocação de lembranças, por vezes incompletas, mas que a partir do agrupamento de seus múltiplos elementos encontro a unicidade em uma impressão.

Segundo Halbwachs, a ideia de que uma imagem evoca outra ou de que uma lembrança atrai outra lembrança é ilusão, pois existe uma espécie de lógica espacial e material que guia as nossas percepções do mundo exterior. As lembranças não estão ligadas umas às outras por relações de contiguidade, mas por relações de causalidade. A coesão dessa memória é explicada pelo sociólogo por ela evocar lembranças coerentes, já que os fenômenos externos seguem uma ordem regida por leis naturais presentes no pensamento coletivo. Nas palavras do sociólogo: “[...] existe uma lógica da percepção que se impõe ao grupo e que o ajuda a compreender e a combinar todas as noções que lhe chegam do mundo exterior [...]” (Idem, p. 57 - 61).

Nessa ideia de memória condicionada ao pensamento coletivo, o passado possui, para Halbwachs, dois tipos de elementos: aqueles que podemos evocar quando desejamos, que são compostos de elementos comuns e sempre presentes no nosso meio particular e familiar; e aqueles que dificilmente nos lembramos quando desejamos, que dizem respeito somente a nós e é, por isso, somente por nós reconhecível. Os que são fáceis de serem



evocados pertencem aos pensamentos coletivos com os quais possuímos um estreito relacionamento, enquanto que os menos acessíveis pertencem aos grupos com os quais temos contato vez ou outra (Idem, p. 66 e 67).

Neste ponto, penso que a noção trazida pelo psicólogo William Stern complementa melhor as diferentes formas de nos lembrarmos do passado, que nem sempre seguem uma lógica exterior. Stern nos coloca que o passado é lembrado como nos é mais apropriado, sendo aquilo que é indiferente, esquecido; o que é desagradável, alterado; o que é confuso, simplificado em uma delimitação nítida e o que é trivial, elevado ao extraordinário (STERN *apud* BOSI, 1987, p. 28 e 29).

Os *Objetos Narradores* possuem em seus corpos memórias pessoais, lembranças materiais que foram reconstruídas por meio dessas alterações, simplificações e singularizações próprias do ato de lembrar. Novos elementos e suportes passam a representar e a guardar lembranças pessoais referentes à minha infância e ao meu convívio familiar. Diferentes objetos e fragmentos (terço, cadeira, mesinha, fitas, botões, contas-de-lágrimas, prateleira de armário, caixinha de música, entre tantas outras lembranças materiais) transferem, portanto, a sua familiaridade aos objetos, às imagens e aos acontecimentos que me marcaram no passado.

As lembranças que compõem os meus trabalhos são elementos que faziam parte dos grupos, em seus espaços, com os quais eu me relacionava. São lembranças que resultam de impressões desses lugares preenchidos de objetos, que são marcados por acontecimentos triviais, mas que de algum modo tornaram-se extraordinários e ganharam grande significado em meu presente, na minha memória. A partir desses elementos percebo não só o meu passado tornando-se presença em meu presente, mas também como o meu passado reverberou-se em meu imaginário, em meus gostos e em minhas percepções do mundo.

Sobre essa noção trazida por Halbwachs sobre o ato de lembrar, se pensarmos que a nossa identidade se constitui de experiências que vivemos no passado, formando noções de, por exemplo, lugar, tempo e sociedade, é porque ele nos permeia a todo o momento, nas nossas ações, ideias, concepções, percepções e relações formadas no presente. Por outro lado, existem as experiências do passado que não fazem presença no nosso presente de forma consciente, mas que se modificam e se imbricam sobre os nossos parâmetros de realidade atuais. Lembrar é, assim, tão natural a nós em nosso dia a dia, quanto um exercício cognitivo e perceptivo atual.

## 4.2 A memória atrelada aos espaços, lugares e não-lugares

Prosseguindo com as observações de Maurice Halbwachs (2006), compreendo que as nossas memórias estão ligadas aos grupos e pensamentos coletivos tanto quanto aos espaços e lugares em que vivenciamos e, conseqüentemente, aos objetos neles existentes. No desenvolvimento da discussão sobre a memória, me apoiei em uma importante diferenciação entre espaço e lugar feita pelo filósofo Michel de Certeau (1994). Segundo ele, o lugar seria um conjunto de elementos que coexistem dentro de uma ordem. Nele cabe apenas um tipo de coisa, pois os objetos que compõem o seu espaço só fazem sentido ali. Um lugar indica, portanto, estabilidade e homogeneidade, ao contrário do espaço que, por ser um “lugar praticado”, é uma unidade polivalente onde se operam atividades conflituais ou de proximidades contratuais. Sendo assim, ele é modificado de acordo com as transformações que ocorrem por proximidades sucessivas, já que o espaço é um receptáculo que serve para ser ocupado e os objetos que nele são colocados são cambiáveis entre si (CERTEAU, 1994, p. 201 e 202).

No entanto, cada qual não é estático dependendo do relato que se faz, podendo um lugar se tornar um espaço e um espaço se tornar um lugar. Essas transformações, como foi dito, dependem dos relatos que nada mais são do que narrativas contadas sobre um local, tal como descrições. Pensar nos espaços em que transitamos e vivenciamos é pensar também nas relações que estabelecemos neles e, conseqüentemente, no modo como percebemos os acontecimentos a nossa volta e como eles interferem na nossa vida, nas nossas percepções de mundo e na nossa identidade.

Podemos dizer que pelo menos meio século atrás existiam poucos espaços de vivência e de comunicação como a Igreja, o cemitério, a Escola, a feira e a praça, nos quais as pessoas se interagiam, se identificavam e se constituíam enquanto indivíduos pertencentes àqueles lugares. Hoje percebemos uma proliferação de outros tipos de espaços de vivência como o shopping, o clube, o condomínio, a praça de alimentação, a loja de departamento, o supermercado, o cinema, o aeroporto, dentre diversos outros, que nos coloca outros modos de relação.

O antropólogo francês Marc Augé, em seu livro *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* (1994), nos apresenta os não-lugares como produto da

supermodernidade<sup>17</sup>. Eles seriam espaços que não possuem memória, vínculo e permanência. Como lugar de passagem, esse termo opõe-se ao de lugar, o qual é experimentado, vivenciado e partilhado. Assim, segundo Augé, ao passo que na modernidade tínhamos lugares onde nós nos relacionávamos e nos identificávamos, na supermodernidade temos não-lugares onde nós estamos apenas de passagem e que, por isso, não criamos vínculo algum, não nos identificamos e não nos percebemos como partes daquele lugar.

O prefixo “super” talvez reforce uma ideia de um aumento, de uma multiplicação de influências ideológicas e materiais, de transformações e de reações à globalização que alteram a relação do homem com os não-lugares, já que, como coloca Anthony Giddens, “a modernidade altera radicalmente a natureza da vida social cotidiana e afeta os aspectos mais pessoais de nossa existência” (GIDDENS, 2002, p. 9).

Podemos pensar que a partir dessas alterações e do aumento dos espaços de vivência houve um aumento de possibilidades de experiências estéticas nesses e/ou com esses espaços; não haveria, portanto, uma tendência em transformar não-lugares em lugares?

Como lugar, Marc Augé (1994) define o “lugar antropológico”, no qual coexistem relação, identidade e história, ou seja, nele se estabelecem relações intersubjetivas (sobrenome, camaradagem, vizinhança), se define a identidade do indivíduo (cidade natal, endereço, onde frequenta), e se constituem as memórias (hábitos dos antepassados, cultura material): “o habitante do lugar antropológico não faz história, vive na história.” (AUGÉ, 1994, p. 53).

Nesses lugares, se relembra um passado, se constitui uma identidade e se constroem relações de pertença com um determinado grupo ou coletividade. Como reflete Augé, o lugar antropológico “propõe e impõe uma série de marcas que, sem dúvida, não são aquelas da harmonia selvagem ou do paraíso perdido, mas cuja ausência, quando desaparecem, não se preenche com facilidade” (Idem, p. 54). Ele se constitui, portanto, na tríade: relação, identidade e história.

Maurice Halbwachs acrescenta que o indivíduo lastimaria muito mais a destruição das casas, das árvores e das ruas que fazem parte do seu cotidiano ou que fizeram no passado e estão presentes em sua memória, do que os acontecimentos nacionais, religiosos ou políticos mais sérios. Esse efeito ocorreria, pois a estabilidade e os hábitos que esses

---

<sup>17</sup> Ao contrário da modernidade em que há a coexistência e a integração de mundos diferentes, do antigo e do novo, a supermodernidade não integra, apenas permite a coexistência de individualidades distintas; privados de significados históricos e pessoais, seus espaços não admitem que o indivíduo construa relações nele (AUGÉ, 1994).

lugares tão familiares proporcionam ao indivíduo lhe dão o sentimento de segurança, de pertencimento que está relacionado à sua identidade e história. A destruição desses lugares, segundo o sociólogo, traria ao indivíduo a sensação de que uma parte sua morreu junto e a queixa de não terem durado o tempo que lhe resta de vida. Isso se explica pelos grupos estarem naturalmente ligados a um lugar, no qual estabelecem relações sociais formando uma pequena comunidade. São nas imagens desses espaços que a memória coletiva se apoia e que o primeiro plano da ideia que o indivíduo tem de si se estabelece (HALBWACHS, 2006, p. 159 - 165).

Existem, por outro lado, os espaços que, além de não nos serem familiares e não refletirem a nossa identidade, nos indicam maneiras de como podemos agir e nos relacionar com as outras pessoas, com o próprio espaço e com o que nele está contido. Determinadas atitudes que não são condizentes dentro de um espaço específico não serão aceitas ou bem vistas pelo outro, ou seja, as pessoas devem agir segundo os fins daquele espaço informados por meio de textos e imagens (onde há fila, se é preciso fazer silêncio, o que é proibido etc.).

Esses espaços em que os indivíduos devem se relacionar segundo suas finalidades de uso, e nos quais a palavra serve de mediadora para estabelecer seus vínculos com os indivíduos são chamados de não-lugares, por Marc Augé. Estes são espaços em que os indivíduos possuem uma relação contratual com eles; “o modo de uso do não-lugar é um dos elementos do contrato”. Esse contrato é notado quando uma pessoa se senta em um bar ou em um restaurante, e só poderá permanecer ali caso faça uso de algum dos serviços e produtos daquele estabelecimento. Segundo Halbwachs existem tipos de formações sociais em que os grupos não estão ligados a um lugar, mas às qualidades de outra ordem que independem dos laços de parentesco ou do pertencimento do mesmo grupo urbano (Idem, p. 165). Os fins de um espaço, ou melhor, o contrato deve ser respeitado para que o indivíduo, enquanto usuário, possa ter acesso a ele; é preciso identificar-se, “provar sua inocência” (AUGÉ, 1994, p. 89 - 94).

Consequentemente, o indivíduo que entra nesses não-lugares se livra de suas determinações habituais e se torna nada mais do que um passageiro, um cliente ou um motorista. Nesses espaços o indivíduo não tem a sua identidade refletida; ele é apenas um entre muitos que estão ali de passagem; ele obedece aos mesmos códigos que os outros e responde às mesmas solicitações. De acordo com Augé, o indivíduo só reencontra sua

identidade no controle da alfândega, no pedágio ou na caixa registradora, concluindo que os não-lugares criam nada mais do que solidão e similitude (Idem, p. 94 e 95).

Portanto, a supermodernidade, segundo Augé, promove experiências e vivências de solidão relacionadas ao surgimento e à proliferação de não-lugares. No entanto, não existe espaço puro que seja apenas lugar ou que seja apenas não-lugar, pois “o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente”. No caso, os não-lugares estão mais presentes, colocando diversas vezes o indivíduo da supermodernidade em situações de comunicação “com uma outra imagem de si mesmo” (Idem, p. 74 e 75).

Mesmo que um não-lugar não possua um significado histórico e pessoal para o indivíduo que passa por lá, é possível que este se constitua enquanto sujeito a partir de relações que passa a estabelecer naquele espaço. Apesar de um aeroporto ser um lugar de passagem, que não estimula o vínculo e a permanência, um passageiro numa situação de cancelamento indeterminado de seu voo, pode ser obrigado a dormir e a “viver” naquele espaço durante um dia ou mais. As relações que ele constitui com aquele espaço o tornam “lugar” para aquele indivíduo, pois se pressupõe que a partir do momento em que ele passa a dormir, a se alimentar, a usar o banheiro e a se comunicar com as pessoas que trabalham e passam por lá, a passar por várias experiências, enfim, aquele lugar transforma-se, em parte, em sua moradia transitória.

Logo, é possível transformar um espaço em que percebemos como não-lugar em um lugar, reconstituído por meio de relações que o indivíduo pode estabelecer nesse e com esse espaço. Mesmo após a partida de um indivíduo, aquele espaço continuará sendo para ele um lugar permeado de sua identidade, de memórias e de significados pessoais que ele construiu a partir de relações ali estabelecidas um dia.

#### **4.2.1 Os objetos em relação aos lugares e não-lugares**

Maurice Halbwachs (2006) complementa a ideia de lugar e de não-lugar colocada por Marc Augé ao falar sobre a relação da memória com o espaço, com os contextos que vivenciamos e, conseqüentemente, com os objetos neles dispostos. Halbwachs observa que os objetos são “como uma sociedade muda e imóvel” e estão atrelados a grupos sociais; desde a aparência até a disposição e o lugar que ocupam revelam a nossa ligação com diversas “sociedades sensíveis e invisíveis” (HALBWACHS, 2006, p. 158). Além disso, os objetos marcam as nossas memórias; o modo como são arranjados nos lembram do nosso

ambiente familiar, das relações ali estabelecidas com os familiares e amigos. “As imagens habituais do mundo exterior são partes inseparáveis de nosso eu” (Idem, p. 159).

Em outras palavras, Jean Baudrillard enfatiza bem esse caráter familiar dos objetos, cujo valor afetivo marca uma “presença” no espaço e na memória de um grupo:

Antropomórficos, estes deuses domésticos, que são os objetos, se fazem, encarnando no espaço os laços afetivos da permanência do grupo, docemente imortais até que uma geração moderna os afaste ou os disperse ou às vezes os reinstaure em uma atualidade nostálgica de velhos objetos (BAUDRILLARD, 2008, p. 22).

O lugar ocupado por um indivíduo ou um grupo recebe suas marcas e vice-versa, ou seja, o indivíduo modifica o lugar e é modificado por este. Como vimos, os objetos podem nos reportar aos momentos, gostos e costumes sociais antigos ou recentes; cada objeto nos reporta, assim, a um mundo e, pode-se dizer, a um lugar ou a um não-lugar. (Idem, p. 159). Podemos fazer também uma relação do não-lugar, enquanto espaço de não identificação do sujeito, com o uso exclusivamente instrumental ou utilitário que fazemos de algum objeto, segundo o pensamento da sociedade do consumo, onde o destino final dos objetos é a lata de lixo.

A partir dessa colocação, também podemos pensar nos objetos enquanto lugares e não-lugares, já que eles têm a qualidade de nos transmitir o contexto e os costumes aos quais pertenceram ou pertencem e, ao mesmo tempo, nos possibilitam perceber e vivenciar o mundo. Halbwachs refere-se principalmente aos objetos enquanto lugares que nos fazem recordar o ambiente familiar e as situações vividas em um determinado espaço onde os mesmos objetos ou objetos parecidos faziam parte; os objetos-lugares são aqueles que nos pertencem ou que fazem parte do nosso imaginário ou cotidiano. Como não-lugar, temos os objetos que jamais nos pertenceram e que não nos reporta a uma lembrança ou a um sentimento nosso; apresentam marcas, costumes e ambientes alheios aos nossos.

Enquanto lugares ou não-lugares, os objetos situam o indivíduo em um contexto, em um tipo de vivência e de experiência. Em uma situação com um objeto-lugar, o indivíduo pode se relacionar com ele, deixando suas marcas nele; ao mesmo tempo o indivíduo pode se identificar com o objeto percebendo significados pessoais e históricos nele. Com um objeto que é um não-lugar, o indivíduo pode não perceber, nele, significados e referências anteriores, de modo a não se relacionar e não se identificar com o mesmo, ao manter uma distância.

Ao estabelecer um vínculo com um objeto que é não-lugar, ao se relacionar com ele, é possível que o indivíduo o torne um lugar, um espaço de permanência e de experiências pessoais que o aproximam do objeto e do seu mundo, indo além dos seus fins funcionais e sociais. Em *Objetos Narradores*, o uso de matrizes que foram apropriadas, ou seja, que já tinham sido usadas por outros, as colocam, a priori, como não-lugares. Salvo o tamborete que pertencia à minha família, a aparência dos objetos não me reportava a nenhum contexto familiar específico, a não ser a sua materialidade e função enquanto objeto utilitário e ordinário. Ao torná-los receptáculos que guardam lembranças materiais pessoais, ao inserir elementos que me pertenceram ou que representam fragmentos de memórias, ao desrealizá-los e enigmatizá-los, transformo-os em lugares para mim. Enquanto lugares, eles restabelecem experiências e percepções vividas, e refletem a minha identidade, parte da minha história. Este lugar pessoal pode, por outro lado, ser e permanecer um não-lugar para outra pessoa, no caso, para o observador, ou se tornar lugar para aquele que interage com o trabalho e percebe nos trabalhos significados próprios, agregando sua própria identidade aos objetos.

Percebemos que os objetos podem ser instrumentos para percebermos o mundo e a nós mesmos. Seja qual for o contato que temos com os objetos: por meio da coleção, da interação física, da relação cotidiana, dos significados que nos despertam, eles possuem a capacidade de nos dizer sobre nós mesmos em relação ao mundo. Como Abraham Moles afirma, os objetos fazem parte “de um sistema de posse, de dominação provisória de colocação do homem sobre o mundo próximo” (MOLES, 1981, p. 18).

As marcas de uso nos objetos são, em parte, preservadas nos *Objetos Narradores*, pois os percebo em sua alteridade, como narradores que contam minhas experiências e que contam de si próprios. Ao me apropriar de um objeto usado e descartado que ganhei ou comprei, compreendo que me aproprio também da sua história advinda de seu uso, de suas marcas e do ambiente ao qual pertenceu. Portanto, no momento em que me utilizo de um não-lugar para me colocar por meio de lembranças materiais pessoais, esse objeto se torna um lugar que preserva suas marcas enquanto não-lugar, pois ele ainda fala de si.

Acredito, ainda, que esse objeto final pode ser pensado para além do *ser objeto*, ou seja, como um *quase-sujeito*. Esse termo – *quase-sujeito* – foi utilizado por Georges Didi-Huberman (1998), ao analisar os cubos pretos de Tony Smith, defendendo que ele

acaba por conceber conjuntos de esculturas dispostas como personagens em situação de ‘conversação’ muda, deslocáveis a cada dia em um novo arranjo (...); ele parecia levar muito

longe a metáfora da vida e o esforço para fazer da imagem-objeto uma espécie de quase-sujeito: ‘eu pensava em cada elemento como tendo sua própria identidade, mas ele fazia parte igualmente do grupo’. O conjunto evocava assim algo como um grande organismo vivo que não teria terminado seu próprio crescimento, ou então um diálogo de organismos feitos para se influenciarem reciprocamente (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 109).

Seus cubos, apesar da simplicidade minimalista que possuem, são imagens dialéticas e, portanto, elas exigem de nós, observadores, que “dialetizemos nossa própria postura diante dela”. Nesses cubos o “nosso ver é inquietado”, pois são superfícies que nos olham, ou seja, que nos referem a outro lugar, “para além de sua visualidade evidente” (Idem, p. 87 e 95). As imagens da arte, segundo Didi-Huberman, têm essa capacidade de dar a um objeto perdido o estatuto de monumento que sobrevive, que se transmite e se compartilha (Idem, p. 97). Esse *quase-sujeito* troca sentidos com os observadores que o vêm e que são vistos por ele. Essa troca existe pela capacidade do objeto nos reportar a outros lugares, de nos significar algo que vai além da sua matéria física.

Assimilo essa vida contida nos cubos de Tony Smith presente na série *Objetos Narradores*. Estes, enquanto lugares ressignificados a partir de não-lugares, imbuídos de memórias, apresentam situações de inter-relação entre observador e objeto condizentes à materialidade, às percepções do mundo e de si próprio e ao contexto das experiências vividas. Considero que, partindo de um objeto que era um não-lugar para mim, transformo-o em um receptáculo dos espaços em que eu habitei, num lugar em que me percebo e, ao mesmo tempo, percebo o próprio objeto em seu contexto e em sua identidade, tal como um *quase-sujeito*.

### 4.3 Objetos que narram sobre o “eu”

Ao agregar lembranças materiais minhas em objetos que já possuem os seus “rastros”, existe uma história que passa a ser contada ou narrada. No domínio da expressão literária, a narrativa é a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, sejam eles reais ou ficcionais, por meio da linguagem, mais especificamente da escrita (GENETTE, 1976, p. 255). Para o filósofo Paul Ricoeur, a história não é só constituída de práticas humanas, como também de narrativa. Ricoeur coloca que a narrativa, enquanto linguagem, além de representar um fato ocorrido, possibilita unidade de sentido e remodela a experiência do leitor (GAGNEBIN, 2006, p. 42 e 43).



Tratando mais especificamente do narrador e do próprio objeto da narrativa, Walter Benjamin (1994) expõe que o narrador retira de suas próprias experiências ou das relatadas por outras pessoas o que ele conta, e as incorpora às experiências dos ouvintes. Segundo Benjamin, existem dois tipos fundamentais de narradores: a do camponês sedentário e a do marinheiro comerciante. O primeiro tipo de narrador conta as experiências de sua terra, da qual jamais saiu e conhece todas as suas histórias e tradições, e o segundo conta as experiências que trouxe dos lugares pelos quais ele passou e dos quais sempre tem muito que contar. Coube aos artífices o aperfeiçoamento da ação de narrar por meio da associação do saber de terras distantes ao saber do passado (BENJAMIN, 1994, p. 198 e 199).

Esses narradores possuem o que Benjamin chama de senso prático. Existe uma dimensão utilitária de modo que todo narrador sabe dar conselhos que nada mais são do que experiências passadas adiante. Logo, segundo o pensamento benjaminiano, à medida que se extingue a sabedoria - tendência decorrente da evolução - se define a arte de narrar. A narração estaria acabando à medida que as experiências estão deixando de ser comunicáveis, pela proliferação de informações sucintas e de fácil assimilação.

O surgimento do romance contribuiu para esse definimento da narrativa por não derivar da tradição oral, não conter sabedoria ou dar conselhos. O surgimento e a importância dada à informação pobre, a qual chega com explicações e é de verificação imediata, coloca-se em oposição à narrativa que, além de possuir a marca do narrador, demanda a reflexão por parte do leitor, cabendo a este interpretar a história livremente (Idem, p. 201 - 203). Considerando que narrar devidamente é “intercambiar experiências”, é possível pensar na atualidade das reflexões do filósofo alemão, já que em nossa situação contemporânea, a “dificuldade de narrar relaciona-se à dificuldade de se trocar experiências”, (Idem, p. 198).

*Objetos Narradores* são peças do mobiliário – cadeiras, tamborete, criado-mudo, prateleira – que além de guardarem as suas próprias marcas, vestígios de suas histórias, guardam parte das minhas memórias. Seus corpos abrigam outros corpos com outras histórias, outras memórias e outros traços. São, nessas formas, objetos híbridos que contam por meio de lembranças materiais narrativas retiradas de lugares e experiências vividas por mim.

Enquanto objetos que do uso foram rejeitados, portadores de suas próprias experiências além das minhas, eles são percebidos como ‘narradores’ que se aproximam do

narrador segundo Benjamin. A partir da compreensão de que na própria narrativa existe a marca do narrador, ou seja, suas experiências ou as de outros sujeitos que relata, reflito sobre como o(s) narrador(es) se configura(m) e como a narrativa é construída na série *Objetos Narradores*. Os principais aspectos que os relacionam são: a valorização das experiências vividas contidas nas memórias materializadas em objetos e marcas de uso; o saber contido nessas memórias que são passadas adiante; a liberdade do espectador-leitor para refletir sobre a história narrada, assimilando-a ou não à sua própria experiência; e a marca do narrador que se imprime na narrativa ao tratar-se de conteúdos autorreferenciais. Comparada por Benjamin a uma maneira artesanal de comunicação retirada da vida do próprio narrador, a narrativa configura uma rede tecida de vivências, lembranças, lugares e reflexões daquele que narra ou é narrado.

As narrativas apresentadas ou mesmo constituintes dos objetos não advêm diretamente de tradições orais, mas de acontecimentos e vivências guardadas na minha memória e nas marcas físicas de cada objeto. Ao contrário da oralidade e escrita, características da narrativa no domínio literário, as percepções táteis e visuais caracterizam e particularizam a narrativa dos objetos. A narração é compreendida como “rastros” a serem vistos, tocados e assimilados pelo espectador-leitor. Cabe a este a construção do seu próprio enunciado a partir desses rastros. Isso nos coloca diante do objeto enquanto *quase-sujeito*, o qual, em sua mudez, efetua diálogos conosco, pois o compreendemos para além de sua mera visualidade; o olhamos e somos olhados por ele, ou melhor, somos atravessados por imagens e sentidos que somente no contato com ele é que percebemos.

Walter Benjamin complementa o pensamento sobre a memória como base das narrativas e o aproxima da figura do narrador, utilizando-se de uma consideração de Pascal: “ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si” (*apud* BENJAMIN, 1994, p. 212). De qualquer modo, todo mundo deixa reminiscências, o que é para o narrador a origem das narrativas de muitos atos difusos que não levam a um sentido de unicidade da vida, mas ao questionamento do que vem depois. Ele mostra o sentido de incompletude que a narrativa suscita ao leitor, o qual é livre para dar sentido.

Esta característica aponta para outra diferença entre o narrador e o romancista. Enquanto na narrativa quem escuta ou lê está na companhia do narrador, no romance o leitor é solitário. Na busca do “sentido da vida”, o leitor do romance se apodera da substância lida; quer torná-la em coisa sua. O romancista é um indivíduo ativo em sua solidão e incapacitado de exprimir-se exemplarmente, pois não sabe mais aconselhar. Em

toda a riqueza e plenitude descritas, o que se anuncia no romance é a própria desorientação de quem vive (BENJAMIN, 1994, p. 201, 213 e 214).

Verena Alberti percebe no romance o surgimento de uma “‘nova’ modalidade de criação”, pela atualização de uma linguagem própria, e o aparecimento do “indivíduo-sujeito criador” em sua criação. Ora, na medida em que o romance está relacionado com o indivíduo, o escritor torna-se independente da “sociedade que (in)forma, aconselha, difunde e resguarda a tradição”; ele se torna um indivíduo único e singular cuja dimensão interna é dissociada do social. A partir do momento em que o indivíduo se opõe à sociedade, ele gera a “diferença”, o “pluralismo” e, conseqüentemente, uma “mudança cultural”. Com o romance, a literatura, segundo Alberti, ganha plena liberdade de criação e legitimidade própria cujo discurso é do desvio e não da sociedade (ALBERTI, 1991, p. 67 a 70).

Em meio ao mundo fragmentado e nivelado, o indivíduo busca uma compensação totalizadora. Na literatura, essa busca se apresenta no escritor que usa “sua experiência de vida, a experiência do mundo e o incomensurável”, no leitor, por uma operação semelhante a partir de sua própria experiência, e na obra impressa, autônoma, que guarda em si uma totalidade secreta. Contemporânea do romance, ou seja, nascida da mesma cisão entre o indivíduo e a sociedade, a autobiografia anuncia igualmente a “profunda desorientação de quem vive”. Contudo, assim como na narração, a autobiografia, ao falar do sujeito em sua intimidade, também coloca a experiência do escritor e, conseqüentemente, “(in)forma, aconselha e ensina o ‘ouvinte’”. Enquanto “paradoxo da modernidade”, a autobiografia, uma manifestação “típica” da modernidade, atualiza a modalidade discursiva que, segundo Benjamin, estaria acabando (Idem, p. 72 e 73).

No entanto, vale salientar que o mesmo autor, ao apontar o fim da narração tradicional em seu ensaio “O Narrador”, esboça o início de outro tipo de narração que transmite fragmentos de uma tradição, e de um narrador mais humilde e menos triunfante. Este é a figura do “Justo”, marcado pelo anonimato, e do “trapeiro”, catador de lixo, que recolhe os restos deixados pela sociedade moderna com o desejo de não deixar nada se perder (GAGNEBIN, 2006, p. 53 e 54).

Verena Alberti vai além e nos coloca que é possível que histórias individuais possam, de alguma maneira, significar para o outro e trazer algum aconselhamento. Se antes a narrativa propagava as tradições e os acontecimentos pertencentes a um coletivo, função esta que passou a ser da imprensa, agora cabe a ela tratar do novo “valor”

construído aos poucos pela modernidade, ou seja, do indivíduo em sua dimensão singular e autônoma. Para a autora, na modernidade, o que resta para a “narração” é falar de, e sobre o “eu” e a autobiografia é o espaço de expressão do indivíduo moderno (ALBERTI, 1991, p. 73 e 77).

Essa colocação de Alberti aproxima ainda mais esse narrador, enquanto indivíduo que fala de si, com os *Objetos Narradores*. Nas alteridades que neles se constituem existe a “narração” de experiências próprias que ganham sentidos no outro, podendo, assim, trazer algum tipo de aconselhamento. Esses trabalhos, mesmo que se interajam com um só de cada vez, podem transmitir seus conteúdos a outros, não de maneira informacional, mas podem consubstanciar uma experiência no outro. Além disso, a ideia do narrador enquanto um “trapeiro”, segundo Benjamin, condiz com os *Objetos Narradores*, cujo processo de criação parte da coleta de objetos descartados, os quais se tornam matrizes objetuais que ganham outras significações referentes a conteúdos autorreferenciais que são agregados à sua fisicalidade.

Os conteúdos existentes na série de objetos não advêm diretamente de um coletivo ou de uma tradição, como ocorre na narrativa tradicional, segundo os termos de Benjamin. Ao contrário, os conteúdos dos objetos estão correlacionados à unicidade de cada um, nos quais as vivências e significações são perceptíveis na materialidade que possuem. Diante da afirmação de Benjamin sobre a dificuldade de se trocar experiências na modernidade, o que dificulta a narrar, devemos perguntar: *quais experiências são essas que estão deixando de ser intercambiadas?* De acordo com Alberti, não se trata do fim da troca de experiências, mas de uma mudança dos tipos de vivências do indivíduo moderno, que são outras. O indivíduo é um “valor” do qual se torna importante falar e saber sobre.

#### 4.3.1 “Apague os rastros!”

Walter Benjamin nos apresenta após a Primeira Guerra Mundial, em um texto escrito no ano de 1933, o “narrador sucateiro”, aquele que recolhe o que é deixado de lado por não possuir significação, sentido ou importância para a “história oficial”. Segundo o autor, esses elementos com os quais o discurso histórico não sabe o que fazer são: o grande sofrimento ocasionado pela guerra e o anônimo, aquele que não deixa nenhum rastro, que foi apagado. A tarefa desse narrador é, portanto, de transmitir o “inenarrável” (GAGNEBIN, 2006, p. 53 e 54).

A frase “Apague os rastros!” faz parte do poema de Bertoldt Brecht, citado por Benjamin em seu ensaio “Experiência e Pobreza”, para aludir à pobreza de experiências comunicáveis. Diante da quebra da transmissão de valores e com o individualismo trazido pela burguesia, o homem moderno é transformado pela cultura do vidro, pois passa a ostentar a sua pobreza externa e interna vivendo em espaços em que é difícil deixar rastros (BENJAMIN, 1994, p. 118).

Os rastros, antes sempre tão atrelados à escrita, aproximam-se dos restos e do lixo que foram descartados e deixados pela cidade. Tudo o que foi desprezado é recolhido e utilizado pelo “trapeiro<sup>18</sup>” e poeta, ou também, poderíamos dizer, pelo *bricoleur* e artista para construção dos seus trabalhos. Em meio à “miséria humana” e à sociedade do consumo e desperdício, a figura do artista se assemelha à do narrador autêntico por ambos cumprirem uma tarefa anônima e necessária de juntar os rastros – os restos – da vida e da história oficial, numa ideia de protesto e de salvação (GAGNEBIN, 2006, p. 117 e 118).

O *bricoleur* se apresenta como um personagem importante na sociedade atual marcada pela cultura do consumo e do descarte. Retomando uma parte da definição do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (1976, p. 38 - 40), o *bricoleur* trabalha a partir de um conjunto de utensílios, materiais e resíduos que coleta, reaproveita e conserva ao longo da vida. Por meio desse repertório material e instrumental, ele se arranja com o que possui, segundo o princípio de que “isto sempre pode servir” e compondo assim um “tesouro de ideias”.

A escolha das peças e do trabalho a ser desenvolvido é determinada pelas significações que cada objeto reporta ao *bricoleur*. As probabilidades de arranjo se vinculam à história e ao que subsiste de predeterminado em cada peça pelo uso original e pelas adaptações que sofreu para o desempenho de outras funções. Essas significações específicas de cada objeto contribuem para que a escolha de uma peça por outra acarrete ressignificações na reorganização total da estrutura final. Portanto, o lixo recolhido pelo trapeiro ou pelo *bricoleur* evoca, muitas vezes involuntariamente, lembranças que, por sua vez, acionam as escolhas e as operações sobre esse material recolhido. Em suma, são as lembranças, muitas das vezes involuntárias, que acionam o princípio de que “isto pode servir”.

---

<sup>18</sup> O trapeiro, ou o *chiffonier*, é a figura heroica da poesia “O vinho dos trapeiros” de Charles Baudelaire. Walter Benjamin faz uma análise dessa figura no ensaio “Paris do Segundo Império”, comparando-o ao poeta, os quais são ambos solitários, trabalham enquanto os burgueses dormem e buscam a fonte de suas produções nas ruas (GAGNEBIN, 2006, p. 117).

O processo de construção de cada ‘objeto narrador’ parte da própria materialidade e história dos objetos destituídos de sua função original. O contexto em que foram encontrados reflete não apenas o seu valor, como também a sua condição de coisa. Esses materiais de descarte, com as suas marcas preservadas, contam sobre o contexto do consumo e do descartável em que a relação do homem com o objeto se mostra efêmera e superficial. Esses objetos descartados são ressignificados pelo acréscimo de outros materiais carregados de significados outros. Enquanto objetos híbridos, todas essas significações e experiências diversas lhes dão amplo repertório a ser transmitido aos que se interagem com eles.

Ao utilizar resíduos e fragmentos de acontecimentos, histórias de um indivíduo ou de uma sociedade, o *bricoleur* não só “fala” com eles, como também conta por meio deles e, conseqüentemente, acaba sempre colocando algo de si mesmo: “[...] este *bricoleur*, elabora estruturas ordenando os acontecimentos, ou antes, os resíduos de acontecimentos” (Idem, p. 41). Pode-se dizer que a memória é o conceito operacional que ativa as interferências nos ‘objetos narradores’. Com isso, inicia-se um vínculo de experiências e materialidades distintas que consideramos constituir-se num objeto único cujas imagens-lembranças materializam subjetividades, espaços, tempos, e relações humanas e objetuais.

Esse “eu” na criação autobiográfica “reafirma sua unidade”. A identidade entre o autor, o narrador e o personagem formam o que se chama “pacto autobiográfico”. Esse pacto significa que o narrador que narra a história, fala sobre o personagem e ambos remetem ao autor, o referente. Entre o autor e o narrador existe uma identidade clara e assumida; é o primeiro que narra. Entre o autor e o personagem, no entanto, existe uma relação de semelhança, ou seja, apesar do segundo ser inseparável do autor-narrador, subsiste uma distância temporal entre eles. Isso condiz com a ocorrência de erros, esquecimentos, omissões e alterações na história do personagem. O autor escreve “sobre a sua vida aquilo que lhe é permitido, seja em função de sua memória, de sua posição social, ou mesmo de sua possibilidade de conhecimento” (ALBERTI, 1991, p. 75 e 76).

A memória e a narração se imbricam a todo o momento na construção de uma fala sobre o “eu”. A autobiografia aproxima-se, portanto, da narrativa defendida por Benjamin, desde que o que restou para narrar, na modernidade, é a memória de um eu “desorientado”, em consonância com o contexto marcado pelo consumo e pela padronização que leva o indivíduo a se perder no coletivo. Por meio da autobiografia esse indivíduo busca tanto alcançar um sentido em sua vida quanto realizar uma síntese de sua vida. Tal síntese

“envolve omissões, seleção de acontecimentos a serem relatados e desequilíbrio de operações” de acordo com a significação que o indivíduo procura (Idem, p. 77).

Em *Objetos Narradores* considero que há uma significativa mudança no pacto autobiográfico na medida em que quem fala não é somente o “eu” do autor, mas um “nós”, dado pelo “eu” do apropriador com o “eu” do objeto apropriado. O objeto não perde a sua capacidade de significar e falar de si ao mesmo tempo em que é o corpo para a fala do “eu” do autor. Neste caso, se o personagem é inseparável do autor-narrador, existe um personagem híbrido que forma um só: o “eu” do autor e o “eu” do objeto. As histórias e as memórias dos dois se misturam de modo que a voz dúbia se converte em uma única voz, já que os rastros dos dois se misturam em um único corpo. Por isso não podemos falar de uma quebra rigorosa do pacto autobiográfico, apenas de uma mudança por não ser um único narrador falando de um único personagem; a hibridização presente em *Objetos Narradores* mantém, de certa maneira, a unicidade do pacto.

A partir dessas reflexões em torno da memória, da busca da “coisa lembrada”, da narração nos termos de Benjamin e de sua permanência e modificação na modernidade, na condição de autobiografia, evoco um dos trabalhos da série *Objetos Narradores* que se originam de uma experiência fragmentadora na busca de um sentido ou de uma coerência capaz de me significar e de significar o objeto e, conseqüentemente, significar para os outros (Idem, p. 78).

O objeto *Cabem casas em uma cadeira* trata, antes de tudo, de um “rastro” deixado por outra pessoa, na qual eu acrescento outros “rastros” que representam lembranças pessoais. Esses vestígios são algumas chaves das casas em que eu morei e um caderno com anotações, imagens e recortes de classificados de imóveis que se assemelham aos lugares em que morei, que é colocado na cadeira.

Esse objeto ressignificado torna-se, portanto, uma extensão das memórias dos lugares em que eu habitei, do meu convívio familiar; são lembranças recortadas, selecionadas dentro de um tempo linear, onde se aceita uma conclusão na busca de um sentido (Idem, p. 78). O caderno representa essa espacialização de um tempo cronológico composto de omissões, percepções, registros de fotos, envelopes de correspondências, desenhos, encarte de fita cassete, página de lista telefônica, além de materiais guardados desde a infância como clipes, papel de carta e papéis de caderno escolar. Esses registros todos são meus rastros deixados, dentro do caderno, no corpo da cadeira. As chaves

dispostas no encosto funcionam como testemunhas, como provas de que eu habitei e pertenci àqueles lugares.

O sentido das chaves complementa e é complementado pelo caderno e, acrescido ao corpo e ao próprio sentido da cadeira, se pode entender que a narrativa construída se faz em terceira pessoa. Essa forma “indireta” de falar de si mesmo mostra mais claramente, segundo Philippe Lejeune, a dualidade da voz narrativa – especificidade do texto autobiográfico (“pacto autobiográfico”) – advinda da distância temporal entre narrador e personagem, os quais possuem uma relação de semelhança, e não de identidade. A fala em primeira pessoa apenas passa uma “ilusão de unidade do eu”, que mascara e confunde as distâncias da identidade múltipla do sujeito que fala (LEJEUNE *apud* ALBERTI, 1991, p. 79). Em se tratando do trabalho analisado, poderíamos entender que a cadeira desempenha o papel de narrador que, ao falar de mim, fala de si mesma.

Sendo assim, a cadeira cumpre a função de um narrador nos moldes da narração segundo Benjamin, em que “fala”, no caso, por meio de materiais visuais e táteis de experiências vividas por ela e por outro, “contadas” a ela. Contudo, essas experiências narradas compreendem “vozes” que tratam do “eu” em relação às próprias memórias, atualizadas pelas mudanças do indivíduo moderno, o qual ganha autonomia. O “falar” de si e o saber sobre si ganham importância, e essas experiências individuais passam a ser trocadas com outros, servindo de conselho, ensinamento ou informação.

Portanto, o entrelaçamento entre a memória e a narração, como base teórica e conceitual para a reflexão sobre os *Objetos Narradores*, permite pensar que a narrativa autobiográfica possibilita, para quem narra, uma conclusão e um significado do tempo passado e linear que foi importante para o indivíduo em seu presente. Na transmissão de sua experiência, o autor-narrador se significa para si mesmo no momento em que narra e, posteriormente para os outros. O outro é, então, necessário para a completude de sentido na narração de suas memórias, pois é com ele que o autor-narrador partilha os seus significados. Desse modo, existe a troca de experiências, inerente à narrativa autobiográfica e existente em *Objetos Narradores*.

Em suma, a partir da descrição sumária da cadeira em processo como ‘objeto narrador’, é possível destacar como operações instauradoras de sua condição de “narrador”, a manutenção dos rastros da história daquela matriz objetual, bem como acrescentar à sua existência física, dispositivos que possam dotá-la da função de também dizer de minha história. No entanto, esta condição nova de narrar suas e minhas histórias,



não se faz de maneira evidente e unívoca: pelo contrário, requisita do outro um esforço na “audição” dessas narrações, bem como o esforço de construir suas próprias histórias. O trabalho apresenta-se, pois, como um conjunto de “rastros”, fragmentos e tentativas de elaboração de um arquivo pessoal, aberto à ressignificação do espaço, do tempo e de maneiras de uso por outra pessoa, quiçá por mim mesma.

#### **4.4 As narrativas autobiográficas de Farnese de Andrade**

Além do seu “imaginário cristão invertido” (COSAC, 2005, p. 45) existe um artista pronto a relatar parte das suas memórias e dos seus sentimentos mais íntimos, produzindo trabalhos exclusivamente autobiográficos que revelam suas vivências, paixões e percepções sobre a vida e a morte. Farnese de Andrade foi um artista que produziu um grande repertório de objetos que combinavam elementos sacros, pagãos e utilitários. A partir desses elementos tão diferentes, ele construiu objetos únicos carregados de significados pessoais que refletem muitos dos sentimentos que são comuns à maioria, e que são relatados por ele (Idem, p. 17 e 23).

As narrativas de Farnese de Andrade foram construídas, a começar, pela madeira: tanto por utensílios feitos nessa matéria quanto por fragmentos de madeira já gasta que ele encontrava por onde andava, como troncos de árvores, fragmentos de barco e pedaços de tábua (Idem, p. 27). As marcas contidas nessas madeiras resvalam sua historicidade e seu estado de ruína que são regenerados pelo artista a partir de outros sentidos, de maneira a reportar as suas lembranças atreladas ao seu convívio familiar e às tradições religiosas em que foi educado na sua cidade natal em Araguari, Minas Gerais. As fotografias de diversas pessoas, tiradas por um tio fotógrafo, também foram muito usadas para a construção de suas narrativas e mostram mais claramente a alusão ao seu passado e às suas raízes.

Assim como ele expressa as suas experiências na sua terra natal, o mar tornou-se um elemento muito presente em seus trabalhos depois que se mudou para a capital do Rio de Janeiro, junto à sua família. O mar passou a representar para ele a origem do ser, onde tudo começou. Resultado desse sentimento que nutria pelo mar, passou a utilizar diferentes materiais para representá-lo, como a resina e o vidro. O mar também trazia destroços dos quais Andrade se utilizava na construção de muitos dos seus trabalhos (Idem, p. 19 e 21).

A partir dessas matérias, Farnese representou as suas relações e os seus afetos a partir dos objetos, como a sua ligação com o seu pai e, principalmente, a relação difícil com a sua

mãe<sup>19</sup>. Os trabalhos de Farnese de Andrade foram, portanto, construídos a partir de objetos e fragmentos que reportavam ao imaginário do artista, e eram carregados de suas próprias histórias; são imagens sacras, ex-votos, cadeiras, restos de madeira, oratórios, dentre outros. O artista justapôs e interferiu nesses objetos e fragmentos que comprava ou coletava, de forma a construir outros objetos como representações de seus sentimentos e suas percepções.

Paralelamente, em *Objetos Narradores* também há essa construção de trabalhos objetuais a partir de objetos comprados ou coletados que representam lembranças pessoais, partes do imaginário. Botões, contas-de-lágrimas, retróses, bobinas, chaves, dentre outros, representam lembranças vividas na infância. Esses objetos guardados dentro de gavetas, caixinhas, caderno e mesinha podem ser manuseados e observados pelos espectadores de diferentes formas. Essa característica, além de dialogar com alguns dos trabalhos de Andrade preservam o desejo de mostrar, mas de forma mais velada e discreta. Os objetos matrizes guardam as minhas memórias; contudo não existe um anseio de serem desvelados tão facilmente, de serem tão visíveis.

Assim como as fotografias, a utilização de imagens sacras por Andrade é bem marcante. O que lhe interessava, na verdade, era todo o imaginário católico de Santos e Anjos. As imagens eram cortadas para serem recombinadas e refeitas quantas vezes fosse necessário para alcançar o resultado estético satisfatório para o artista. Essas mutilações e o uso da resina são manipulações que ele operou na figura humana e que quebraram com as noções cristãs com as quais ele cresceu, sobre cujas imagens ele exerceu o seu espírito fetichista que guardou do hibridismo da cultura europeia e africana<sup>20</sup> (Idem, p. 29 e 30).

Os seus trabalhos refletem um homem que pode ser quem ele deseja ser, que pode pensar o que quiser pensar e que pode dizer o que bem quiser. O uso de pequenos bonecos e cabeças de bonecas, tão recorrente nos trabalhos de Farnese de Andrade, reporta, muitas vezes, aos fetos e ao próprio ceticismo do artista quanto ao futuro das civilizações. As réplicas de ovos feitas em resina sempre continham um pequeno boneco, ou apenas a sua cabeça, representando um ou vários fetos. Em muitos trabalhos a junção ou não desses

---

<sup>19</sup> Tal figura feminina transcende a materna a qual, se pode dizer, foi substituída por outras referências fortes que ele provavelmente admirava como Medéia, Medusa, Greta Garbo e Rita Hayworth. Nelas há uma possibilidade de projeção da figura materna que, apesar de amada, não era admirada. Com isso já podemos perceber como a sua narrativa autobiográfica “pode ser verídica, uma adaptação, uma adoção do drama alheio, uma projeção ou uma fixação de dado personagem etc.” Cf. COSAC, op. Cit, p. 15 e 25.

<sup>20</sup> Na Europa, durante a Idade Média, as jovens solteiras martelavam pregos em imagens sacras com o objetivo de conseguirem se casar. Na África ocorria o mesmo com as imagens locais, só que com o intuito de alcançarem a cura ou o bem (COSAC, 2005, p. 25).

dois, do “ovo” e do “feto”, reporta ao ideário da Anunciação à Maria, em que o sêmen é dispensado (Idem, p. 33).

O acaso que o levou a recolher restos trazidos pelo mar, levou-o a produzir os seus primeiros objetos. A superposição de peças que ele encontrava ou comprava ganharam novos sentidos em suas mãos, num único objeto. A partir da descoberta de materiais é que se desenvolviam os seus trabalhos. Após ver a cozinheira preparando uma massa numa gamela, ele passou a se interessar por esse utensílio que já estava em sua família há anos. Esse suporte aberto foi usado em uma nova fase de objetos, junto de ex-votos antigos (Idem, p. 185 e 189).

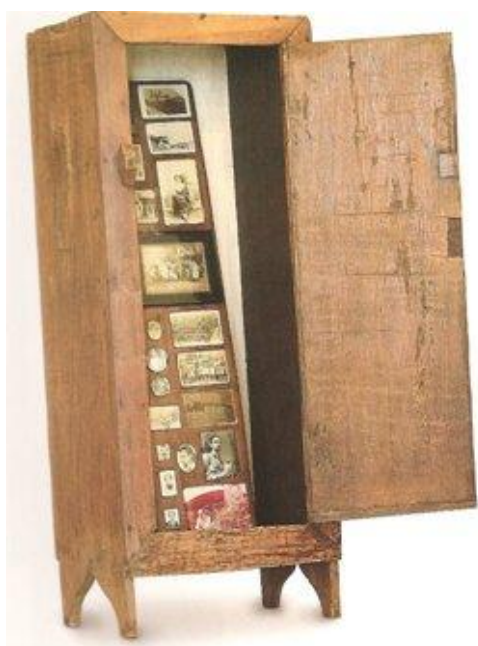


Fig. 76 – ANDRADE, Farnese de – *Auto-retrato*, 1982-95. Fonte: <http://migre.me/cKwbm> – 27/02/12.

A figura do *bricoleur* é nitidamente percebida em Farnese de Andrade, o qual percorria até longe à procura de fonte de material para os seus trabalhos; procurou em praias mais longínquas, nos lixos de Barcelona, onde tinha um ateliê. Em suas palavras ele expressa bem o espírito do narrador de hoje: “O prazer que me proporcionam esses achados nas mais variadas fontes, o encontro de duas peças que se completam, às vezes até existentes no caos do meu ateliê, e o ver a obra pronta, completa, definitiva. É aí que reside minha grande alegria” (Idem, p. 189).

Sua procura revelou um desejo insaciável por rastros a serem narrados, a serem acrescentados às suas próprias memórias, tal como uma reconstrução de seu passado que reverberam as suas percepções de mundo. O artista demonstrou um grande espírito narrativo que ao falar do outro, em seus trabalhos, fala de si mesmo. Sua alegria consistiu no achado e na transformação dessa coisa encontrada num objeto único e inteiro.

Em seu trabalho intitulado *Auto-retrato* (Fig. 76), Farnese se retrata por meio de um armário antigo e de fotografias suas, de sua família e de sua cidade que foram resinadas e fixadas sobre uma tábua de madeira, no interior do armário. A madeira gasta do armário, sua estética rústica nos conta de um ambiente passado, mais antigo, talvez de uma casa no meio rural, onde também tinha fogão à lenha, gamelas e oratórios. As fotografias contam

da sua história, da sua infância, do seu grupo familiar e da sua cidade natal; elas representam a sua identidade, as suas memórias, os seus rastros narrados por imagens e objetos. Juntamente, as marcas da madeira do armário, bem como da tábua que sustenta as fotografias desvelam esse passado gasto pelo tempo e pelo uso. Sendo assim, essa combinação de objetos usados com fotografias em preto e branco ganha uma dimensão autobiográfica por se tratar não apenas de um autorretrato como também de referências pessoais do passado do autor.

Os narradores, ou melhor, o Farnese-autor e os objetos, falam de um personagem em sua alteridade marcada pelo objeto armário, pela madeira gasta e pelas fotografias de seu passado. O armário que abre e fecha guarda em seu interior memórias tal como uma pessoa guarda dentro de si as suas lembranças; o armário mantém um diálogo com o espectador como a “abrir o seu coração” para o outro. Sua posição e estrutura vertical poderiam nos reportar a um ser humano, alcançando um grau de antropomorfização do objeto de forma a representar o próprio artista, que é também autor, narrador e personagem. Neste caso, o narrador é tanto Farnese quanto o armário, considerando-se que ambos falam de si: o primeiro por meio do segundo e este que, ao falar do primeiro, fala de si. O outro é, então, necessário para a completude de sentido na narração de suas memórias, pois é com ele que o autor-narrador partilha os seus significados.

O entrelaçamento entre a memória e a narração, como base teórica e conceitual para a reflexão sobre os *Objetos Narradores*, permite pensar que a narrativa autobiográfica possibilita, para quem narra, uma conclusão e um significado do tempo passado e linear que foi importante para o indivíduo em seu presente. Na transmissão de sua experiência, o autor-narrador se significa para si mesmo no momento em que narra e, posteriormente para os outros. Tanto em minha série de objetos quanto em objetos de Farnese de Andrade, existe a presença de uma subjetividade de caráter autorrepresentacional, além do fato de os objetos possuírem o elemento interativo com o outro.

Nos trabalhos de Andrade, o uso de fotografias, móveis, oratórios, gamelas e imagens sacras reportam o imaginário do artista. Em oratórios e armários que possuem portas, existe a possibilidade do observador abrir e tocar, uma interação que vai além da sensação de impacto de um objeto aberto. Da mesma maneira, vários de meus objetos guardam e permitem a manipulação de fragmentos dispersos de “tempo”: entre a visualização de uma fotografia antiga, possível ao se abrir a porta do “armário-farnese” e o roçar os dedos em contas-de-lágrimas, o espectador se senta e se põe a (nos) escutar.

## CONCLUSÃO

Estudar o processo de criação dos próprios trabalhos é se colocar em questão a todo o momento; é se desafiar em cada ação enquanto artista; é lidar com várias particularidades, focando mais em algumas do que em outras; é trabalhar algumas vezes com possibilidades e não asseverações.

Falar do próprio trabalho, que é autorreferencial, é particularmente desafiador, sobretudo porque é olhar para dentro de si. É como falar de si mesmo para quem você não conhece, para quem pode querer não ouvi-lo ou leva-lo a sério; ao mesmo tempo, permite criar relações inesperadas com diferentes pessoas, por meio do trabalho.

Esse processo que utilizou objetos que já possuíam um uso e que, exceto um, não me pertenciam, transformando-os em objetos autorreferenciais, era a problemática da minha pesquisa. Inferi que seria sim possível transformá-los de tal forma, confirmando que a minha hipótese colocada no começo é bem possível a partir do estudo e da prática que se seguiram no corpo da dissertação. No entanto, e se a minha resposta tivesse sido negativa? E se apesar da minha intenção em produzir objetos que compusessem parte da minha memória eu, mesmo assim, inferisse que isso não seria possível? Seguramente os trabalhos seriam bem distintos dos produzidos durante a pesquisa. Acredito que a minha disposição em confiar que a minha problemática se confirmaria positivamente conduziu o processo de construção da série e o meu estudo, me tornando mais atenta às ocorrências não previstas no processo de criação e à busca de imagens dos trabalhos de outros artistas, de textos e contextos afins ao meu trabalho.

Um ponto importante sobre a pesquisa é a conexão entre a minha questão inicial, advinda de uma condição de vida em constante trânsito, mudança de cidade e de residência – que encontra nas chaves colecionadas a referência direta a essa questão – com o conceito de não-lugar, de Marc Augé. Partindo do pressuposto de que os não-lugares são lugares não afeitos à identificação, posto que são lugares de passagem, certas situações vivenciadas por nós nesses não-lugares podem criar experiências e afetos. Isso os converteria em lugares, novamente. Esse fluxo possível em lugar /não-lugar /lugar pode se tornar uma resposta admissível à questão “de onde eu vim, de onde eu sou”, na medida em que cada objeto trabalhado me abriga, mesmo que metaforicamente. Nesses objetos compostos faço o esforço de me conter, de me sentar ou de “usá-lo”.

Durante a pesquisa e construção processual dos trabalhos surgiram alguns imprevistos que ou criaram outras questões, gerando algumas alterações, ou referendaram a ideia de experimentação necessária em trabalhos com bricolagem, sem um projeto fechado. No trabalho intitulado *Cabem casas em uma cadeira*, por exemplo, não esperava que houvesse algum tipo de inconsistência ao colocar o caderno sobre a prateleira abaixo do assento. Essa questão que surgiu a partir desse não enquadramento gerou outra experimentação naquele espaço, que foi a construção de uma superfície tridimensional com casinhas de madeira feitas para crianças brincarem de montar a sua própria cidade. No entanto, essa superfície não comportava o caderno sobre ela (o que foi uma surpresa um pouco evidente), criando a necessidade de colocar o caderno de outro modo na cadeira. Dentre as duas possibilidades: uma de colocá-lo sobre o assento, e outra de alçá-lo no encosto com um cordão de barbante, a última pareceu melhor. Contudo, essa disposição ainda pode alterar-se, tornando-se uma nova surpresa.

No objeto *Segredos em uma casa de vó* houve apenas um pequeno imprevisto especial que não gerou grandes mudanças. O fato de ter encontrado e ganhado gavetas genuínas de uma mesa de máquina de costura antiga alterou as medidas do nicho a ser colocado no encosto da cadeira também antiga. No começo, a minha intenção era que o marceneiro fosse construir o nicho junto com as gavetas a partir das medidas que eu daria a ele, pois não acreditava que fosse possível encontrar gavetas originais e antigas. Dessa forma, o nicho permitiria melhor o sentar sobre a cadeira, pois ele não ocuparia muito espaço do assento. Com as gavetas com histórias e marcas de uso, o nicho ficou maior tanto em altura, como em espessura e largura, ocupando um espaço maior do assento, mas ainda assim permitindo o sentar sobre ela (dependendo da disponibilidade e da estrutura física do espectador).

Em *Pressa de crescer*, um importante imprevisto que corre o risco de ocorrer durante a exposição, é do pé de feijão não se desenvolver bem. A primeira experiência plantando o feijão na terra dentro da colher de pau não foi bem sucedida em razão da terra não estar bem adubada, nascendo um pé de feijão enfraquecido. Além disso, um passarinho comeu grande parte das folhas. A partir desses incidentes, no outro experimento com feijão usei uma terra mais adubada, plantei dois feijões e os protegi com uma tela, tendo se desenvolvido melhor. Contudo, no momento de plantar o feijão que será levado para a exposição, mesmo que ele se desenvolva bem em solo adubado, quando estiver no espaço do MUnA pode acontecer dele ficar enfraquecido pela falta de luz natural, o que poderá

gerar um novo imprevisto, além da surpresa ruim da colher não suportar o peso, caso alguém se sente sobre o tamborete.

No trabalho intitulado *Coisas que um caminho de mesa esconde*, fora a própria materialidade e estado da madeira que exigiu cuidados para o marceneiro colocar a base de madeira arqueada sob os pés da cadeira, não houve grandes surpresas. O caminho de mesa de crochê com “bolsos” feito pela minha mãe teve que ser reajustado após serem colocados os conteúdos dentro dos “bolsos”. O peso das lembranças materiais e a consequente altura dos “bolsos” para se alcançar o seu interior exigiram que o caminho de mesa fosse encurtado e diminuída a profundidade dos “bolsos”. O conteúdo colocado “dentro” do caminho de mesa fez com que os “bolsos” ficassem mais abertos, exibindo o seu interior com as diferentes cores e formas dos objetos.

*A máquina do tempo* foi o trabalho que mais exigiu experimento para determinar a distância entre a lupa e a transparência, o espaço por onde a luz entraria e, principalmente, o suporte que serviria de tampo para a mesinha. Esse foi, sem dúvida, o trabalho que mais gerou questões e dúvidas, e que solicitou mais elementos para compô-lo, como a projeção de uma luz sobre ele (uso para isso uma cúpula de abajur), os tapetes abaixo dos visores (tornando o sentar mais convidativo para o “visitante”) e os gizes com o apagador sobre o tampo da mesa (permitindo que o “visitante” deixe a sua marca). As imagens colocadas dentro da mesa são muito representativas da minha infância, sendo como um acesso ao passado, assim como permitiria o acesso a uma máquina do tempo, caso existisse de fato.

O último trabalho, intitulado *O tesouro dentro do armário*, me reportou, num primeiro momento, aos gabinetes de curiosidades – usuais nos séculos XVI, XVII e XVIII – que eram coleções pessoais que podiam ocupar um armário, uma estante, uma prateleira sobre a lareira, gavetas ou uma sala. Neles eram dispostos itens que eram escolhidos não por seu valor histórico enquanto antiguidade ou por seu valor monetário, mas pelos coletores se identificarem com os objetos. No entanto, a prateleira de armário sobre a qual coloco objetos que representam objetos significativos do meu passado, me reporta mais as minhas lembranças de infância, quando a prateleira do armário era muito alta e não conseguia alcançar o conteúdo sobre ela, de modo que ele se assemelhava mais a um tesouro inalcançável. Essa referência que partiu do objeto-matriz possibilitou a escolha das lembranças a serem acrescentadas ao corpo da prateleira e no seu modo de instalação no espaço.

Diante desses imprevistos e novos modos de olhar cada trabalho, considero que as narrativas que os objetos dessa série “contam” extrapolaram as narrativas da minha infância e dos próprios objetos, pois eles também narram o encontro das matrizes objetuais com as matrizes pessoais de reminiscência. Nessa junção de experiências do passado, já como *Objetos Narradores*, passa a existir uma “fala” própria que agrega “vozes” diferentes e atuais, abertas a uma participação em comum e coletiva.

Acredito que os *Objetos Narradores* “pedem” a presença e ação do espectador. Parte do processo de criação e construção dessa série se pautou em possibilidades “ideais” de interação. Os trabalhos, enquanto portadores de lembranças de infância, “solicitam” dos espectadores movimentos e envolvimento, de modo que para alcançarem, verem ou tocarem o que abrigam os corpos dos objetos, eles devem se agachar, se sentar, se esticar ou se curvarem. Compreendo que muitos desses movimentos são exercidos principalmente na infância, e essa possibilidade de interação de adultos com esses objetos os reportaria (ou não) a essa memória física de infância, em consonância com a ideia de esses trabalhos serem receptáculos de lembranças pessoais e de infância.

O fazer desses objetos me abriu cada vez mais para a importância das alteridades que fazem parte de mim enquanto criança, dos objetos coletados, e das pessoas que intermediaram o meu acesso a eles – como a dona Dionísia, a minha mãe, a Cláudia e os vendedores – e o modo de me apropriar deles – pelos trabalhos do marceneiro e da minha mãe. Ainda no final dessa pesquisa, esse objeto híbrido pode se abrir para outro estranhamento, e para o que ainda pode acontecer, trazendo a ideia do inacabamento presente nos trabalhos da série.

Essa ideia de incompletude é própria de trabalhos feitos a partir da bricolagem, por se tratar de uma totalidade sempre aberta a novas complementações e permitir uma conclusão que é apenas parcial. Esse ar de inacabamento (inconsciente) se desdobra no uso do espaço do MUnA. A exposição, que seria o “fim” dos trabalhos, no sentido de “alvo” e “meta” a serem esperados durante o processo de criação, é outro ato criativo. Mesmo que previsto em ensaios e maquete, nenhum projeto abarca tudo o que é o trabalho no espaço físico do mundo em comum. A falta de uma exatidão e a abertura dos trabalhos para novas composições e possibilidades de permutação de elementos contribuem para deixar o meu processo de criação inacabado, mas não é por isso que ele se tornaria menos meu, ou menos eu.



## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. In:\_\_\_\_. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, 1991, p. 66-81.
- ARENDT, Hannah. **A Condição humana**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; Rio de Janeiro: Salamandra; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1981.
- ARGAN, Giulio C. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Ed. Estampa, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Ed. Companhia das Artes, 1992.
- ARSHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AUGÉ, Marc. Dos Lugares aos Não-Lugares. In:\_\_\_\_. **Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papirus, 1994, p. 71-105.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Senhas**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. 2ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz: Ed. da Universidade de São Paulo, 1987.
- BORGES, Jorge Luís. **Obras completas de Jorge Luís Borges**, vol. 1. São Paulo: Globo, 1998, p. 539 - 546.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1 artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. 60 p.
- COSAC, Charles. **Farnese objetos**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CRISTOFARO, Ricardo de. **Objetos Imaturos: por uma arte objetual no contexto da arte mídia**. / Ricardo de Cristofaro. – Porto Alegre, RS: [s.n], 2007.

DESIGN MUSEUM. **Como criar uma cadeira**. Trad. Daniel Veloso. Editora Gutenberg, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FARIAS, Agnaldo. **A educação pelos objetos**. Disponível em: <<http://migre.me/bRVuU>> Acesso em: 29 out. 2012

\_\_\_\_\_. **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002.

FIALHO, Patrícia Bhering et al. Avaliação ergonômica de cadeiras residenciais fabricadas no pólo moveleiro de Ubá, MG. In: **Revista Árvore**. Viçosa, vol. 31, n. 5, 2007, p. 887-896.

Galeria Bergamin. *José Bento: trabalhos inéditos e site specific*. Disponível em: <<http://migre.me/bRQIH>> Acesso em: 14 nov. 2012

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Pinto. 4 ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1976, p. 255-74.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GOZZER, Cláudia Maria França Silva. **Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sistoles e diastoles do tempo: análise processual de objetos autorrepresentacionais**. Campinas, SP: [s.n.], 2010.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

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

LEENHARDT, Jacques. Duchamp: crítica da razão visual. In: NOVAES, Adauto (org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 339-350.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 2 ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1976.

LICHTENSTEIN, Therese. **Andromeda Hotel: The Art of Joseph Cornell**, 2006. Disponível em: <<http://migre.me/cakzf>> Acesso em: 14 jul. 2011.

MACIEL, Maria Esther. O inventário do mundo: registros sobre a arte de Arthur Bispo do Rosário. In: SELINGMANN-SILVA, Márcio. Org. **Palavra e imagem: memória e escritura**. Chapecó: Argos, 2006, p. 289-302.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra-trajeto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

MOLES, Abraham A. et al. **Semiologia dos objetos**. Trad. Luiz Costa Lima. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

MORAIS, Frederico. O campo tridimensional: esculturas, relevos, objetos e instalações. In: **Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural/Cosac&Naify, 1999. P. 226-247.

MOSQUEIRA, B. **Amanda Mei: como fazer tempo com sobras**, 2010. Disponível em: <<http://migre.me/caktw>> Acesso em: 14 nov. 2011

MUKAROVSKY, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Ed. Estampa, 1981.

NORMAN, Donald A. **Design emocional: por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia**. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

ORCHARD, Karin. As plantas espaciais de Kurt Schwitters. In: **Kurt Schwitters 1887/1948: o artista Merz**. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007, p. 167-175.

PECCININI, Daisy Valle Machado. **Catálogo Objeto na arte Brasil anos'60**. São Paulo: Museu de arte brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, s/d.

POIRIER, Jean. O homem, o objeto e a coisa. In: \_\_\_\_\_. **História dos costumes**. Vol. 3. Lisboa: Ed. Estampa, 1999, p. 13-50.

PUPPI, Suely de O. F. **Lina Bo Bardi é o Museu Imaginário de André Malraux**. 9º Seminário Docomomo Brasil: Interdisciplinaridade e Experiências em Documentação e Preservação do Patrimônio Recente. Brasília, junho de 2011. Disponível em: <[www.docomomobsb.org](http://www.docomomobsb.org)> Acesso em: 15 jan. 2013.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

ROCHE, Daniel. **História das coisas banais: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SEITZ, William C. **The Art of Assemblage**. New York: The museum of Modern Art, 1963.

SCHWITTERS, Kurt. **Kurt Schwitters 1887/1948: o artista Merz**. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007, p. 161.

SUDERBURG, Erika. Introduction: on installation and site specificity. In: \_\_\_\_\_. **Space, site, intervention:** situating installation art. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 1-22.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

THIBAUT, Gilles. **Cabinets de Curiosités:** XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Disponível em: <<http://pages.infinit.net/cabinet/>> Acesso em: 2 jul. 2011.

TILLEY, Alvin R. **As medidas do homem e da mulher**. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2005.