

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES – IARTE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

JÚLIO CÉSAR DA SILVA

**Poligrafia objetual ou herança inventada:
ressonâncias coletivas em um coisário pessoal.**

UBERLÂNDIA-MG

2020

JÚLIO CÉSAR DA SILVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes/Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Práticas e Processos em Artes.

Subárea: Artes Visuais.

Orientadora: Prof. Dr. Ana Helena Da Silva Delfino Duarte.

Este trabalho foi realizado com o auxílio e financiamento de fomento à pesquisa bolsa CAPES.

UBERLÂNDIA-MG

2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586 2019	<p>Silva, Julio César da, 1981- Poligrafia objetual ou herança inventada [recurso eletrônico] : ressonâncias coletivas em um coisário pessoal / Julio César da Silva. - 2019.</p> <p>Orientadora: Ana Helena da Silva Delfino Duarte. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.189 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Artes. I. Duarte, Ana Helena da Silva Delfino, 1981-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes. III. Título.</p> <p>CDU: 7</p>
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ATA DE DEFESA

Programa de Pós-Graduação em:	Artes				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico - PPGAR				
Data:	09 de julho de 2019	Hora de início:	14h	Hora de encerramento:	16:38
Matrícula do Discente:	11712ART005				
Nome do Discente:	Júlio César da Silva				
Título do Trabalho:	Poligrafia Objetual ou Herança Inventada: Ressonâncias Coletivas em um Coisário Pessoal.				
Área de concentração:	Artes / Modalidade cursada: Artes visuais				
Linha de pesquisa:	Práticas e Processos em Artes				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Processo de Criação - Poieses na linguagem da pintura e do objeto: a religiosidade como referência criativa.				

Reuniu-se na sala Laboratório de Computação, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes, assim composta: Professores(as) Doutores(as): Claudia Maria França da Silva - UFES; Elsiei Coelho da Silva - UFU; Ana Helena da Delfino Duarte orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Ana Helena, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

Documento assinado eletronicamente por Cláudia Maria França da Silva, Usuário Externo, em 13/07/2019, às 18:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto



[nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Elsieni Coelho da Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 19/08/2019, às 08:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Helena da Silva Delfino Duarte, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/08/2019, às 09:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1381580** e o código CRC **2908A8B3**.

À compreensão e paciência, à crença e ao amor de todos que me rodearam nesses últimos dois anos pesquisa.

Resumo.

A dissertação que se segue tem como horizonte temático as relações do objeto industrial no trânsito entre as esferas da arte e sociedade. De modo mais específico duas abordagens são consideradas na intenção de penetrar no que Abraham Moles (1972) definirá como a sociedade do objeto. A primeira, que se faz partindo de uma investigação crítica e histórica da sociedade urbana e industrial moderna, pretende o entendimento dos pontos de fricção social, no tocante à ascensão dos objetos ao plano da vida quotidiana. Já a segunda linha apontada, leva em consideração práticas, processos e trabalhos poéticos autorais, desenvolvidos entre os anos de 2011 e 2017 e, elaborados a partir de uma dinâmica temporal de observação, coleta, acumulação e processamento de objetos retidos em uma espacialidade doméstica denominada de coisário. O termo coisário, extraído do texto de Gaston Bachelard (1988) "A Poética do Devaneio", se configura para o autor como um conceito e uma espacialidade propícia à uma aproximação que se quer descortinadora das questões relativas aos objetos. Seguindo a trilha de artistas e autores como Aman, Jean Baudrillard e Abraham Moles, que quando não deixam claro, insinuem a condição dos objetos múltiplos serem os que melhores podem informar a respeito da sociedade, buscamos nesse trabalho, partindo da análise das dinâmicas que o objeto possibilita entre arte e sociedade e, também, da análise das relações entre o coisário e a prática artística, o entendimento do lugar e do sentido do objeto em minha prática e produção visual.

Palavras- chave. Objeto. Acumulação. Coisário. Processo de criação.

Abstract.

The following dissertation has as its thematic horizon the relations of the industrial object in the transit between the spheres of art and society. More specifically, two approaches are considered with the intention of penetrating what Abraham Moles (1972) will define as the society of the object. The first, based on a critical and historical investigation of modern urban and industrial society, seeks to understand the points of social friction, with regard to the rise of objects to the plane of daily life. The second line mentioned, takes into account practices, processes and authorial poetic works, developed between the years 2011 and 2017 and, elaborated from a temporal dynamics of observation, collection, accumulation and processing of objects retained in a domestic spatiality called of *coisário*. The term *coisário*, extracted from the text of Gaston Bachelard (1988) "The Poetics of the Reverie", is configured for the author as a concept and a space that is conducive to an approach that seeks to unveil issues related to objects. Following the trail of artists and authors such as Aman, Jean Baudrillard and Abraham Moles, who, when they do not make it clear, imply the condition that multiple objects are the ones that can best inform about society, we seek in this work, starting from the analysis of the dynamics that object enables between art and society and, also, the analysis of the relations between the artist and artistic practice, the understanding of the place and the meaning of the object in my practice and visual production.

Key words. Object. Accumulation. Coisário. Creation process.

Lista de imagens.

(Número, Identificação, Página)

Capítulo 1

01	Mapeamento dos cavalos na cidade de Uberlândia. César, Fotografia, 2006 - 2012	26
02	Mapeamento dos cavalos na cidade de Uberlândia. César, Fotografia, 2006 - 2012	26
03	Mapeamento dos cavalos na cidade de Uberlândia. César, Fotografia, 2006 - 2012	26
04	Mapeamento dos cavalos na cidade de Uberlândia. César, Fotografia, 2006 - 2012	26
05	Karma Cavalo: Equídeos Urbanus. César, Intervenção Urbana, 2010.	27
06	Karma cavalo, Imagens instaladas no espaço. César, 2010	28
07	Karma cavalo, Imagens instaladas no espaço. César, 2010	28
08	Karma cavalo, Imagens instaladas no espaço. César, 2010	28
09	Karma cavalo, Imagens instaladas no espaço. César, 2010	28
10	Padrões. César, Fotografia, 2006 – 2012.	29 e 30

Capítulo 2

11	O porta garrafas. Marcel Duchamp, 1914	41
12	A fonte. Marcel Duchamp, 1917	41
13	Objetos do meu imaginário doméstico. Casa de fazenda.	56
14	Objetos do meu imaginário doméstico. Dinossauro na autoestrada, Giuseppe Reichmuth, 1980.	57
15	Objetos do meu imaginário doméstico. Meninos comendo uva e melão, Bartolomé Esteban Murillo, 1650	57
16	O livro do João. Universo da criança Vol. 1.	59

17 Livro do João. Universo da criança Vol.1. Detalhe assinaturas	60
18 Livro do João. Universo da criança Vol.1. Detalhe anotações	60
Capítulo 3	
19 Imagens do coisário.	62
20 Imagens do coisário.	62
21 Espaços de descarte – Araguari.	65
22 Espaços de descarte – Uberlândia, Bairro Tocantins.	65
23 Espaços de descarte – Uberlândia, Jd. Patrícia.	65
24 Série de reconhecimentos, Bullet. César, Fotografia, 2011.	79
25 Série de reconhecimentos, Wood, César, Objeto, 2011.	79
26 Série de reconhecimentos, Sapo de pau. César, Objeto, 2014.	80
27 Série de reconhecimentos, Sapo de pau, César, Objeto, 2014.	80
28 Apagamento de superfície , César, Objeto, 2012.	84
29 Apagamento de superfície , César, Objeto, 2012.	84
30 Série de Binômios. Sem título, César, Objeto, 2013.	87
31 Série de Binômios/ Paradoxos da classe média. César, Objeto, 2013.	87
32 Alvejantes. César, Objeto, 2016.	88
33 Campanha: temperar, matar perfumar e pintar. César, Fotografia, 2015.	88
34 Plástica. César, Fotografia, 2014.	89
35 Carrinho Boneca. César, Instalação, 2016.	89
36 Acumulação de rodas de carrinho. Trabalho em construção. César.	92
37 Acumulação de potes de Danone. Trabalho em construção. César.	93

38	Acumulação de tornos de madeira. César .2015.	93
39	Acumulação de Cabos de guarda- chuva. em construção. César	96
40	Acumulação de braços de bonecas e bonecos. Trabalho em construção. César	97
41	Sub- versões. César, Desenho/objeto. 2016.	98
42	Detalhe do trabalho Sub –versões	98
43	Detalhe do trabalho Sub –versões	98
44	Detalhe do trabalho Sub –versões	98
45	Day Shop. César, Fotografia, 2016.	100
46	Day Shop. César, Fotografia, 2016.	101
47	Day Shop. César, Fotografia, 2016.	101
48	Day Shop. César, Fotografia, 2016.	102
49	Esquemas intencionados/ Sentença. César, Objeto, 2016.	103
50	Esquemas intencionados/ O que pode a estética?. César, 2016.	104
51	Esquemas intencionados. Sentença irracional incrustada. César, Objeto, 2016.	104
52	Imagem do convite da exposição de mestrado.	106
53	Mapa expositivo dos trabalhos na mostra	107
54	Dia da abertura da exposição.	108
55	Panorama da exposição.	109
56	Dia da abertura da exposição. Detalhe do trabalho Sub-Versões.	109
57	Palimpsestos. César, Objeto, 2017.	110
58	Situação atual do coisário.	115
59	Situação atual do coisário.	115

Sumário.

Introdução.....	12
Capítulo 1. Prelúdio ou a passagem de interesse da cidade ao objeto.....	20
1.1. A cidade e o Flâneur.....	21
1.2. O Flâneur Uberlandino.....	24
1.3. Da cidade ao objeto ou a cidade no objeto.....	33
Capítulo 2. O objeto.....	37
2.1. O objeto como objeto de estudo.....	37
2.2. O objeto como panorama social e artístico.....	39
2.3. O objeto como panorama global.....	48
2.4. Os objetos como lembranças materiais.....	55
Capítulo 3. O Coisário.....	62
3.1. O coisário.....	62
3.2. O objeto enquanto matéria.....	69
3.3. Trabalhos, Práticas e Processos.....	75
3.3.1. O peso da escolha.....	81
3.3.2. Binômios.....	85
3.3.3. Acumulação.....	91
3.3.4. Day Shop.....	99
3.3.5. Breves considerações sobre a exposição: Reflexões Visuais: Arte Cidade.....	106
Considerações finais.....	113
Referências Bibliográficas.....	123

Introdução.

Como artista, eu sou uma testemunha da minha época. Pressenti a invasão dos objetos antes de sua explosão. Sem dúvida, mais objetos foram produzidos ao longo dos últimos dez anos que em toda história da humanidade antes desse período. Esse fato está no centro da minha reflexão sobre as coisas. (ARMAN, 1998, p.33).

A presente pesquisa se insere na linha de práticas e processos em artes e traz como horizonte temático o objeto industrializado no trânsito entre arte e sociedade. De modo mais específico pretende-se investigar o lugar e o sentido do objeto em minha prática poética e produção visual a partir da análise de um grupo de trabalhos, práticas e processos criativos realizados entre os anos de 2011 e 2017. Faz-se importante a ressalva, de que este hiato de dois anos, 2018 e 2019, o qual nesta pesquisa não se mencionará produção poética, não se deve à ausência da mesma. O que ocorre é uma questão de escolha, feita antecipadamente, em avaliar tais práticas, processos e trabalhos, dentro de um recorte, mais ou menos, fechado, que representasse meu percurso a respeito da linguagem Objetual. Outros trabalhos foram desenvolvidos nesse interim, porém, a pesquisa se limitará à análise do recorte temporal citado, entendido como um conjunto que guarda em si uma coesão, no tocante à abordagem do objeto dentro de minha prática poética.

Poligrafia objetual ou herança inventada: ressonâncias coletivas em um coisário pessoal é um título que me acompanha desde meados de 2011. A princípio, este título surgiu como ideia para minha pesquisa de graduação, porém, essa ideia aos poucos foi se esvaindo, pois a pesquisa anterior começou a tomar outros rumos, enveredando-se por derivas urbanas norteadas pela fotografia.

Os termos que compõem o título desta pesquisa serão melhor analisados se os levarmos em consideração separadamente enquanto pequenas sentenças. Assim, eles serão apresentados nesta introdução conjuntamente e nos seguintes blocos: Poligrafia Objetual, Herança Inventada e Ressonâncias coletivas em um coisário pessoal.

A expressão “poligrafia objetual” diz respeito ao fato de que toda a parte poética desta pesquisa se faz a partir de objetos, ou seja, os objetos são elementos através dos quais se constrói uma escrita, uma grafia objetual. Porém, essa escrita, assim como a própria noção de objeto, é múltipla e variada abarcando diferentes campos de conhecimento e linguagens poéticas na realização de seus de seus exemplares.

Já o termo “herança inventada”, que como veremos nas considerações finais deste trabalho, sofreu uma interferência devido a uma inesperada circunstância, se refere a possibilidade de preenchimento de uma lacuna e de história pessoal e material faltante, a partir da coleta e acumulação de objetos. Esta expressão soa com certa ambiguidade ou como um contrassenso poético, pois que a ideia de herança, em termos de dicionário, tem relação com o que nos é passado, com algo que recebemos, sendo quase oposta a ideia de invenção. No entanto, o termo nasce, justamente, da percepção pessoal da ausência e da lacuna afetiva e cultural causadas pela impossibilidade étnica, geográfica e social de manter, historicamente, objetos portadores de narrativas familiares.

Há de se considerar ainda que o ponto de junção ou separação entre o primeiro e o segundo termo é feita pela conjunção alternativa ou, o que significaria uma posição de escolha entre um termo e outro. Entretanto, os termos não são excludentes entre si, pois que criar a partir dos objetos, ou seja, construir uma grafia objetual, é criar a partir do que, em alguma medida, se é dado pronto. Em contrapartida, inventar uma herança, ou seja, mover um esforço para criar aquilo que porventura deveria ter-se recebido formatado, também é, de modo semelhante, uma invenção que parte, ao menos em relação ao conceito de herança, de algo já dado. Desse modo, a conjunção utilizada entre o primeiro e o segundo termo, também poderia ser a aditiva e, no sentido de que há entre ambas, grau de semelhança de sentido.

O último termo utilizado no título, “ressonâncias coletivas” em um Coisário pessoal, representa uma via de mão dupla entre as esferas individual e coletiva, uma vez que os objetos cumprem também uma função de comunicação entre o individual e o social. Este termo também se aproxima da

própria definição de coisário, cuja extração se deu a partir do livro “A Poética do Devaneio” de Gaston Bachelard. Para esse autor, o coisário seria como um conceito e também como uma espacialidade propícia à aproximação que se quer descortinadora das questões relativas aos objetos e aos mistérios insolúveis. Um coisário, segundo Bachelard, pode abrigar-se em uma pequena caixa ou em uma arquitetura inteira e guardaria relações com a memória e saberes infantis. O coisário colocaria em jogo, a partir da memória e dos objetos, uma relação entre o individual e coletividade.

Em síntese, o título do trabalho diz de uma busca e também de uma invenção a partir dos objetos quotidianos. Diz também de histórias que se entrelaçam entre o pessoal e a história de fato, movendo-se na temporalidade descompromissada das analogias e do tempo - o que passou e o que virá e que está a deixar seus rastros nos objetos.

De certo modo, a colocação de Armand Pierre Fernandez¹, com a qual se epigrafou esta introdução, serve para ilustrar bem meu interesse e abordagem de pesquisa em relação aos objetos. Assim como esse artista, me vejo como testemunha, não apenas do tempo histórico, mas também do sistema de objetos enquanto um campo de linguagem passível de ser lido, descortinado e elaborado. Também há de se destacar em sua citação, a preocupação histórica e temporal manifesta: “Sem dúvida, mais objetos foram produzidos ao longo dos últimos dez anos que em toda história da humanidade antes desse período” (ARMAN, 1998, p.33). Dessa forma, a atualidade e a discussão do objeto no presente nos interessa extremamente, mas também, nos ocupamos das origens e dos desdobramentos históricos que contribuíram para o avanço dos objetos industrializados enquanto sistema e, conseqüentemente, para a formação de uma sociedade dita de consumo. Tal busca por origens, nos levará a investigar, no século XIX, o surgimento, dentro de uma sociedade urbana e industrializada, do que Abraham Moles (1972) chamará de a civilização do objeto.

¹ O Artista Francês Armand Pierre Fernandez, é reconhecido, popular e literariamente, na maioria das vezes, apenas pelo nome artístico Arman, o qual usaremos neste texto, para todas as citações atribuídas ao artista.

De um modo geral, a pesquisa foi dividida em duas partes complementares: a primeira, apresentada na primeira parte do texto, destina-se a resgatar, de maneira crítica, histórica e pessoal, a entrada do objeto industrializado tanto na arte quanto na sociedade e, corolariamente, avaliar as causas e impactos desta novidade nestes campos. Já na segunda parte, passaremos à apresentação e análise dos processos de criação desenvolvidos a partir de objetos retidos e/ou encontrados que seriam processados a partir de uma dinâmica temporal - não linear - de acumulação, arquivamento e observação em uma espacialidade doméstica, localizada entre a coleção e o arquivo e denominada de coisário.

Dessa forma, o desenvolvimento dessa pesquisa fará convergir aspectos históricos, do ponto de vista social e da arte, em uma esfera pessoal e poética, ou seja, intentaremos resgatar de maneira crítica, tanto os conceitos gerados por artistas e movimentos que trabalharam a questão da apropriação e do objeto na arte, quanto a questão histórica e social da entrada do objeto industrial na sociedade. A partir da familiarização com estes conceitos, buscaremos compreender as filiações conceituais em que nossa pesquisa com os objetos se orienta e/ou se distancia.

Faz-se importante destacar ainda nesta introdução, que a partir de uma necessidade de justificar e fundamentar o interesse, e também os processos desenvolvidos junto aos objetos, serão utilizadas digressões e analogias articulando o tempo histórico à questões de ordem pessoal e poética. Tais digressões, funcionaram como método e estilista para a elucidação desse assunto de determinada carga subjetiva e complexidade que são as motivações e atravessamentos de um processo de criação voltado para o objeto. Estas questões serão abordadas logo nos capítulos iniciais, em que abordaremos a chegada do nosso interesse ao objeto e, como este passou a ocupar um lugar de importância tanto na sociedade quanto nas práticas artísticas, estando incluso neste quadro as minhas próprias.

Resumidamente, os principais objetivos dessa pesquisa se configuram a partir da elucidação das seguintes questões: o entendimento, a partir das transformações ocorridas no meu processo criativo desde 2011, que guinou

sua perspectiva da cidade ao objeto, as causas que levaram a essa alteração. A pesquisa prevê também, a apresentação e discussão da natureza dos objetos acumulados no coisário, uma vez que tais objetos, na condição de limbo e espera por ascensão à categoria da arte que se encontram, não se qualificam nem como obra, tampouco como coisa provida de qualquer valor de uso determinado, estando numa espécie de vácuo de categorias entre matéria e obra. Por fim, busca-se ainda o entendimento, a partir desses procedimentos acumulativos, do modo pelo qual emergem os objetos artísticos ou como se dá em meu processo, a transição ou os limites entre *obra* e *não obra*, entre matéria e formalização dessa matéria em objeto artístico. Esse entendimento passa pela compreensão das dinâmicas que se passam no cruzamento das práticas de observação, seleção, coleta, retenção e organização destes objetos, em diálogo com o circuito destes no mundo, a saber: sua produção, seu consumo e descarte.

Esta pesquisa se apresenta distribuída em três capítulos, pelos quais se dividem as investigações e questionamentos feitos em torno do objeto nestes pouco mais de dois anos que levamos para finalizá-la. O primeiro capítulo, intitulado de “Prelúdio ou a passagem de interesse da cidade ao objeto”, configura-se como um esforço de unificação, entre minha fase poética anterior e prática atual com os objetos. Este capítulo se apresentará de maneira introdutória - na intenção de nortear o leitor e fundar as bases que me levaram a explorar a questão do objeto - como relato sobre os antecedentes de pesquisa. Tal abordagem se fez necessária, por um entendimento de que as questões trabalhadas atualmente em relação a acumulação e ao objeto, se originam em um outro momento de produção e pesquisa. Por este motivo, optou-se por recuperar essa discussão, elaborada em monografia no meu período de graduação, que aborda principalmente a figura do *flâneur* em Walter Benjamin, e as transformações ocorridas nas cidades europeias no século XIX. A partir da figura do *flâneur* – eleita como um modelo para a observação que atualmente faço com os objetos - e desse tempo histórico, que é também o do aparecimento do objeto industrial na sociedade, busca-se verificar as relações de proximidade entre a problemática da cidade e do objeto. Ainda neste capítulo, serão apresentados e discutidos alguns trabalhos desenvolvidos

anteriormente, com a intenção apontar, um interesse já prefigurado, na direção da acumulação e do objeto.

O segundo capítulo intitulado “O objeto”, condensará os aspectos mais teóricos relativos à questão do objeto: como sua definição e sua expansão, enquanto objeto industrializado pela arte, pela sociedade e pelo mundo. Nos valendo da posição de autores como Jean Baudrillard e Abraham Moles, fundamentais para a discussão do tema, tentaremos primeiramente apresentar as múltiplas aproximações possíveis em relação ao assunto, bem como as dificuldades e saídas encontradas nesta abordagem teórica inicial do objeto. Avançaremos ainda na abordagem histórica e social do objeto, discutindo tanto a entrada do objeto industrializado na arte quanto na sociedade e, também, as implicações que provocaram nos respectivos campos essa interferência. Em torno dessa discussão, apresentaremos o panorama do objeto *kitsch* e sua influência no campo da arte e, também, como os objetos de Marcel Duchamp podem se posicionar em alguma medida, como reação à sociedade industrial e as crises humanas geradas a partir dela.

De modo geral, esse capítulo que busca apresentar uma abordagem histórica e social do objeto industrial numa interface entre arte e sociedade, busca relacionar esses campos a partir de suas correlações políticas e ideológicas. Nesse sentido, não ficarão de fora desse capítulo - a partir de uma compressão de como os objetos se convertem em “objetos-signos” e da discussão da “moral do objeto” colocada por Jean Baudrillard - as discussões a respeito da sociedade de consumo, entendida aqui, como um sistema ampliado no qual os objetos lhe servem de álibi e matéria prima de significação. Como podemos adiantar, a partir de Baudrillard, o fenômeno do consumo se configura como “a totalidade virtual de todos os objetos e mensagens constituídos de agora então em um discurso cada vez mais coerente (...) é uma atividade de manipulação sistemática de signos”(BAUDRILLARD, 2006, p.206). A partir dessas avaliações, que de uma maneira quase lógica, vão dar numa análise do problema do cotidiano - entendido enquanto sistema interpretativo e refúgio de segurança, dimensão primeira da vida social contemporânea, onde ao invés do outro como alteridade, temos o objeto - desejamos chegar numa noção de objeto que transportaremos para a discussão do próximo capítulo.

Não pretendemos com essa abordagem, que tem uma orientação enviesada por uma busca de historicidade, fazer história e crítica de arte nesse trabalho, tal perspectiva adotada surge primeiramente como estratégia e também a partir de uma profunda necessidade de compreensão mínima desse vasto panorama que cobre a situação do objeto, aqui inseridos neste panorama complexo, os próprios meandros de minha criação autoral. Assim sendo, consideramos que apesar desta pesquisa localizar-se no campo das práticas e processos em arte, seria ingênuo de nossa parte, ignorar por completo tal panorama histórico. Pois em si, a entrada do objeto na esfera da arte representa um gesto puramente crítico em relação à própria arte e também à sociedade que a engendrou. Assim sendo, consideramos que trilhar esse caminho da reflexão e produção em objeto, ou seja, da crítica por excelência, furtando-nos de um conhecimento da história seria no mínimo uma inconsequência.

No terceiro e último capítulo intitulado “o coisário”, pretendemos a partir da apresentação e análise dos processo criativos desenvolvidos a partir dos objetos, esboçar algumas respostas às nossas inquietações de pesquisa. Neste capítulo, apresentaremos o coisário enquanto espaço destinado a acumulação, observação e criação de objetos poéticos. Nesse item discutiremos as fontes de alimentação do coisário e também analisaremos a especificidade dos objetos que nele se encontram. Para essa discussão, a respeito do que venha a ser esses objetos, utilizaremos como ponto de partida a análise geral do objeto, feita no segundo capítulo, para então, a partir de suas aproximações e distanciamentos, distinguir a natureza desses objetos e também deste espaço.

Por fim, também faremos neste capítulo, uma abordagem do objeto enquanto matéria para a criação poética. Partindo da apresentação dos processos e trabalhos desenvolvidos - que será feita de maneira cronológica, visando demonstrar o modo pelo qual o entendimento a respeito da prática com os objetos foi se alterando no decorrer do tempo - discutiremos esse conjunto, em relação a outros processos retirados da tradição do objeto na história da arte, especialmente as diferenças de abordagem entre dadaísmo e surrealismo

em relação ao objeto, relacionadas ao sentido do encontro e da escolha em ambas tradições.

Em suma, fica estabelecido que esta pesquisa, que almeja promover uma análise crítica ao universo dos objetos industrializados pelas vias da abordagem histórica e de um ponto de vista pessoal de práticas poéticas, traz como motivação uma tentativa de aproximação e elaboração por meio da escrita, dos afetos que a presença ou ausência dos objetos tem me causado desde sempre, bem como de um maior entendimento do universo vertiginoso configurado pela presença histórica e social dos objetos industrializados em nossa corrente realidade e imaginário.

CAP. I - Prelúdio ou a passagem de interesse da cidade ao objeto.

“Recuar para melhor saltar”. Provérbio Kikongo.

Como anunciado anteriormente na introdução, o assunto desta pesquisa se refere ao meu próprio processo de criação em artes, cujo foco se encontra na relação de coleta e acumulação desenvolvida atualmente com os objetos, na intenção de produzir objetos artísticos. No entanto, é importante dizer, para evitar estranhamentos em relação aos rumos que tomará esse capítulo inicial que, essas ações de coleta e acumulação de objetos se iniciaram em um outro momento da minha história como pesquisador e artista. Tempos de graduação, quando minha produção visual se direcionava às pesquisas sobre a cidade e a fotografia. Em algum momento da pesquisa atual com o campo dos objetos, percebemos que essa se dá como desdobramento desses processos anteriores, portanto, peço que permitam-nos as digressões como forma de prelúdio, na intenção de nortear o leitor e, também, como enunciado para as práticas e processos que desenvolvemos atualmente com o campo dos objetos.

Nesse sentido, a abordagem que faremos neste capítulo inicial em relação a passagem de interesse do tema da cidade ao objeto, não será gratuita. Esta abordagem, intentará sobretudo relacionar a partir de uma perspectiva histórica e pessoal, o surgimento, dentro de uma sociedade urbana crescente do séc. XIX, do que Abraham Moles (1972) chamará de a civilização do objeto. Essa alteração histórica no sentido do cotidiano, ou seja, da passagem de um panorama urbano para o do objeto, nos interessa para relacionar, de maneira análoga, a nossa passagem de interesse do tema da cidade ao objeto. Esperamos ao fim desse capítulo, poder sedimentar alguns conceitos e demonstrar como o tema da cidade pode se relacionar ao do objeto e também, como essa relação pode ser relevante aos nossos interesses atuais de pesquisa.

1.1. A cidade e o *Flâneur*.

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. (BENJAMIN, 2010, p. 169)

Ao fim do ano de 2012, estava eu a concluir a graduação em artes visuais também pela Universidade Federal de Uberlândia. Na ocasião meu interesse de estudo girava em torno das derivas urbanas e da captação fotográfica de alguns elementos desse cenário. Como referência teórica me valiam principalmente os escritos de Walter Benjamin sobre o século XIX, onde as transformações aceleradas no sentido da urbanização e da vida quotidiana eram relatadas pela figura do *flâneur*². No trabalho das Passagens (2007), Benjamin divide os escritos a respeito do *flâneur* em fase inicial, média e tardia³ e, dessa maneira, apresenta-nos esta prática num movimento de ascensão, transformação e declínio. Em sua fase inicial, a prática da *flânerie* estava próxima à dos fisiognomonistas: talentosos observadores que eram capazes de “a partir dos rostos, fazer uma leitura da profissão, da origem e do caráter dos indivíduos das grandes cidades” (BENJAMIN, 2007, p. 473). Esta fase inicial se relaciona com o surgimento de um novo gênero de publicação literária surgido neste mesmo contexto. As fisiologias, como eram chamadas, se destacavam dentro de um gênero chamado panoramas e destinavam-se a descrever e retratar de maneira anedótica as figuras da vida parisiense. As fisiologias se aplicavam a uma vasta gama de temas urbanos: fisiologia dos povos, dos animais, da cidade a noite, à mesa, a cavalo.

Com o crescimento das cidades; a divisão social do trabalho e a conversão de sua população em sociedade de massa; a experiência urbana se

² A figura do *flâneur* como tipo social, aparece de maneira abrangente em grande parte da literatura do séc. XIX. Seus princípios, como o observador por excelência dos aspectos variados das grandes e insurgentes cidades e, de suas respectivas transformações, aparecem em autores como: Proust, Baudelaire, Victor Hugo, Allan Poe, Hoffmann e, todos eles, especialmente compilados no grande trabalho inacabado de Walter Benjamin: Passagens (2007).

³ A fase tardia da saga do *flâneur* de Benjamin, é justamente a que coincide com o aparecimento das grandes lojas de departamentos.

torna cada vez mais sufocante, como vemos nos escritos de Sérgio Roberto Massagli (2008, p. 56):

Nas ruas das metrópoles, o *flâneur* constata que o homem moderno é vitimado pelas agressões das mercadorias e anulado pela multidão, estando condenado a vagar pela cidade como um embriagado em estado de abandono. É essa angústia que o *flâneur* representou no século XIX.

O desenvolvimento urbano de Paris propiciava a seus habitantes diversas situações nunca antes experimentadas na história humana. Benjamin relata por exemplo que, antes do surgimento dos ônibus e dos trens do séc. XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar por horas a fio sem se falar. Sobre essa situação, o autor afirma: “Quem vê sem ouvir fica mais inquieto do que quem ouve sem ver”. (BENJAMIN, 2010, p. 36).

Na medida em que as cidades se desenvolviam, novas preocupações começavam a ocupar a vida dos cidadãos e nesse contexto, tanto as fisiologias - que tinham em sua descrição a determinação dos tipos de maneira inofensiva e oposta à experiência da realidade urbana - quanto a própria prática da *flânerie* entram em decaimento; sendo substituídas por outro tipo de produção que amplia sua perspectiva para o lado sombrio e ameaçador da vida superpopulosa das grandes cidades. De certo modo, a prática do *flâneur* empresta seu método à função social do detetive e as fisiologias terão sua fórmula consagrada no romance policial.

É importante notar, que a essa altura do século XIX, as técnicas industriais e de reprodução já se encontram bastante desenvolvidas. Segundo Jacques Leenhardt (1994, p. 341): “as alterações que trazem essas novidades técnicas, bem além das transformações industriais que elas suscitam, terão efeitos profundos sobre os processos de conhecimento e sobre as categorias da percepção”. Nesse sentido, tanto as técnicas de impressão quanto o

surgimento da fotografia em 1839⁴, contribuíram para um acesso massivo às imagens e para formação de um imaginário urbano comum.

Tais possibilidades técnicas popularizam por um lado as imagens e, por outro, questionam a necessidade de habilidade ou talento para a construção das mesmas. Corolário a esse dado, é possível notar ainda na esteira da descrição Benjaminiana, uma alteração na origem do dom dos fisiognomonistas. Se no início, a prática da fisiognomonía era uma condição destinada a poucos, nesse contexto de industrialização avançada, esse dom “aparece como uma faculdade que as fadas colocam junto ao berço de todo habitante da cidade grande” (BENJAMIN, 2010, p. 37), ou seja, a sobrepujança da visão sobre os demais sentidos se faz condição para a vida nas grandes cidades.

Todas essas transformações pelas quais passaram as cidades modernas, tornaram-nas organismos ainda mais complexos. Esses aspectos complexos da urbanidade moderna aparecem para muitos autores como fatores de crise do conceito de cidade pensada até então “como agregação histórica da sociedade”. Para Giulio Carlo Argan (1993), por exemplo, a crise da cidade está relacionada com a crise da arte e com o “eclipse do objeto como produto manufaturado”; para o autor, a cidade chega a seu “fim” devido à sua aceleração de crescimento e consequente rompimento do passado com o presente. Isto se relaciona com uma crise da própria noção de história, pela qual a cidade não é mais cidade e sim metrópole. Argan (1993, p. 7- 8) salienta que:

Na metrópole, o valor do indivíduo, do ego, foi sendo reduzido, até ser eliminado. O indivíduo nada mais é que um átomo na massa. Eliminando-se o valor do ego, elimina-se o valor da história de que o ego é protagonista; eliminando-se o ego como sujeito, elimina-se o objeto correspondente, a natureza...A realidade não é mais dada pela natureza humana – ou seja, na medida em que pode ser concebida, pensada, compreendida pelo homem – e sim na medida em que não pode e não deve ser pensada, mas dominada ou suportada.

⁴ Abordaremos melhor o tema da fotografia, e sua função no deslocamento do lugar comum da arte no capítulo seguinte.

É esse desgaste de humanidade, essa objetivação da vida, ou, como nos diz Benjamin, “banalização do espaço”, que se torna a experiência fundamental do *flâneur* nesse contexto de urbanidade avançada. E é, precisamente por ter se colocado como observador desse momento histórico de mudanças, pela sua capacidade de “captar as coisas em pleno voo”, que adotamos a figura do *flâneur* como modelo para as nossas ações e observações tanto da cidade – como descreverei no próximo item deste capítulo – quanto do próprio objeto – o que discutiremos também no futuro desse texto.

1.2. *flâneur* uberlandino⁵.

Mesmo apesar de estarmos distantes no tempo dessa modernidade histórica descrita pelo *flâneur* no séc. XIX, de certo modo, eu me inspirava nos relatos de Benjamin e na perspectiva da *flânerie* para narrar através da fotografia a minha percepção da passagem do tempo e, das transformações acontecidas no meio urbano em que estava inserido. Sobretudo, o que me permitia esse deslocamento para compor essas analogias históricas, é o sentimento presente no *flâneur* e, chamado por Benjamin (2007)⁶, ao parafrasear Flaubert, de a embriaguez da empatia. Flaubert narra:

Vejo-me com nitidez em diferentes épocas da história...fui barqueiro no Nilo, cáften em Roma no tempo das guerras púnicas, depois orador grego em Subura, onde fui devorado pelas pulgas. Morri durante uma cruzada, por ter comido uvas em excesso nas praias da Síria. Fui pirata e monge, saltimbanco e cocheiro, talvez também imperador no oriente. (FLAUBERT in BENJAMIN, 2007, p.492).

A partir desse sentimento de empatia, e do impacto que me causava as diferenças entre a cidade pequena de onde eu vinha⁷; e da qual, pouco tinha

⁵ Uberlandense é aquele nascido na cidade de Uberlândia. Uberlandino é aquele que aqui se estabelece vindo de fora.

⁶ Em suas anotações no livro das Passagens, Benjamin atribui esse escrito a Flaubert.

⁷ A cidade que me refiro se chama Ituiutaba e se localiza também em Minas Gerais. Cidade próxima a Uberlândia com cerca de cem mil habitantes.

saído antes de me mudar; em relação à “modernidade” e a metropolização⁸ da cidade de Uberlândia, era possível compor essas analogias entre os tempos histórico e pessoal. Assim, e retomando novamente os escritos de Massagli, a cidade se apresentava para mim como um fenômeno em transformação, dotada de um subtexto que poderia ser lido e captado através da fotografia. Massagli aponta:

O *flâneur*, portanto, é o leitor da cidade, bem como de seus habitantes, através de cujas faces tenta decifrar os sentidos da vida urbana. De fato, através de suas andanças, ele transforma a cidade em um espaço para ser lido, um objeto de investigação, uma floresta de signos a serem decodificados – em suma, um texto. (MASSAGLI, 2008, p. 57).

A produção desenvolvida nesse período da monografia constava de dois temas de pesquisa e o objeto de sua análise era a minha relação pessoal com a cidade mediada pelo viés fotográfico. É importante mencionar, que nesse período, meu principal meio de locomoção pela cidade era o deslocamento como pedestre⁹, fato que possibilitava uma relação de vivência urbana intenso e prolongado, podendo notar, na repetição dos mesmos trajetos durante a sucessão dos anos, um modelo de fisiologia nessa urbanidade que me atravessava.

O primeiro objeto de observação que surgiu dessas caminhadas, foi o interesse em mapear a existência e o modo de vida dos cavalos na cidade de Uberlândia (fig. 1, 2, 3 ,4). Essa pesquisa foi desenvolvida entre 2006 e 2012 e, a figura do cavalo permitia-me, dentre outros devaneios, uma analogia em relação à modernidade¹⁰, que expulsa para as periferias da cidade aspectos relacionados a natureza, representados então na figura do animal. De certa

⁸ Proto-metrópole era o termo que utilizava para me referir a cidade de Uberlândia na pesquisa de graduação. Para mim, esse termo designava as cidades médias em processo de metropolização..

⁹ O fato de andar a pé nesse período é um dado fundamental para a construção dessas pesquisas pregressas, de modo que, quando esse já não fora mais meu principal meio de locomoção, as possibilidades de percepção do meio urbano se alteraram de modo a refletir e gerar os meios de produção e poética que desenvolvemos atualmente com os objetos. Trataremos esse tema com maior atenção no futuro desse texto.

¹⁰ Lina Bo Bardi , comenta no livro Tempos de grossura que, no Brasil, por ter entrado por último na “história da industrialização de marco ocidental”, todas “as contradições do grande equívoco ocidental se apresentam contemporaneamente, ou em tempo curto, no seu processo de modernização” (BO BARDI, 1994, p.11)

maneira, a figura do cavalo nos permitia construir também, uma analogia em relação a transformação da vida em produtividade ou objeto funcional. Nesse contexto urbano, o cavalo é muitas coisas antes de ser um animal: cavalo de carga, cavalo ferramenta, cavalo objeto e, apesar de ser um animal de grande porte, o cavalo goza de uma certa invisibilidade. Sendo mantido vivo apenas para sua função primeira que é a do trabalho.

Primeiramente, interessava-me mapear os locais onde os cavalos eram encontrados com maior frequência: lojas de material de construção, terrenos baldios, hospitais veterinários, currais municipais e principalmente, as periferias da cidade foram os diversos locais que visitei periodicamente, com uma intenção quase jornalística ou policial¹¹ de coletar as imagens desses animais.

FIGURA: 1, 2, 3, 4. César: Mapeamento dos cavalos na cidade de Uberlândia, 2006-2012. Fotografia.

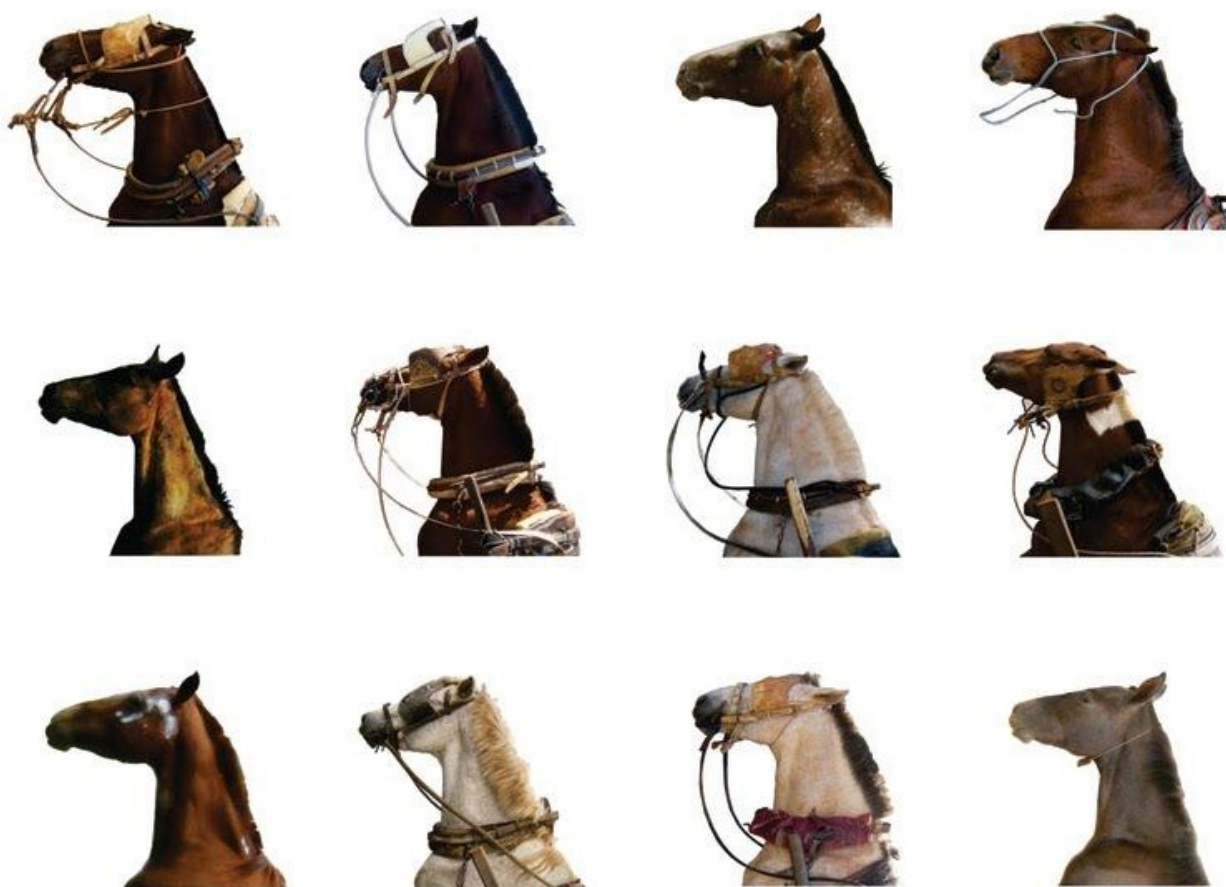


FONTE: Imagens retiradas do acervo do artista.

¹¹ Nessa investigação, outras redes em relação a condição do cavalo foram se descortinando. Estas não se limitavam à cidade de Uberlândia. A principal descoberta a esse respeito, foi a de que um frigorífico da região que recebia diariamente de diversas partes do país, centenas de animais para serem abatidos e terem sua carne exportada para diversos países.

Após essa primeira etapa de tomadas fotográficas, essas imagens foram trabalhadas digitalmente de modo a retirar o fundo da figura, efetuar um corte que evidenciava na imagem a cabeça do animal e, também, promover um giro que verticalizava na imagem a figura (fig. 5). Essa rotação, ao conferir à figura do animal uma verticalidade, transformava-a em uma espécie de busto e aproximava em analogia, a figura do cavalo à figura humana e, dessa maneira, devolvia-lhe dignidade e conferia uma certa nobreza. A ação que completou essa série foi a de devolver para a cidade essas imagens alteradas em significado. (fig. 6, 7, 8, 9)

FIGURA 5. César: Karma Cavalo: Equidius Urbanus, 2010. Vinil adesivado, 90 x 90 cm (dimensão de cada cabeça).



FONTE: Imagens retiradas do acervo do artista.

FIGURA 6, 7, 8, 9. César: Imagens instaladas no espaço urbano da cidade de Uberlândia, 2010. Intervenção Urbana.



FONTE: Imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César

Outro trabalho desenvolvido concomitante a série apresentada anteriormente, foi a série de fotografias intitulada Padrões. Nessa série de fotografias de medidores de energia elétrica encontrados nas fachadas das arquiteturas urbanas (fig. 10), o interesse, além de coletar e colecionar a imagem dessas composições, era investigar as condições de liberdade de deslocamento na cidade. A série dos Padrões, principalmente no tocante ao modo de tomada e realizações das imagens, carregava questionamentos sobre o direito de ir e vir, de olhar e fotografar; se colocava como um embate, em relação a esses direitos frente o poder policial e o entendimento dos limites de aproximação entre um corpo e outro – o eu, fotografo passante da rua, e a casa, território privado, em sua dimensão visual. Nesse sentido, é interessante considerar o que nos fala Benjamin a respeito da prática da *flânerie*: “ao flunar

pode-se e deve-se pensar nos direitos e deveres de cidadão” (BENJAMIN, 2010, p.227).

Nessa série, assim como na anterior, existiam intenções de metáforas e analogias para a escolha do objeto, em relação a condição humana no contexto das cidades. No caso da série dos Padrões, considerava que cada um desses objetos existia em um ciclo que era comum a todos eles: a primeira fase desse ciclo acontecia no momento de sua industrialização, de onde os objetos gerados de fôrmas e materialidades similares, seguiam para o consumo. Ao ser instalado, o objeto entrava numa segunda etapa desse ciclo; integrando-se a uma composição na arquitetura da fachada e recebendo muitas vezes um tratamento pictórico ou de adequação da sua forma a esse novo contexto. Em sua terceira etapa, o tempo e o acaso se debruçavam em camadas sobre essa realidade/objeto, gerando assim, seu aspecto padronizadamente particular. Essas três etapas: a do objeto industrializado, a do contexto e da dimensão temporal é que compunham a individualidade e personalização de cada forma/contexto que fotografava.

FIGURA 10. César: Padrões. Deriva e fotografia na cidade de Uberlândia 2006 a 2012.





FONTE: Imagens retiradas do acervo do artista.

O padrão pode assumir a representação icônica da casa, no sentido de que cada um desses objetos faz referência a uma arquitetura. Nessa possibilidade do objeto sintetizar a condição de indivíduo; quer seja por suas características diversas dentro de similaridades constantes, ou por sua referência direta a casa - lugar comum do primeiro núcleo social do indivíduo –;

essas imagens assumem num movimento de animismo do objeto e do contexto representados, a condição de metáfora para a sedentarização e para o individualismo urbano vivenciados na cidade.

Nesse momento, em que estamos considerando esses trabalhos retroativamente com a intenção de introduzir uma pesquisa realizada no campo da acumulação e do objeto, é interessante notar que tanto a série de fotografias dos cavalos quanto a dos padrões, podem ser consideradas sob essa ótica. A impossibilidade de colecionar e arquivar esses elementos, justamente por sua natureza animal e arquitetônica, são contornados pelo dispositivo fotográfico que permite, ao converter esses elementos em signos imagéticos; realizar sua tipografia e seu arquivamento. Nesse sentido a fotografia é considerada aqui como uma espécie de objeto, ou condição para a objetificar e, dessa maneira, uma poética voltada para o objeto, para o arquivamento e a acumulação já começa a se anunciar através da fotografia. Como nos informa Anna Maria Guasch, as relações entre fotografia e arquivo datam desde os inícios históricos de sua invenção. Guasch afirma que:

A relação entre fotografia e arquivo não se deve unicamente em virtude de sua capacidade documental, mas principalmente, por sua capacidade de fragmentar e ordenar clinicamente a realidade, que a converteu em um instrumento idôneo, seguindo a mentalidade própria do século XIX, para a classificação. (GUASCH, 2011, p. 27).

Como avaliamos anteriormente, o interesse pela acumulação e pelo objeto já se faziam presentes, ou melhor, se anunciavam a partir da fotografia nas séries apresentadas. Porém, a inversão de diretriz em meu interesse poético e de pesquisa, que migraram de uma perspectiva urbana para a do objeto; se concretizaram juntamente com algumas mudanças ocorridas na minha vida pessoal nesse período final de graduação. No final desse período, parte das condições que possibilitavam esse embate real com a cidade já não eram os mesmos.

O primeiro aspecto a se considerar, se deve ao fato de que ao fim da graduação em 2012, eu já não me deslocava mais como pedestre pela cidade¹². Essa mudança, ao conferir maior velocidade de deslocamento, interferiu profundamente na relação que tinha anteriormente com a cidade, a qual, de certa maneira, se tornou empobrecida. Essa nova forma de transporte, que conferia aceleração aos deslocamentos, transformou a experiência de cidade que antes tinha, em experiência de velocidade e de trânsito em si. Transformando o olhar que antes era disperso e sensível aos acasos, em foco e objetividade de condução. De certo modo, com essa mudança, parei de experienciar e exercer um embate real em relação à cidade.

Outra alteração importante que contribuiu nessa alteração de interesse rumo ao objeto, ocorreu em relação ao espaço. Nesse mesmo período, me casei e adquiri uma casa¹³, onde pela primeira vez na vida gozei da generosidade de espaço extra, em abundância. Essa mudança de espaço significava pra mim duas coisas: de um lado, bem sabia, a partir de estudos no campo da sociologia, que essa sedutora promessa na qual adentrava com essa alteração em relação ao espaço, é a que se refere Abraham Moles (1975) com a expressão *welfare state*: o mundo do cidadão médio do estado de bem estar, guiado pela moral burguesa de aquisitividade e acumulação. Por outro, a casa também significava o sentido de permanência. Um universo, onde a partir dessa nova condição espacial favorável, o interesse latente pela acumulação poderia sorver. Nesse novo contexto, poderia manter os objetos que desde sempre me causaram fascínio, sob o jugo da observação crítica e dos interesses poéticos

Desse modo, consideramos que esses vetores de espaço e tempo - traduzidos na aceleração de velocidade nos deslocamentos urbanos e,

¹² Em 2012 meio principal meio de deslocamento pela cidade era motorizado.

¹³ Não por acaso e, ironicamente, a aquisição dessa casa se fez a partir de um programa político chamado “minha casa minha vida”. O interessante nesse *slogan*; para a análise que estamos tentando propor; é a alusão que faz entre o ambiente privado e individual da casa, enquanto meta final de uma existência. Essa análise pode ficar ainda mais instigante, se considerarmos que para os gregos, a vida política, que é o sentido social da vida pública, se passa na polis ou cidade. De certo modo, o slogan ao confundir existência com casa, estaria a propor, mesmo que ingenuamente, um convite a alienação política e social em si.

também, pela imersão nesse ambiente doméstico e cotidiano - contribuíram para alteração de meus interesses em relação ao foco e as diretrizes poéticas. Como veremos no próximo item, essa migração de interesse que correlaciona a cidade e o objeto, encontrará ecos na saga do *flâneur* descrita por Walter Benjamin.

1.3. Da cidade ao objeto ou a cidade no objeto.

Durante a fase final da minha pesquisa de graduação, um trecho dos escritos de Walter Benjamin (2010) sobre o *flâneur* não me saiu da cabeça. Nesse trecho, o autor comenta a partir da saga de “o homem na multidão” de Edgar Allan Poe, um cenário onde a prática da *flânerie*, ao menos em sua forma clássica, “já não podia mais florescer”. Benjamin (2010, p.51) comenta que:

Em suas errâncias, o homem da multidão, já tarde, chega a um grande bazar ainda bastante frequentado. Nele circula como se fosse freguês. Poe faz esse inquieto gastar “cerca de hora e meia” nesse local. “ia de um setor a outro sem nada comprar, sem nada dizer; com o olhar distraído fitava as mercadorias”. Se a galeria é a forma clássica do interior sob o qual a rua se apresenta ao *flâneur*, então sua forma decadente é a grande loja. Este é por assim dizer o derradeiro refúgio do *flâneur*. Se, no começo, as ruas se transformavam para ele em interiores, agora são esses interiores que se transformam em ruas, e, através do labirinto de mercadorias, ele vagueia como o outrora através do labirinto urbano (...) A imagem do seu fim.

Inicialmente, o que me marcou nessa descrição - para além dos motivos que levaram a impossibilidade da *flânerie*, ou mesmo, se a prática assim como apresentada nos escritos de Benjamin, chegará verdadeiramente ao fim - foi a confirmação da abertura de um novo horizonte de possibilidades, que coincidiam com intuições, vivências e práticas, que de alguma maneira eu já estava a elaborar. Importavam-me agora a possibilidade de uma *flânerie* das coisas, dos objetos; a descoberta e o surgimento, tanto a nível histórico quanto pessoal, de uma espécie de *flâneur* de supermercado. Se antes a cidade e a massa eram, predominantemente, a matéria do *flâneur*, agora, num momento

crítico, sua atenção se desloca para outras formas de multidão: num “labirinto de mercadorias”, uma multidão de objetos.

Em certa medida, podemos relacionar essa migração de interesse da cidade ao objeto; tanto a nossa quanto à do *flâneur*; a causas similares. É interessante notar, que nesse contexto de aceleração, banalização e massificação das cidades modernas, nas quais se vê o *flâneur* de Benjamin, a rua se converte em interior e o interior se converte em rua. Segundo Benjamin, os parisienses transformaram a rua em interior. Nesse panorama das ruas transformadas em domicílio, “as boutiques são como armários” (...) “nas passagens, mais do que em qualquer outro lugar, a rua se apresenta como interior mobiliado e habitado pelas massas” (BENJAMIN, 2007, p. 467, 468). Esse fenômeno de imbricamento entre as esferas públicas e privadas se faz notar principalmente na cidade de Paris, palco principal da *flânerie*. Nesse contexto, a rua se converte em grande loja, cujos aspectos sociais que outrora emergiam na cidade, são deslocados artificialmente para o campo da mercadoria, das relações de troca e dos objetos. Nessa circunstância da rua transformada em interior, o *flâneur* aparece como o observador do mercado e, segundo Benjamin (2007, p. 471): “Seu saber está próximo da ciência oculta da conjuntura. Ele é o espião que o capitalismo envia ao reino do consumidor”. Benjamin (2007, p. 492) ainda afirma que:

Basicamente a empatia pela mercadoria é a empatia pelo próprio valor de troca. O *flâneur* é o virtuoso dessa empatia. Ele leva para passear o próprio conceito de venalidade. Assim como sua última passarela é a loja de departamentos, sua última encarnação é o homem sanduíche.

De certo modo, esse contexto de entrelaçamento entre as esferas interiores e exteriores, públicas e privadas no qual se vê perdido, como em um labirinto, o nosso personagem, se assemelhava à minha imersão pessoal ao universo privado e cotidiano das mercadorias e objetos domésticos. Sobretudo do ponto de vista de que tanto esse labirinto de mercadorias em que se encontra o *flâneur*, quanto à concha doméstica na qual adentrava, se interpôs como um distanciamento em relação às tensões reais de uma

experiência urbana; em função da segurança de uma vida quotidiana e interior cercada por objetos. Há de se notar ainda, que ambas essas passagens do panorama da cidade ao do objeto, são fruto em alguma medida dos vetores de aceleração e espacialidade; tanto os herdados da industrialização e urbanização moderna, quanto as ocorridas na ordem pessoal e, que vos relatamos pouco antes.

Por um lado, como vimos em todo o capítulo, em relação a aceleração e a velocidade típicas da vida moderna e, especialmente na explanação que faz Alexandre Santos a esse respeito; a velocidade aparece como sinônimo de anestesia dos sentidos, negando na vida urbana as possibilidades estéticas. Para Santos (2004, p.45) :

Suspender o fluxo ininterrupto da cidade, através da imagem fotográfica congelada, configura-se como atitude de compromisso com uma dimensão mais próxima do tempo individual necessário para experimentar, com mais lentidão, as possibilidades estéticas negadas pela anestésica e rápida vida urbana.

Por outro, como ainda veremos, temos a relação de espacialidade quotidiana; para onde se deslocam e se atenuam as tensões reais de uma experiência política, social e cultural. De modo que, são justamente esses entrelaçamentos complexos entre essas diversas esferas, que nos permite ver como correlatos os temas da cidade e do objeto. Sobretudo, pelo fato de nos parecer uma consequência “natural”, tanto no sentido histórico quanto pessoal, essa passagem. E por isso, por ter se colocado na literatura, como referência de expiação dessa passagem, a figura do *flâneur* nos é importante. Tem a importância de uma ponte de ligação entre a cidade e o objeto.

Nesse sentido, por mais que o nosso interesse tenha conseqüentemente se inclinado para o campo dos objetos, ante e consonante esse novo contexto, não entendemos como dissociada a sua relação com o campo da urbanidade. Jean Baudrillard corresponde essa nossa expectativa ao ver como um falso problema essa separação. Baudrillard (1995, p.69) comenta que:

O privado e o social não são exclusivos um ao outro senão na fantasia quotidiana e, se os objetos aparentemente fazem parte da ordem doméstica, seu sentido não se esclarece senão por sua relação com as imposições de conformidade e mobilidade.

Portanto, com as considerações que fizemos nesse capítulo, esperamos ter conseguido clarear, tanto as relações entre as temáticas da cidade e do objeto, quanto esclarecer nosso interesse pela figura do *flâneur*. De modo que passaremos, a partir do próximo capítulo, a considerar os aspectos mais específicos da nossa aproximação com o tema do objeto e, também, em relação ao aparecimento do mesmo, tanto na arte quanto na sociedade. Faremos isso porém, sem perder de vista a prática da *flânerie*, entendida como modo de olhar esses fenômenos e derivações da urbanidade moderna.

CAP. II - O objeto.

2.1. O objeto como objeto de estudo.

Nesse momento em que passaremos a considerar os aspectos mais específicos de uma pesquisa voltada para a acumulação e o objeto, seria interessante iniciarmos narrando as dificuldades que encontramos logo de partida. A impressão que fiquei, ao aprofundar nas discussões e práticas a respeito do objeto, é a de que tudo de importante já havia sido dito a seu respeito. Teóricos como Jean Baudrillard e Abraham Moles, por exemplo, esmiuçaram o sentido do objeto e suas relações à exaustão. Por outro lado, a radicalidade dos *ready-made* de Marcel Duchamp, seguidos pelos desdobramentos do objeto no surrealismo e, também, pela geração de artistas pós anos 60 na Europa e Estados Unidos, dão a sensação de que o trabalho poético com os objetos foram explorados até o seu limite. Porém, o que fazer ante tais circunstâncias, quando o nosso interesse pelo objeto é genuíno; e a nossa vontade é a de dizer e produzir a esse respeito?

Segundo Jean Baudrillard (2001), o objeto requisita para si, nesse esforço de análise e compreensão diversos saberes e instâncias. Estes vão da sociologia à psicanálise, do design à semiologia, da estética à arte, do sujeito ao objeto, da arte à vida. O seu estudo, ainda segundo o autor, exige “passar de través por essas disciplinas que ele impõe uma transversalidade. O objeto, precisamente não pode ser reduzido a nenhuma disciplina específica e, ao tornar todas elas enigmáticas, ajuda a pôr em questão seus próprios postulados” (BAUDRILLARD, 2001, p.11). É exatamente por essa característica escorregadia do objeto que chamamos essa investigação a seu respeito de poligráfica, polissêmica; pois que, a noção de objeto não se apresenta de maneira tão centrada e estanque quanto se gostaria e, talvez, essa dificuldade de apreensão seja o nosso problema inicial. O que é o objeto?

Etimologicamente a palavra *Objectum* “significa lançado contra, coisa existente fora de nós, coisa disposta diante com uma característica material: tudo o que se oferece a vista e afeta os sentidos” (MOLES, 1972, p. 13). Nessa

perspectiva etimológica, a sua definição, desde o início, já o desloca para uma centralidade vazia de sentido, um espaço a ser ocupado por elementos ordenados a partir e pelos agentes da relação. Dessa maneira, podemos pensá-lo como algo externo, mas sempre o é, externo a nós, ao sujeito. Uma definição que se dá no confronto e na relação.

Diante esse movediço panorama que o trato com o objeto nos apresenta, usaremos como perspectiva de orientação basicamente duas abordagens. A primeira tomará o objeto enquanto objeto de estudo e, buscará compreender de maneira crítica, a partir de uma abordagem histórica, tanto a entrada do objeto industrializado na arte quanto na sociedade. Essa perspectiva histórica possibilita traçar alguns marcos importantes no que consideramos ser uma espécie de pano de fundo dessa pesquisa: uma abordagem dos avanços técnicos, culturais e artísticos da ascensão do objeto a uma categoria autônoma de linguagem e comunicação. Sobretudo, interessa-nos nessa abordagem crítica e histórica, entender os pontos de contato e de transformação entre objeto, arte e sociedade¹⁴.

Também tomaremos numa segunda abordagem, o objeto enquanto matéria e procedimento de criação. Esta abordagem, que representa o campo mais específico das nossas práticas e processos poéticos junto ao objeto, buscará a análise e a experimentação do objeto enquanto linguagem e ponte entre a arte e a vida quotidiana. Dentro desta mesma segunda abordagem, pretendemos analisar a partir desses processos, o gesto mínimo necessário para a conversão de objetos do quotidiano em objetos de arte.

É importante ressaltar novamente que, com essa abordagem adotada, não pretendemos fazer história e crítica de arte nesse trabalho. Ao menos, não é essa nossa intenção primeira. No meu entendimento essas duas abordagens

¹⁴ A própria concepção econômica dos modos de pensar e fabricar objetos em determinados períodos influi na maneira com que nos relacionamos com eles. Um exemplo desses pontos de contato pode ser notado com a inserção da ideia de perempção no esquema de fabricação têxtil entre os anos de 1920 e 1940, quando a indústria fabril derrama no mercado uma grande quantidade de objetos. Outro exemplo, é a mudança nos anos 60, do primado da produção para o consumo e o surgimento de manifestações artísticas que respondiam e comentavam esse advento social e econômico: Pop arte americana e os Novos Realistas europeus.

são inextricáveis, lembrando que, “por mais que a união de certas ideias e objetos possa produzir arte, tais imagens e objetos jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tiradas” (ARCHER, 2001, p.4). Essa perspectiva que adotaremos, surge primeiramente como necessidade de compreensão desse vasto panorama histórico e, por mais que esta pesquisa esteja localizada no campo das práticas e processos em arte, seria ingênuo de nossa parte ignorar esse panorama; pois em si, a entrada do objeto na esfera da arte representa um gesto puramente crítico em relação à própria arte e também à sociedade que a engendrou. Lembremo-nos da definição de arte apresentada por Marcel Duchamp: “a arte é um jogo entre todos os homens de todas as épocas” (BOURRIAUD, 2009, p.26). Nesse sentido e, devido a importância de Duchamp na tradição inaugural do objeto na arte, o nosso interesse, aparentemente histórico, é antes estratégico na direção de visualizar esse tabuleiro de jogo e pensar, como jogador, uma próxima jogada que possa contribuir tanto em relação à nossa produção, quanto ao campo do objeto enquanto linguagem artística.

2.2. O objeto como panorama social e artístico.

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (BENJAMIN, 2010, p. 169)

Nesse item pretendemos analisar, a partir de uma abordagem social da arte, as relações de espelhamento entre sociedade industrial e produção artística. Particularmente, nos interessa a entrada do objeto industrializado no panorama artístico e, as possíveis relações que possam existir entre o gesto radical de Marcel Duchamp – ao propor um objeto industrial aleatoriamente escolhido como obra de arte - e o fenômeno da industrialização da vida cotidiana marcadamente acentuada em toda Europa do séc. XIX. Em síntese, o que buscamos com essa investigação, é menos uma pergunta ou resposta específica, que a busca por relações entre a sociedade industrializada - que vê surgir o objeto enquanto realizador de uma estética cotidiana – e os ecos precedentes à aparição do *ready-made* Duchampiano.

Como orientação para a investigação desse item, usaremos as possibilidades de abordagem levantadas por Antônio Candido (1976) no livro *Literatura e Sociedade*¹⁵. De acordo com Candido, na classificação que faz das modalidades de estudos sociológicos sobre a arte, a investigação que aqui se pretende, estaria orientada de acordo com os seguintes caminhos metodológicos: Um “que procura verificar a medida em que as obras espelham ou representam a sociedade, descrevendo seus vários aspectos” (CANDIDO, 1976, p.17); outro que investiga a função política das obras e dos autores, este, em geral com o intuito ideológico marcado e, ainda um terceiro tipo que é voltado para a investigação hipotética das origens, seja da literatura em geral, seja de determinados gêneros; no nosso caso, o *ready-made*. Ante essa lista de caminhos possíveis, o autor adverte para o risco de cairmos num engodo clássico da análise das relações entre obra e seu condicionamento social: a ausência de compreensão da integridade da obra pela fusão de “texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”. (CANDIDO, 1976, p.13).

O interesse inicial por essa questão surgiu do comentário que faz Agnaldo Farias (1999) a respeito dos *ready-made*. Para o autor, é motivo de curiosidade que o objeto industrial tenha sido excluído do universo das artes antes de Marcel Duchamp. De fato, e ao menos com a radicalidade apresentada nos *ready-made*, é inegável que isto ocorra. O radicalismo de Duchamp em escolher aleatoriamente um objeto industrializado e propô-lo como objeto de arte (fig. 11 e 12), cria o enunciado de um problema novo e inverte a noção de arte enquanto artifício; porém, em que medida, a própria entrada do objeto industrializado no seio da sociedade não haveria de prefigurar uma inversão de ordem semelhante? Dizendo melhor - e usando a definição de Harold Rosenberg, na qual “a transformação das coisas por seu deslocamento para a arte, e a transformação da arte por sua inserção num cenário real, é a forma de ilusionismo específica do século XX” (2004, p. 67) - a entrada do objeto industrializado na sociedade cria uma espécie de artifício geral, onde as noções tradicionais e separáveis de campos da arte e social se chocam. Ainda segundo Rosenberg (2004, p. 68): “não há dúvida de que boa parte dessa

¹⁵ Apesar do autor tratar nessa coletânea de textos e exemplos retirados da literatura, suas propostas de posicionamento metodológico podem ser transpostas para a avaliação de outros campos da produção artística.

mistura de arte e natureza é uma herança da urbanização”. O que de certa maneira reforça o nosso interesse em investigar nas transformações urbanas, assim como feito na reflexão sobre o *flâneur*, as causas de uma guinada social e artística rumo ao objeto.

FIGURA 11, 12. *Ready-mades* de Marcel Duchamp: à esquerda, O porta garrafas, 1914. À direita, A Fonte, 1917.



FONTE: Figura da esquerda imagem retiradas da internet:
<https://www.pinterest.cl/pin/673640056734886406/>. Acesso em setembro de 2018.

FONTE: Figura da direita imagem retirada da internet:
<https://egonturci.wordpress.com/2012/09/10/a-fonte/>. Acesso em setembro de 2018.

Dentro dessa noção histórica da entrada do objeto na civilização industrial, encontramos o que poderíamos chamar de o ponto inicial de um panorama do objeto na vida quotidiana. Segundo Vilém Flusser (2006, p. 41)¹⁶, “o homem

¹⁶ Segundo o artista da linha de arte/tecnologia Mario Ramiro (2006), Esse texto de Flusser foi encontrado datilografado em seus arquivos. Apesar do manuscrito original não se encontrar datado, supõe-se que ele pertença a série de escritos dos anos oitenta. O texto aparece comentado por Ramiro no vol. 8 da revista Ars de dezembro de 2006.

pré-industrial vivia entre seres animados: vacas, plantas, camponeses, artesãos, senhores. A revolução industrial substituiu tais seres por objetos: máquinas, produtos, massa operária, capital, mercado”. Essa nova perspectiva da vida; sobretudo da vida urbana como artifício, coincide, se não é ela mesma quem gera, com a crescente demanda por objetos da recém-erguida cultura burguesa. Essa alta demanda por produtos autênticos gera um desgaste no próprio sistema de produção artístico e artesanal e um novo mercado se configura: o da urgência, da cópia e da imitação. É a partir desse panorama, de uma demanda massiva por objetos, que aparece e se desenvolve o conceito de cultura e objeto *kitsch*, onde segundo Abraham Moles (1972, p. 158), tem-se a “imitação como valor fundamental”. O sistema *kitsch*, ainda segundo Moles, “é um aspecto essencialmente moderno do que mais geralmente se chama o mundo dos objetos”.

O fato é que mesmo antes dos *ready-made* ou mesmo das colagens cubistas¹⁷, ou seja, antes da entrada do objeto no panorama artístico, o “campo da arte” já não se encontrava tão determinável e isolado quanto se possa pensar. O advento da fotografia, a pouco menos de um século de distância do *ready-made*, teve um papel importante nesse deslocamento do sentido tradicional da arte e, a partir daí, grandes transformações ocorreram na psicologia da visão. Segundo Argan (1992, p. 81), “grandes serviços sociais passam do pintor para o fotógrafo” com o advento da fotografia, ou seja, do artista da tradição para o campo da autonomia da técnica. Essas novas possibilidades de produção de imagem provocam uma crise no saber fazer, gerando um contexto onde qualquer um possa potencialmente produzir imagens. Nesse contexto, a arte não é coisa apenas de especialistas e, a “imagem já não é mais a aparência de uma coisa, e sim uma coisa diferente, igualmente concreta” (Argan, 1992, p. 81), ou seja uma espécie de objeto.

¹⁷ As colagens cubistas marcam de fato a entrada do objeto no “campo da arte” e, causam, ao inserir elementos retirados da realidade no plano pictórico, já uma dificuldade de se estabelecer fronteiras entre pintura e escultura. Apesar de considerar a ordem histórica dos fatos, opto aqui como marco, pela análise do *ready-made* em suas relações com a sociedade industrial justamente por sua radicalização e pureza em relação às colagens cubistas; que, apesar de se utilizarem do objeto, ainda o impregnam de “arte”, seja vinculado ao plano da pintura, sejam recobertas por um sentido estético.

Para Jacques Leenhardt (1994), é justamente esse panorama que apresentamos acima que prepara a sociedade para o gesto de Duchamp. Segundo o autor, além do surgimento da fotografia, duas outras transformações históricas que desenvolveram seus efeitos a longo prazo possibilitaram a entrada do objeto no mundo da arte: “a industrialização do cotidiano e a emergência de um juízo estético baseado na opinião de uma nova esfera social, diferente daquele que constitui o mundo dos especialistas” (LEENHARDT, p. 340). Diante disso, em que medida esse panorama do objeto *kitsch*, influenciando na produção artística, não prefigura, já anteriormente, a entrada do objeto e sua interferência no sistema das artes? Seria possível pensar que a questão central que o gesto de Duchamp levanta, já estava posta em forma germinal na sociedade? Nesse sentido Michel Archer, aponta que:

Com os *readymades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que define a singularidade da obra de arte em meio a multiplicidade de todos os outros objetos. Seria uma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto? (2008, p. 3).

Para especular a esse respeito é preciso olhar mais de perto alguns preceitos do fenômeno *kitsch* e também, a concepção de Duchamp a respeito desse universo industrial. A respeito do *kitsch* e para além dos inumeráveis exemplos de objetos e tipificações à que se pode atribuir a alcunha - como por exemplo, a boneca Barbie e o ice cream, o plástico que se faz de vidro e a Disneyworld, os chaveiros de crucifixo e um mobiliário, uma música e uma literatura *kitsch* – a sua essência conceitual não pode de todo ser abarcada por esses exemplos. Tal descrição de grupamentos que exemplificam o *kitsch*, não alcançam o máximo de sua significação pois que o *kitsch* comporta apenas uma dimensão do objeto, devendo sua essência conceitual ser antes buscada num processo que é de relação.

Segundo Moles (1972, p. 195) o *kitsch* é um fenômeno universal que “se liga a uma relação particular do homem com as coisas”. O que torna como questão importante, saber a natureza dessa relação. Ao recorrer novamente a Moles, encontramos nas linguagens européias, raízes e derivações da palavra

Kitsch, todos elas associados à negação do autêntico, à obra mal executada, à enganação e a falsidade. Porém, essa enganação e falsidade são doces, na medida em que são requisitadas e consentidas. Um doce e adornado engano associado a uma demanda de função social de nova e sedenta classe burguesa surgida no séc. XIX. O *kitsch* é antes de tudo uma relação de princípios éticos com a produção material, quiçá, uma ética em si mesmo.

Segundo Moles (1972, p. 195) existem duas grandes épocas do período *kitsch*: “uma ligada ao triunfo da civilização burguesa, a outra ao triunfo da afluência”. A primeira delas estaria localizada no intervalo entre 1880 a 1914 e é chamada período da “prosperidade das grandes lojas”; a segunda, é chamada *neo-kitsch* e “nasce progressivamente da civilização afluenta e do supermercado” (MOLES, 1972, p.195). O *neo-kitsch* corresponde ao pós guerra e tem como base a lógica da perempção e da afluência, se sustentando no sistema proposto pelo funcionalismo, sobretudo pós Bauhaus¹⁸. A posição de Gilles Lipovetsky (2015, p. 304) a respeito da periodização de suas fases é a de que, se na era moderna o *kitsch* “era estigmatizado como uma corrupção da arte e do gosto; com a hipermodernidade, ele se torna uma estética e um estado de espírito legítimos e amplamente difundidos.

É importante ressaltar novamente que o *kitsch* é mais que um conjunto de objetos, é sobretudo uma ética, uma sensibilidade e, ainda segundo Moles (1972, p. 195), “uma arte de viver oposta a vontade de se ultrapassar”, se erguendo como “uma reconciliação do ser humano conservador com a arte subversiva, regida pela noção de conforto e bem estar”. O *kitsch* é antiarte.

O que nos leva querer relacionar o *kitsch* ao *ready-made* e à Marcel Duchamp não se deve apenas a uma questão de sincronia histórica. Interessa-nos essa noção de antiarte colocada sobre *kitsch* e também a questão colocada por Archer a respeito do significado das obras de Duchamp serem possíveis a partir da relação entre obra, espectador e artista. Se o *kitsch* é uma

¹⁸ Por mais que o sistema funcionalista proposto pela Bauhaus fosse avesso ao detalhamento gratuito, a decoração e à “proliferação do inútil” proposta pelo *kitsch*, o *neo-kitsch* se sustenta a partir dele, justamente no que ele se contradiz. A economia proposta pela Bauhaus é contraditória aos ideias de uma sociedade da afluência e, como relata Moles, “a sociedade cria o sistema *neo-kitsch*, pretendendo, em cada objeto inútil que cria incorporá-lo a uma funcionalidade e, daí, poder-se arrogar da modernidade sempre presente do Bauhaus”. (p.190)

ética em si mesmo, dada a partir de uma relação, isso se alinha, de algum modo à concepção de Duchamp a respeito de que a abordagem poética dos objetos e a própria arte é uma questão moral.

Ao que se pode saber, Duchamp estivera bastante ligado nessas alterações advindas com a objetividade moderna e, é interessante notar sua reação e a de amigos, – Brancusi e Fernand Legér – diante de uma hélice de navio que viram no salão de aviação em 1914. Segundo Fernand Legér, em entrevista concedida à revista francesa "Cahiers d' Art", Duchamp se fascina com a hélice e questiona Brancusi, enquanto escultor, se ele seria capaz de produzir algo do tipo. Na ocasião, Duchamp chega a formular ser a hélice, a coisa mais bela que já havia visto e conseguinte, que a arte estava morta. Em outra ocasião, Duchamp ao ser entrevistado por Pierre Restany, responde sobre os motivos de ter escolhido um objeto produzido em série para fazer uma obra de arte: “note bem, eu não queria fazer uma obra de arte. (...) não havia uma razão determinada para fazer aquilo, ou alguma intenção de exposição, de descrição. Não, nada disso”. (RESTANY, 2002, p. 79). O que restava fazer neste contexto de “morte da arte” era um tipo de agressividade, de antiarte.

É como se Duchamp tivesse utilizado o objeto em seu papel o mais fundamental e antigo possível, ou seja, como mediador da relação entre o homem e ambiente. De certo modo, modificar a realidade por meio de uma ação potencializada por um objeto, seja essa realidade natural ou social, é o que nos faz seres da cultura e, por mais que saibamos que a função de um urinol ou de um porta garrafas, não seja em si, a de modificar sobremaneira o circuito de artes, Duchamp se utiliza do objeto enquanto ato, enquanto mediador entre ele e o mundo – sistema de arte. Nesse caso o objeto é alienado de sua função e deslocado de seu contexto, porém, não deixa de existir enquanto objeto no seu sentido etimológico e; “é atirado de encontro a nossos olhos e sentidos, é uma barreira e uma realidade” (MOLES, 1972, p.9) que se opõe ao sujeito e indaga-o. Em si, a entrada do objeto no universo das artes assemelha-se a sua entrada na sociedade, no sentido de marcar a ruína de sistemas muito antigos: na sociedade, se enfraquece a noção de natureza em detrimento do artifício e, na arte, é posto em xeque a sua forma tradicional e o próprio conceito de obra de arte.

Até aqui, tentamos analisar o quadro mais geral da entrada do objeto na sociedade e na arte e, a maneira pela qual essa entrada e outras formas de objetivação da vida e das imagens, alteraram e construíram o que Susan Sotang (1964) chama de “sensibilidade moderna”. Para prosseguirmos, é importante notar que por mais que o objeto na sociedade industrializada realize a estética no cotidiano, existem diferenças entre tais objetos e os objetos de Duchamp. Especialmente, nessa proposta de aproximação que ambos fazem com a arte, ao se proporem como antiarte. O que estaria em jogo nessas duas proposições anti artísticas, a do sistema *Kitsch* e a de Duchamp? Nos resta, nessa tentativa de elucidação, avaliar as motivações políticas de ambas as partes enquanto propostas éticas para prosseguir diante a falha social do racionalismo e os horrores do pós guerra. Lembrando que a guerra é fruto em alguma medida do próprio objeto. Dizendo melhor, é fruto da urgência de escoamento da produção de mercadorias a partir da conquista de novos mercados consumidores.

Retornando à Argan (1992), encontramos o posicionamento político de ambos os grupos nesse período. De acordo com o autor, duas eram as possibilidades mediante as circunstâncias do fracasso humano e, ambas se valiam em alguma medida, de um discurso do objeto e do objeto artístico. De um lado, o funcionalismo buscava a reformulação social ao “considerar a guerra como um passo em falso, um desvio fatal na linha “racional” da história; nesse caso seria necessário conduzir a sociedade à via da razão através de uma ação mais ou menos energética” (ARGAN, 1992, p.356). Do outro, estava a tese dadaísta, na qual Duchamp estava inserido. Esta, ainda segundo Argan (1992, p. 356): considerava “falsa a direção tomada pela civilização, e encarava a guerra como consequência lógica do progresso científico e tecnológico; era preciso portanto, negar toda história passada e qualquer projeto de história futura, e voltar ao ponto zero”.

De certo modo, a tese dadaísta encabeçada pelo gesto de Duchamp, revelava a inversão agravada com a guerra e posta na sociedade desde os primórdios da Revolução Industrial. O Artista em sua crítica e negação a todos os valores, ao apresentar como destituído de valor algo que geralmente atribuía-se um valor e, por outro lado, com o *ready-made*, apresentar como

dotado de valor algo que geralmente não se atribuía valor algum, assinala a confusão em que se via metida a sociedade no auge na industrialização e da barbárie. De maneira geral, tanto Duchamp, quanto a própria arte, - sobretudo após os anos 60, quando uma nova onda de descrença no capitalismo, faz revigorar, no Neo realismo e na Pop Art, as práticas Duchampianas e Dadaístas – atuam na crítica à sociedade de consumo e, ao próprio sistema de produção industrial, através da apropriação de seus próprios valores, objetos e discursos.

Contudo, é interessante notar que dentre as propostas funcionalistas e dadaístas, em relação aos rumos que deveriam tomar a sociedade, a primeira saiu vencedora, perante as demandas da atualizada sociedade da afluência e do consumo. Desta maneira, a mercadoria e o objeto se instauram no centro de uma sociedade do *neo-kitsch*, onde seria insensato dispensar a presença do *flâneur*. Acaso não seria a sociedade *neo-kitsch*, onde o objeto realiza uma política do consumo pautada na obsolescência programada e na criação de novos desejos por parte dos consumidores, o campo mais fecundo para a existência de um *neo-flâneur* ou *flâneur* de supermercado? Capaz de, assim como nos informa Benjamin (2010, p.38): “captar as coisas em pleno voo, podendo assim imaginar-se próximo ao artista”. Numa sociedade onde o sistema de valores morais é deslocado para o consumo e para os objetos, a necessidade de um *flâneur* - que como cita Benjamim, “é um observador do mercado. O seu saber é vizinho à ciência oculta da conjuntura”. - se faz necessária, na medida em que nesse contexto, “os objetos não se apresentam para fazer, porém, para representar”(BAUDRILLARD, 1972, p.38).

2.3. O objeto como panorama global.

De acordo com Michael Archer (2001, p. 17): “O mundo dos objetos anda de mãos dadas com a realidade”. Nesse sentido, são os objetos múltiplos, segundo Arman (1998, p. 34): “que podem melhor informar a vida cotidiana de uma sociedade”. Esse imbricamento que o objeto põe em questão entre arte e vida comum, natureza e artifício, sociedade e cotidiano é um ponto bastante relevante às nossas intenções de pesquisa, que também são as de tomar o objeto nessa condição de trânsito, de estar entre uma coisa e outra, entre função e seu valor de signo, de comunicação. O objeto em transe e em trânsito entre funções conotativas e denotativas, entre indivíduo e sociedade.

Essa condição de signo, de comunicação do objeto aparecem nas abordagens que Abraham Moles e Jean Baudrillard fazem a respeito do objeto. De acordo com Moles, um possível mapa para a compreensão da civilização industrial e de consumo está pautada na análise dos objetos. Neste contexto, “o objeto como vetor de comunicação: se inscreve no plano das mensagens que o meio social envia ao indivíduo ou, reciprocamente, que o homo-faber subministra à sociedade global”. (MOLES, 1972, p.11). Na mesma esteira de pensamento, Baudrillard analisa a função de signo que os objetos realizam na sociedade atual. Para o autor, “os objetos não mais se apresentam para fazer, porém para representar” (BAUDRILLARD, 1972, p. 38). Contudo, a nível de valor de uso, somos todos iguais perante o objeto, a diferença que importa se passa a nível do valor de troca.

Nunca se consome o objeto em si (no valor de uso) os objetos (no sentido lato) manipulam-se sempre como signos que distinguem o indivíduo, quer filiando-o no próprio grupo tomado como referência ideal, quer demarcando-o do respectivo grupo por referência a um grupo superior. (BAUDRILLARD, 1995,p. 60)

Como processo de significação e comunicação, o consumo, que é a categoria maior onde circulam os objetos enquanto significantes, revela-se aqui

como sistema de permuta equivalente a uma linguagem; como processo de classificação e diferenciação social. O sistema de consumo se faz como “estratégia que atua na distribuição dos valores estatutários. Saber, poder, cultura” (BAUDRILLARD, 1995, p.60). Nesse contexto, em que o objeto se converte em um estatuto sistemático de signos, Abraham Moles (1981, p. 19) afirma que “o objeto tornou-se, com uma força incomparável com relação aos séculos precedentes, mediador entre o homem individual e a sociedade”, se convertendo no grande vetor entre a comunicação das massas.

Baudrillard (1972), ao analisar o que ele chama de “moral dos objetos”, nos conta que é prática determinante das classes médias, o uso dos objetos enquanto estratégia de “distinção social” e “prática diferencial”. Segundo o autor, essa prática se dá também como artifício para uma mobilidade social inexistente; convertendo-se numa “retórica ambígua”; onde ele enxerga a acumulação de bens e objetos praticados pela classe média no universo privado, como uma “automatização da carência, como forma de festejar uma vitória, um reconhecimento social que lhes escapa” (BAUDRILLARD, 1972, p. 57). Desse modo, “os objetos muitas vezes traduzem, no melhor dos casos, aspirações sociais contraditórias” (BAUDRILLARD, 1972, p. 70). Tomando como exemplo o cidadão médio americano, o autor explica que “tal indivíduo faz parte de tal grupo porque consome tais bens e consome tais bens porque faz parte de tal grupo” (BAUDRILLARD, 1995, p. 61). Assim, se transfere a relação dos indivíduos com os objetos para o indivíduo com o grupo.

Dessa maneira, é possível entender o consumo como um sistema mais geral, do qual fazem parte outros sistemas como a própria moda e o objeto. Porém, seria possível separar o objeto industrializado do sistema de consumo? Baudrillard (2006), e para esses assuntos será sempre ele, faz a distinção desses sistemas. O autor esclarece que, o consumo não é nem uma prática material, nem uma fenomenologia da abundância, é antes, “a totalidade virtual de todos os objetos e mensagens constituídos de agora então em um discurso cada vez mais coerente...é uma atividade de manipulação sistemática de signos” (BAUDRILLARD, 2006, p.206), na qual, é preciso que o objeto se torne signo, para tornar-se objeto de consumo. Desse modo, o consumo surge como modo ativo de relação com a coletividade e com o mundo; nele se baseia

todo o nosso sistema cultural e de novas hierarquias sociais que substituíram as antigas diferenças de classe, surgindo assim uma nova mitologia: a do consumo “na qualidade de mito tribal, transformou-se na moral do mundo contemporâneo” (BAUDRILLARD, 1995, p. 12).

Nesse sentido, não são poucos os autores a afirmar de algum modo que, o sistema dos objetos e do consumo se configura enquanto um sistema mitológico. Baudrillard (1995, p.16), analisa que “os nossos mercados, artérias comerciais, imitam assim uma natureza reencontrada, prodigiosamente fecunda: são os vales de Canaã onde correm, em vez do leite e do mel, as ondas de néons sobre o ketchup e o plástico”. Também Walter Benjamin, em seu texto clássico sobre a reprodutibilidade técnica, já afirmava; de maneira precoce para o tempo que nos acompanha; “essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob forma de segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva” ...o autor prossegue, “diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas a muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. (BENJAMIN, 2010, p. 174).

Roland Barthes (2013), esclarece o modo como se configuram os sistemas mitológicos, de modo que, partindo de sua análise, podemos perceber semelhanças em relação às estruturas e configurações do sistema de consumo em relação aos objetos. Para o autor, o mito é uma fala, um sistema de comunicação e uma linguagem. Porém, o mito é um sistema semiológico segundo, “ visto que se constrói a partir de uma cadeia semiológica que já existe antes dele” (BARTHES, 2013, p. 205). Segundo Barthes, os sistemas mitológicos se apropriam de uma “linguagem-objeto” para construir o seu próprio sistema. Essa linguagem, que o mito se serve para se constituir, faz com que a fala mítica seja “formada por uma matéria já trabalhada em vista de uma comunicação apropriada” (BARTHES, 2013, p. 201). Desse modo, essa fala ocorre de maneira metalinguística, justamente, por ser uma segunda língua, na qual se fala da primeira. O autor esclarece:

As matérias primas da fala mítica (língua propriamente dita, fotografia, pintura, cartaz, rito, objeto), por mais diferentes que sejam inicialmente, desde o momento em que são captadas pelo mito, reduzem-se a uma pura função significante. (BARTHES, 2013, p. 205)

Acaso não seria essa a mesma situação do objeto em relação ao consumo? Dizendo melhor, não seria o objeto, a própria “linguagem-objeto” do sistema de fala mítica que o consumo representa? Acreditamos que sim, e como nos aponta Baudrillard (2006, p. 207): “para tornar-se objeto de consumo é preciso que o objeto se torne signo, quer dizer, exterior de alguma forma a uma relação da qual apenas significa”.

Assim sendo, o consumo enquanto sistema mitológico, teria como álibi ou signo substitutivo, o próprio objeto de consumo como matéria prima de sua fala mítica. Esse sistema mitológico que é o consumo, se instaura como comunicação global, não excluindo culturas e linguagens, ao contrário, unifica e simplifica a todas elas. Nesse sentido, é interessante apontar uma outra abordagem a respeito de uma cultura global formada a partir do consumo e de seu significante, os objetos de consumo. O autor Henri Van Lier (1972) descreve em seu artigo “objeto e estética” três categorias para uma análise do objeto: O objeto antigo não ocidental, o objeto antigo ocidental e o objeto contemporâneo. Segundo o autor, essa última categoria aparece como “produtos de uma espécie nova” e gozam de um tipo de generalização cultural, na medida em que “não se poderia ligá-los a uma região nem a um grupo cultural particular”, a não ser, a cultura global do consumo. (VAN LIER, 1972, p. 141).

Essa globalidade que alcança o consumo - ao ponto de alterar a denominação da própria sociedade, que não é mais sociedade de massas, nem sociedade industrial, mas sociedade de consumo - opera a partir de um código. Esse código, que segundo Baudrillard (2006) é valorativo, moral e totalitário, na medida em que “toda pessoa é qualificada por seus objetos” (BAUDRILLARD, 2006, p.203) se torna um código de reconhecimento, um sistema de significações e “um código de critério e de determinação do ser

social” (Ibidem, p.202). O *standing*, como o chama Baudrillard, é um sistema universal de referência do estatuto social. Baudrillard explica:

Constitui pela primeira vez na história um sistema de signos e de leitura universal. Pode-se lamentar que ele afaste todos os outros, mas pode-se inversamente dizer que a exaustão progressiva dos outros sistemas (de nascimento, de classe, de função), a extensão da concorrência, a maior mobilidade social, a ventilação acelerada dos grupos sociais, a instabilidade das linguagens e sua multiplicação, tornava necessária a instituição de um código de reconhecimento claro, sem rodeios, universal. Num mundo em que milhões de homens se cruzam cada dia sem se conhecer, o código do *standing*, ao satisfazer a exigência vital de estar informado a respeito do outro, preenche uma função social essencial. (BAUDRILLARD, 2006, p.203)

De certo modo, o *standing* realiza com pouco mais de um século de atraso, a promessa e o desejo moderno de segurança ante as ameaças de isolamento humano e do desconhecido nas grandes cidades modernas. Seria o *standing* o modo mais perfeito de se fazer fisiognomonia¹⁹, pois que estaria ao alcance de todos. Porém, essa esquematização do outro, que se realiza nesse sistema de alteridade simulado; o qual o *standing* representa; nos torna cada vez mais funcionais, à medida que vivemos mais entre os objetos e seus discursos repetitivos e menos entre os homens. Diante essa insegurança e estranheza ao ambiente social real e, em busca de uma segurança ilusória e simulada, o homem se volta para a criação de seu *standing* pessoal e para a personalização de seu próprio ambiente.

Os conceitos de ambiente e de ambiência só se divulgaram a partir do momento em que, no fundo, começamos a viver menos nas proximidades dos outros homens; na sua presença e no seu discurso; e mais sob o olhar mudo de objetos obedientes e alucinantes que nos repetem sempre os mesmos discursos. (BAUDRILLARD, 1995, p.15)

Segundo Moles (1972), há uma promoção da vida quotidiana em detrimento da vida coletiva. O indivíduo se encontra no centro dessa

¹⁹ Ver sobre os fisiognomonistas no capítulo 1. A cidade e o *flâneur* p. 24.

quotidianidade, porém, quem aí impera como uma espécie de “escravo técnico” é o objeto. Moles coloca a situação da seguinte forma.

Há um aumento progressivo do papel do objeto no ambiente do ser humano [...] os fenômenos dominantes da vida social contemporânea são os processos de massificação e de tecnologia: os homens concentrados em massa enormes, submetidos ao impacto dos meios de comunicação de massa, prisioneiros deste ciclo da produção de massa, mudam de caráter... resulta disso um aumento da distância social, isto é, da soma dos esforços para estabelecer um contato humano; a sociedade assemelha-se cada vez mais a um conjunto de átomos sociais. O ser humano perde sua significação... neste vazio social, o fenômeno essencial para o psicólogo é portanto o ambiente do indivíduo, espécie de concha mais ou menos fechada sobre a qual se projetam as mensagens do mundo exterior, mensagens próximas ou longínquas, transferidas pela telecomunicação, e sobre a qual, reciprocamente, ele age. (MOLES, 1972, p. 13)

A própria noção de cotidiano se coloca como problema para Baudrillard. Para o autor, a quotidianidade está aparelhada com o consumo e com enclausuramento humano frente a uma dissociação da realidade. Esta circunstância, ele constata, seria impossível e insuportável sem um mundo simulado. A esse respeito o autor afirma:

O lugar do consumo: é a vida quotidiana. Esta não é apenas a soma dos fatos e gestos diários, a dimensão da banalidade e da repetição; é um sistema de interpretação. A quotidianidade constitui a dissociação de uma práxis total numa esfera transcendente, autônoma e abstrata (do político, do social e cultural) e na esfera imanente, fechada e abstrata, do privado. O indivíduo reorganiza o trabalho, o lazer, a família, as relações, de modo involutivo, aquém do mundo e da história, num sistema coerente fundado no segredo do privado, na liberdade formal do indivíduo, na apropriação protetora do ambiente e no desconhecimento. (BAUDRILLARD, 1995, p.25).

A partir da visualização dessa trama; onde os objetos aparecem como significantes do consumo e alimentam o pano de fundo da quotidianidade – esta entendida como quer Baudrillard: como um sistema interpretativo onde se fantasiam e atenuam as realidades sociais, políticas e culturais, operando a

“recusa do real, baseada na apreensão ávida e multiplicada de seus signos” (BAUDRILLARD, 1995, p.25) – há de se perguntar: em que medida, esses mesmos “objetos signos”; além de serem agentes desse distanciamento, poderiam também ser um ponto de acesso possível a esse discurso que é mascarado na própria segurança da quotidianidade? Seria possível a partir da abordagem dos objetos enquanto significantes do consumo, trazer à tona esse escondido da quotidianidade, bem como os pactos silenciosos acordados nessa trama de signos?

Anteciparemos a investigação a essa pergunta com duas citações com as quais abrimos este capítulo. A primeira delas é a sentença de Michael Archer que diz que “o mundo dos objetos anda de mãos dadas com a realidade” (ARCHER, 2008, p.17). A segunda, complementar a primeira, é a frase de Arman (1998, p.34) , para quem são os objetos múltiplos “que podem melhor informar a vida quotidiana de uma sociedade”. Nesse sentido, e com estas questões em mente, seguimos na intenção de buscar na própria relação com os objetos o esboço para essas questões.

A partir dessa ótica, a do objeto entremeado enquanto signo, a sistemas interpretativos maiores como o consumo, a dimensão quotidiana e a linguagem, pretendemos a nossa aproximação, com o interesse de descortinar esses códigos e mensagens que se revelam ideológicos e morais. Acreditamos porém, que a análise dessa concepção ampliada de objeto, possa ser melhor alcançada em sistemas análogos de povoações de objetos, o qual passaremos a discutir no próximo capítulo sob o conceito de coisário. Se é possível ler esse sistema complexo dos objetos enquanto uma linguagem, também seria possível, se comunicar poeticamente e escrever a partir deles?

2.4. Os objetos como lembranças materiais.

Após traçarmos todo esse panorama geral do objeto, que inclui as dificuldades e estratégias encontradas na abordagem do tema, as suas relações com a industrialização e a urbanidade, o seu impacto na arte e na sociedade e o seu alcance enquanto cultura global realizada através da mitologia do consumo, é chegado o momento de retomarmos ao campo mais pessoal que envolvem as nossas motivações, processos e práticas poéticas em relação a este campo.

Como já abordamos previamente no primeiro capítulo, meu fascínio pelos objetos; por mais que, enquanto possibilidade poética apenas tenha se realizado recentemente; é bem mais antigo, datando de épocas infantis. Não me engano a esse respeito, eram realmente tempos difíceis economicamente. Na minha família, nunca tivemos casa nossa e, por esse motivo, mudávamos muito de casa, mudávamos sempre. De certo modo estes contrastes deslocamentos de endereço; cujo primeiro, e talvez mais radical, fora a mudança, em meados dos anos 70, da fazenda para a cidade; impossibilitavam que mantivéssemos na família, o que entendemos por cultura material, ou seja, a história de um povo ou cultura, narrada por objetos históricos. Sempre se perdia algo nas mudanças ou se adequava a quantidade de coisas ao tamanho da nova morada. Éramos numerosos. Nesse sentido, pode somar-se enquanto agravante, as marcas de minha origem familiar negra. Esse fator que promove traços geracionais, no sentido da alienação e de uma identificação cultural deslocada; derivada dos próprios desmandos da escravidão e dos abandonos forçados de território e linguagem; reverberam até hoje em minha família. De modo que, além de uma cultura material faltante, também existem muitas lacunas na ordem do parentesco e em relação a história de antepassados próximos.

Em relação específica aos objetos, e apesar de não serem muitos os de maior durabilidade em nossa família, me recordo bem da maneira como estes povoaram esse meu imaginário doméstico infantil. Existiam algumas reproduções de quadros nas paredes, na verdade eram três: a bucólica

paisagem *kitsch* da casa de fazenda, uma dupla de meninos pobres em meio a um banquete de frutas²⁰ e ainda, uma terceira imagem que continha no rodapé o texto bíblico do apocalipse; esta era a imagem de um imenso dinossauro causando o caos em uma autoestrada. (fig. 13,14,15). Além dessas imagens, também me trazem recordações a máquina de costura da minha avó, as válvulas incandescentes da antiga televisão e, a velha gaita, que minha avó em dias felizes, e mesmo sem saber tocar direito, retirava de uma mala e me encantava por sua sonoridade e aparência. Nessa mesma mala, protegida pela altura do alcance das crianças, também existiam juntas diversas outras coisas: o antigo livro do João, uns poucos monóculos com fotografias, um pequeno canivete, de cabo de metal e a lâmina já bem desbastada, que um dia, juntamente com a gaita, minha avó prometia, iam ser meus.

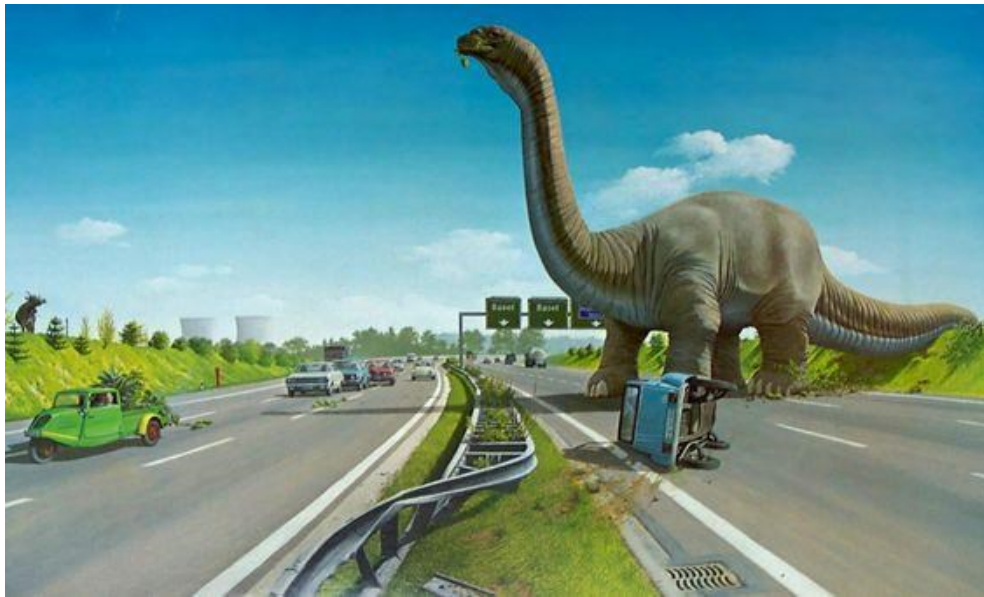
FIGURA 13. Imagens do meu imaginário doméstico. Casa de fazenda.



FONTE: Imagem retirada da Internet: - <http://ateliermolina.blogspot.com/2014/04/paisagem-oleo-sobre-tela-de-aline.html>. Acesso em maio de 2019.

²⁰ Na verdade, e vim descobrir somente depois que entrei na faculdade, a imagem dos meninos comendo fruta é de autoria de um pintor chamado Bartolomé Esteban Murillo, e se chama meninos comendo uva e melão, 1650.

FIGURA 14. Imagens do meu imaginário doméstico: Dinossauro na Rodovia ou do original em Suíço Dinosaurier auf der Autobahn, pintada nos anos 80 por Giuseppe Reichmuth.



FONTE: Imagens retiradas da Internet: <https://www.amigosdoforum.com.br/dinossauro-na-rodovia-voce-conhece-historia-desse-quadro/> Acesso em maio de 2019.

FIGURA 15. Imagens do meu imaginário doméstico: Bartolomé Esteban Murillo, Meninos comendo uva e melão, 1650. Óleo sobre painel, 155 x 148.



FONTE: Imagem retirada da internet. <http://virusdaarte.net/murillo-meninos-comendo-melao-e-uvas/>. Acesso em setembro de 2018.

O livro do João (fig. 16, 17 e 18), além de uma bíblia que pertencia ao meu tio, fora por muito tempo o único livro que tínhamos em casa. Ele estava na família desde quando minha mãe era criança, ou talvez um pouco antes. Antes da chegada da televisão na vida de nossa família, fato que já acompanha a minha geração em meados dos anos 80, o livro do João era uma das únicas fontes de imagens “disponíveis” em nossa casa. Ele era um livro grosso e bonito e, continha além de cantigas tradicionais e histórias infantis, parte da memória de toda uma geração familiar que viera antes de mim. Não sei se pela escassez de papel, naquele tempo paupérrimo e de industrialização tardia, ou se pela vontade de anexar uma marca em algo durável em nossa família, quase todas as nossas pessoas, deixaram uma interferência no livro do João, o que geralmente era uma assinatura. Minha avó, minha mãe, meus tios e tias assinaram e interferiram no livro, rabiscando, assinando ou contornando alguma figura. Geralmente, essas assinaturas eram feitas sobre objetos ou personagens, como se quisessem dizer: o automóvel da página tal me pertence, ou o personagem de tal página sou eu. Nesse sentido, o livro do João²¹ era uma obra coletiva da família, um trabalho de sobreposições.

²¹ Fruto também de uma descoberta tardia, o livro do João, que provavelmente foi ganhando por minha avó, de alguém para quem ela trabalhou, era o primeiro volume de uma série de livros chamada O mundo da criança. O Nome livro do João, como ficou conhecido em minha família, surgiu por que o dono anterior, se chamava João, e assinou seu nome no livro.

FIGURA 16, “O livro do João”. O mundo da criança vol.1



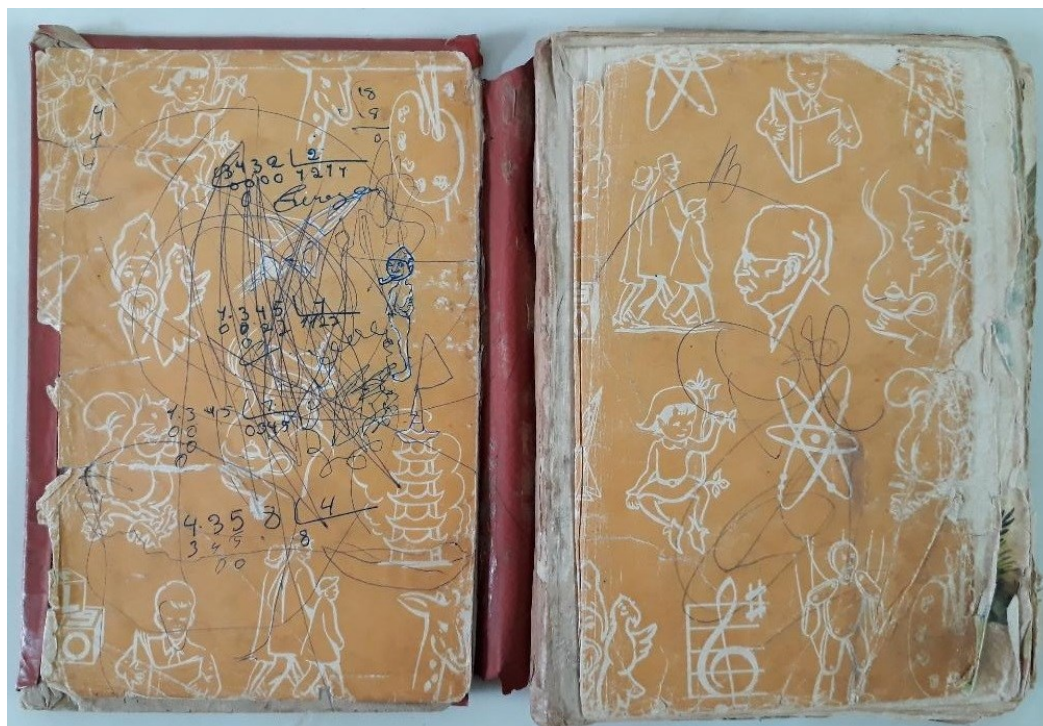
FONTE: imagem do acervo do Autor: Fotografia César.

FIGURA 17. “O livro do João”. Detalhe de assinatura.



FONTE: imagem do acervo do Autor: Fotografia César.

FIGURA 18. “O livro do João. Detalhe de anotações.



FONTE: imagem do acervo do Autor: Fotografia César.

Há de se dizer ainda, que esses objetos da mala da minha avó, não eram objetos públicos, no sentido de estarem disponíveis sempre que quiséssemos acessá-los, pelo contrário, eles apareciam de acordo com seu humor, estavam sob seu controle, eram sagrados e segredos. Olhando agora, por esse retrospecto, entendo que essa mala guardava as memórias não apenas de minha avó, mas também, de parte de minha família, por isso, ela era tão protegida. Essa proteção não era apenas de nós, mas também do tempo, das perdas que as mudanças de casa provocavam, quiçá, de suas próprias memórias. Com exceção do livro do João e do velho canivete, todos esses objetos não mais existem, a não ser na memória.

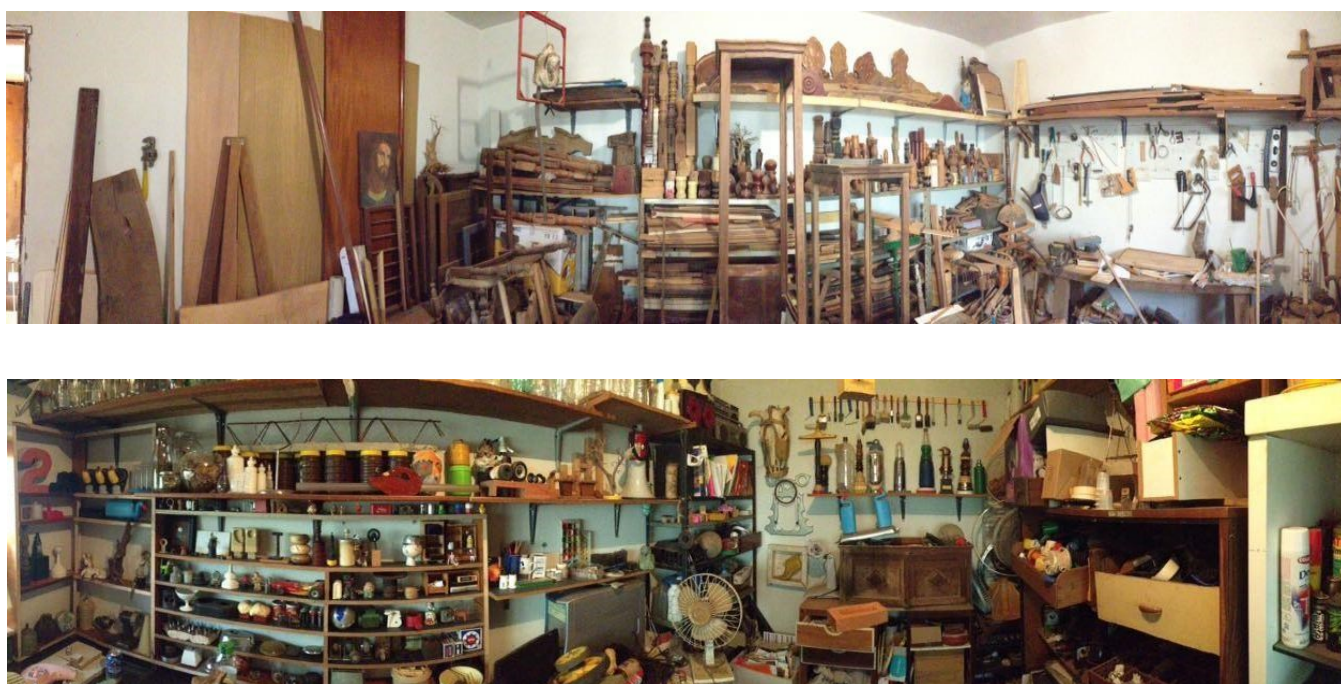
O que podemos destacar aqui, novamente em relação ao que já foi narrado anteriormente, é que a nossa aproximação ao campo dos objetos, que se intensificou com a aquisição de espaço como possibilidade de permanência, configura uma possibilidade de construir, pela via da acumulação, uma espécie de herança, uma herança inventada. E também, que os objetos significam para mim em um campo mais íntimo e pessoal, justamente essa emanção de presença e ausência simultâneas. Isso não seria uma definição de memória?

CAP III - O Coisário.

3.1. O coisário.

O objeto, desde sempre tem me causado fascinação e se encontra em meu campo de interesse. Porém, apenas de uns anos pra cá, como consequência e possibilidade desse novo panorama pessoal apresentado no primeiro capítulo, passei a desenvolver, de maneira sistemática, a prática de sua acumulação. Esse agrupamento de objetos que nos servem como matéria ao campo da investigação poética e, também à observação espelhada de uma experiência doméstica e quotidiana em relação à sociedade de consumo, são reunidos em um espaço híbrido entre coleção e arquivo nomeado de Coisário (fig. 19, 20).

FIGURA 19, 20 : Imagens do Coisário, fotografia. 2018.



FONTE: Imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

Esse conceito, foi pegado de empréstimo a partir da leitura de “A Poética do Devaneio de Gaston Bachelard”. No texto, o autor nos apresenta “o sonhador de coisas” que, “ao sonhar diante do objeto inerte, sempre encontrará

um drama da vida e da não vida”. (BACHELARD, 1988, p.159). Na sequência do texto, Bachelard indica outras qualidades de um coisário. O autor comenta que "(...) Um bom escritor da Champagne, Grosley, diz que sua avó, quando não sabia responder às suas perguntas de criança, dizia: Deixe estar, quando você crescer, verá que existem muitas coisas num coisário". (BACHELARD, 1988, p.160). Desse modo, o termo coisário, no qual o objeto se encontra no centro de vastas possibilidades, designaria tanto um espaço ou local, quanto um modo operatório para a aquisição de conhecimento, o desenvolvimento poético e para a resolução de questões insolúveis.

A formação desse coisário que nos serve de base para a investigação poética e, para uma observação mais ampla dos objetos enquanto significantes da sociedade de consumo e da vida quotidiana compreende os anos de 2012 à 2017. Os objetos nele contidos, em grande parte, por mim considerados, *alejados* de sua função no mundo; se caracterizam pela heterogeneidade de formas, materialidades e funções. Muitos são apenas fragmentos e partes de objetos do quotidiano. Alguns outros são de mesmo tipo; variando apenas a época, a forma e o material de que são feitos. Outros tantos são idênticos entre si, tendo como fator qualitativo sua quantificação e repetição dentro do sistema. Além de objetos convencionais, nesse espaço também são reunidas diversas imagens: como panfletos de comunicação popular, rótulos de produtos e fotografias. Essas imagens também são consideradas por nós objetos e, nesse espaço ,são submetidas à mesma lógica e procedimentos que os objetos convencionais.

De certa maneira, esse interesse e concepção ampliada que apresentamos do objeto, vão ao encontro da concepção que os “Novos Realistas” tinham do mundo material. Em seu programa, constava a tentativa de “compreender a civilização na sua dimensão material: o programa de invasão de slogans, da publicidade, da máquina, dos supermercados, do mundo urbano e do objeto manufaturado. (ARMAN, 1998, p. 34). Também nos interessa, dentro desta concepção ampliada de objeto, a noção de “super-objeto” que nos apresenta Baudrillard (1995, p.17). Este conceito aparece como o sentido global do objeto, no qual “a montra, o anúncio publicitário, a

firma produtora e a marca”, desempenhariam um papel essencial na imposição de uma visão coerente e coletiva.

Nesse sentido, as fontes de alimentação deste coisário são variadas. Os objetos existentes ali, em sua grande maioria, são “coisas inservíveis” e foram encontrados e coletados a partir de incursões periódicas feitas a espaços de descarte, aterros, lixeiras e lixões. Também se faz presente uma gama de objetos retidos. Estes; ao invés de terem sido desviados do seu ciclo final na cadeia de consumo, como os anteriores; passaram diretamente do ambiente doméstico, pessoal e cotidiano ao coisário. Outra categoria que serve de fonte ao nosso coisário, são, a dos objetos e da observação feita a partir das idas casuais aos supermercados e shoppings, ou seja, espaços onde a mercadoria se encontra disponível para apreciação e consumo. Nesses casos, não necessariamente é preciso ter a posse de determinado objeto; o encontro com eles basta, para gerar novas configurações e considerações a respeito dos sistemas objetuais engendrados no coisário.

Apesar de meu interesse estar voltado para o campo mais amplo a respeito dos significados e de outros usos do objeto na civilização atual: englobando a noção de “super-objeto” e os diálogos entre várias outras formas de coisário, nosso ponto de foco materializado, encontra-se em categorias que se apresentam mais diretamente ao primeiro olhar; a saber, a do objeto retido ou encontrado²². Desse modo, a categoria da montra e do “super-objeto”, configuram um panorama discursivo, cuja potência é a de re-significar os objetos e o sistema do coisário como um todo. A esse respeito, poderíamos dizer do nosso interesse pelos objetos descartados a partir de dois motivos principais: primeiramente, este surge de uma ordem pragmática; como maneira de resolver a necessidade de alcance e curiosidade ao universo dos objetos. Nesse universo de lixeiras e lixões onde os objetos se encontram descartados e, onde é possível adquiri-los sem ter de pagar por eles(figuras 21,22,23), as relações de troca são atenuadas; se enunciam como utopia de um anti-consumo ou anti-capitalismo; prevalecendo aí, as noções de acaso, dádiva e escolha em detrimento ao valor de troca.

²² Ainda não entraremos na análise dessa categoria no campo artístico propriamente dito. Deixaremos esse assunto para quando formos discutir os processos poéticos com os objetos.

FIGURA 21. Espaços de descarte de objetos. Aterros e lixões. Araguari-MG. Fotografia, 2016.



FONTE: Imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

FIGURA 22. Espaços de descarte de objetos. Uberlândia-Mg. B. Tocantins. 2016



FONTE: Imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

FIGURA 23. Espaços de descarte de objetos. Uberlândia-Mg. B. Jd. Patrícia.



FONTE: Imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

Essa curiosidade que mantenho pelos objetos e que encontra nos objetos descartados um modo de fácil realização, acompanha-me desde longas

datas e pode ser narrada a partir de uma breve história. Quando mais novo tinha um sonho que se repetia com alguma frequência: sonhava que estava em lugar semelhante a um ferro velho; um híbrido de lixão, loja e supermercado; uma espaço de descarte das coisas boas do mundo, onde tudo era gratuito e permitido possuir. Nunca havia outras pessoas no sonho, eu sempre estava sozinho. Nessa mesma época, meu tio trabalhava como coletor de lixo para a prefeitura do município e, era comum ele trazer pra casa algumas coisas coletadas do lixo das pessoas: trazia partes de brinquedos, utensílios domésticos, coisas estranhas e tecnológicas que desconhecíamos a origem e a função. Desse modo, já há muito tempo tenho um olhar que poderíamos chamar de atencioso e de valoração às coisas que são jogadas fora pelos outros.

O segundo motivo pelo qual interessam-me os objetos que são deitados fora, é da ordem da curiosidade arqueológica. Na arqueologia, se supõe a partir dos achados, os modos de vida de uma sociedade não mais existente. Esse corolário arqueológico, se assemelha à máxima formulada por Baudrillard (1995, p. 38): “diz-me o que deitas fora e dir-te-ei quem és”. Desse modo, no coisário, consideramos o arquivamento dos dejetos e fragmentos do presente como documentos sociológicos, pelos quais agimos numa tentativa de inventar a arqueologia desse tempo, motivados pelo desejo de descobrir e reorganizar alguns fragmentos desse mundo que se passa cada vez mais acelerado.

De certo modo, os lixões também são espaços de coisário. Lá encontramos as ruínas da sociedade de consumo, de uma sociedade que não cansa de se fazer findar. Além de muitos objetos, são muitos restos de história: das modas passadas, dos ofícios em extinção, das novas pequenas indústrias que lá derramam os subprodutos de sua produção. Um lugar rico, um arquivo por excelência. Em certa medida, esses espaços estão sempre atolados, porque os objetos atuais não são feitos para durar, mas antes para serem consumidos, no sentido mais radical do termo. Consumir é também consumir, acabar, esvaziar a informação vinculada ou veiculada pelos objetos. Nesse sentido, os objetos encontrados são como cascas, recipientes vazios à espera de um olhar que os ocupe de sentido. O autor Philippe Descola contribui na

direção desta perspectiva ao esclarecer a ordem dessa transformação. O autor comenta que:

Todo artefato, desde que é retirado do quadro espacial e temporal de seu uso original, torna-se necessariamente outra coisa que não mais aquela que antes. No momento em que a situação para a qual foi fabricado deixa de existir, ele entra em um novo contexto, perdendo por essa razão grande parte de sua identidade anterior, o que pode levá-lo a assumir uma nova identidade... (DESCOLA, 2007, p. 147).

Sabendo pois que os objetos que compõem o ambiente do coisário são em grande parte da ordem da retenção e do descarte, ou seja, foram ou seriam jogados fora, é que nos perguntamos: como poderíamos ir mais fundo na qualificação desses objetos específicos? Isto é, sabendo que os sistemas de objetos, do tipo coisário, configuram um campo de informação e resolução de questões insolúveis, que tipo de informação ou conhecimento estamos articulando ao reter esse tipo de objeto? A autora Lea Vergine, em seu livro *Quand les déchets deviennent art* apresenta importantes colaborações nesse sentido. A esse respeito, afirma a autora:

De fato, o desperdício é um enorme depósito de informações valiosas, e não apenas em relação ao campo científico... por quê? é muito simples: o desperdício é um documento direto, metucioso e indiscutível sobre os hábitos e comportamentos daqueles que os produziram, mesmo além de suas próprias convicções ou da percepção que têm de si mesmos.(VERGINE, 2007, p. 12, tradução nossa)²³.

Como podemos perceber nas palavras de Vergine, os dejetos não configuram um campo isolado em relação ao consumo e a vida quotidiana, antes, se enunciam como espelhamento da própria sociedade de consumo e

²³ O livro referido não encontra tradução em português. As nota acima apresentada foi produzida por nossa livre tradução. “En effet, les déchets sont un immense gisement d'informations de grande valeur, et pas seulement dans le domaine scientifique, pourquoi? c'est très simple: le déchets sont un document direct, minutieux et incontestable concernant les habitudes les comportements de ceux qui les ont produits, au-delà même de leurs propres convictions ou de la perception qu'ils ont d'eux mêmes.”

como documentação possível sobre o comportamento daqueles que os produziram. Esse objetos descartados, ainda segundo Vergine, também podem ser relacionados ao campo da memória. A autora comenta que:

Conservar os dejetos e repropor-lhes (elaborados e não elaborados), novas possibilidades de conhecer as experiências passadas, estas que já foram vividas – por consequência, não somente como lembranças mas como memórias -, para além das impressões, para além dos traços, não se tratando, por isso, de simples reminiscências mas como conservação das sensações, isto é fazer cultura. É cultura, uma cultura que mantém relações intrínsecas com a memória e se vale das próprias memórias para transformá-las. (VERGINE, 2007,p. 12, tradução nossa)²⁴.

Essa afirmação que nos oferece Vergine a respeito dos dejetos com relação à memória, contribui no sentido de justificar parte do título de nosso trabalho. Quando no título, nos referimos às ressonâncias coletivas encontradas em um coisário pessoal, estamos indicando exatamente esse duplo atributo discursivo dessa classe de objetos, de modo que no coisário, essa relação com a memória se faz tanto no sentido pessoal, quanto coletivo. Em relação ao campo pessoal, este se faz no ato da escolha dos objetos retidos ou encontrados que farão parte do coisário. No sentido coletivo, este se realiza pelo fato desses dejetos fazerem parte de um descarte não personalizável e, portanto, reverberaram uma voz coletiva da sociedade. Desse modo, essa herança por mim inventada a partir dessa junção de objetos no coisário, configura um histórico pessoal de minhas escolhas, no entanto, estas escolhas foram feitas a partir do que a sociedade, representada por seus dejetos nesses espaços de descarte, escolhe jogar fora.

No entanto, mesmo após sabermos dessas possibilidades discursivas dos dejetos em relação ao campo da memória, do consumo e do espelhamento à sociedade que os produziu, ainda paira no ar uma questão. Esta questão, é também a nossa primeira questão de pesquisa: elucidar a condição limiar

²⁴ “Conserver les déchets et les re-proposer (élaborés et non élaborés), comme possibilite de connaître des ex-périences passées, celles qui ont déjà été vécues – par consequente, non pas souvenirs mais mémoires – au-delà de l’empreinte, au delà de la trace, non pas réminiscence mais conservation de sensation, c’est faire de l’aculture. Est culture, une culture qui entretient um rapport avec la mémoire qu’elle utilise pour la transformer.”

desses objetos e saber qual a natureza e o sentido desses objetos no coisário. Se desejamos ir mais fundo nessa análise, a do significado desses objetos em relação ao espaço que ocupam, devemos dividi-la em duas partes: a primeira, em certa medida já foi abordada e pode ser encontrada na própria natureza desses objetos, ou seja, a de estar presente enquanto matéria, que carregam essa carga política, arqueológica, cultural e mnemônica. Os objetos do coisário são mesmo isto, uma dupla natureza e um limiar entre o pessoal e o coletivo, entre a função e a moral, entre a potência de arte e a vida. De modo que, utilizar esses objetos como matéria, na intenção de desenvolver uma escrita poética, é também articular esse arcabouço, do qual estes objetos, se fazem signatários. A segunda, por outro lado, não deve ser buscada apenas nos objetos, e sim em sua relação com o espaço que ocupam. Para isso, necessitamos elaborar a discussão a respeito da natureza e especificidade desse nosso coisário, principalmente, em relação à outras categorias de grupamentos de objetos.

3.2. O objeto enquanto matéria.

Como podemos saber, a dimensão espacial, que pode também se realizar na ordem de um contexto ou temporalidade discursiva, tem a capacidade de transformar, de re-significar os próprios discursos e objetos. Benjamin exemplifica o caso da seguinte maneira, ao analisar a saga de uma escultura antiga : “uma antiga estátua de vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto e, em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da igreja viam nela um ídolo malfazejo”. (BENJAMIN, 2010, p.171). Seria interessante nos prolongarmos no acompanhamento da saga dessa escultura, para perceber, que posteriormente com o advento do espaço técnico da modernidade, que coincide com o surgimento dos espaços de museu, essa mesma estátua, passa a ser considerada não mais pelo seu valor de culto, mas antes, pelo seu valor de exposição, como referência de arte máxima da técnica de escultura em mármore.

Não obstante, o próprio espaço do museu, que se confunde com a noção de arte na modernidade, é apontado por Brian O'doherty (2002) como espaço normatizante da arte, ambiente sacralizado e distanciado da realidade do mundo. E é, essa mesma noção de espacialidade discursiva, que possibilita a entrada de um objeto industrializado, de maneira questionadora, em seu contexto e discursividade. O urinol de Duchamp, vem sobretudo questionar, a partir de sua aceitação, ou não, enquanto obra de arte, essa força discursiva, política e ideológica dos espaços.

Essa compreensão do impacto dos espaços, agindo discursivamente em relação aos objetos que cobrem, também está presente em relação ao nosso coisário. Nesse sentido, o coisário guarda diversas relações com outros sistemas de agrupamentos de objetos e, essas relações de aproximação e distanciamento, servem à sua definição justamente por essa razão de pertença e não pertença. Em relação à coleção, por exemplo, Abraham Moles faz duas afirmações interessantes: “a arte é aquilo que não serve a nada. Se este crescimento – o de objetos possuídos – é orientado por fator unitário de semelhança, nós falaremos então de coleção”. (MOLES, 1981, p.138). Na segunda, o autor estende a explicação em relação ao sentido de completude e semelhança iniciado na primeira citação. Moles comenta que:

A coleção é um fenômeno de Gestalt. Ela é caracterizada pela imagem de uma forma fechada traduzida numa forma imperfeitamente fechada, portanto aberta ao futuro. O fim do colecionador e o significado da coleção é o de fechar, de ser proprietário de todos os modelos de espessuras de apontadores do mundo imagináveis. (MOLES, 1981, p.138 139).

Nesse sentido, existe um distanciamento em relação a noção que temos do coisário. Por mais que a noção de semelhança seja um dos fatores de agrupamento desse espaço - o que se realiza no fato de grande parte de seu conteúdo ser de retenções e refugos da ordem do cotidiano - a sua orientação é distópica e descentrada. O sentido de grupamento no coisário, não se movimenta em direção a uma ideia de completude ou totalidade. Não há nele, a finalidade em terminar ou completar uma série de objetos, no sentido do

exemplo apresentado por Moles – possuir todos os apontadores do mundo. A noção de objeto que temos no coisário, aparece antes, como partes de um discurso fragmentado, do qual, não se pode ter a noção de totalidade. Nesse sentido, o coisário guardaria relações mais próximas em relação à noção de arquivo, descrita por Anna Maria Guasch, ao reproduzir as ideias de Michel Foucault a respeito da função do arquivo. Sobre o tema a autora diz:

A função do arquivo não é a de unificar tudo o que se tenha dito em uma única época específica, e sim analisar sistematicamente os discursos em sua existência múltipla, localizar e descobrir as diferenças e as diferenças, especificar os detalhes. Tem uma função analítica e descritiva que opera de modo local, é impossível construir um arquivo de uma totalidade, portanto, apenas aproximações fragmentárias podem ser feitas, na medida em que o arquivo está fora de nossas práticas discursivas, no limiar que marca o corte que nos separa do que não podemos mais dizer. Seu esboço só pode ser estabelecido pela negação.” (GUASCH, 2011, p.48).

Por outro lado, o coisário guarda relações com o sentido de coleção descrito nas palavras de Walter Benjamin.

Para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se nesse sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém.(...) Não se deve pensar que o topos hyperouranios, que, segundo Platão, abriga as imagens primevas e imutáveis das coisas, seja estranho para o colecionador. Ele se perde, certamente. Mas possui a força de erguer-se novamente apoiando-se em tábua de salvação, e a peça recém-adquirida emerge como uma ilha no mar de névoas que envolvem os sentidos – colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da “proximidade”, a mais resumida”. (BENJAMIN, 2007, p. 239).

Essa noção de objeto e espaço em diálogo com o universo da magia e do mistério, nos faz querer resgatar a noção originária de coisário com a qual iniciamos a discussão deste item. Nela, Bachelard apresenta o coisário como fonte de resolução de problemas insolúveis à disposição do “sonhador de coisas”. Essa relação entre o campo dos objetos e mistério é corroborada por diversos autores, como podemos ver, por exemplo, em Roland Barthes:

É preciso não esquecer que o objeto é o melhor mensageiro da sobrenaturalidade: há facilmente no objeto ao mesmo tempo perfeição e ausência de origem, fechamento e brilhância, transformação da vida em matéria (a matéria é bem mais mágica que a vida) e, em suma, um silêncio pertencente a categoria do maravilhoso. (BARTHES, 2013, p. 152).

Nesse sentido, podemos considerar o extremo apreço que os surrealistas²⁵ mantinham pelo objeto e pelo sonho. No Surrealismo o objeto aparece como memória materializada e como forma de expressar, de maneira alegórica, o inconsciente; uma memória coletiva e pessoal projetada no objeto encontrado; onde por vezes, essa relação se inverte, sendo o objeto quem que nos encontra, fala-nos. No ato de juntar objetos, essa relação entre atração e sonho é muito comum, podendo-se dizer, “que o colecionador vive um pedaço de vida onírica. Pois também no sonho o ritmo da percepção e da experiência modificou-se de tal maneira que tudo - mesmo o que é aparentemente mais neutro – vai de encontro a nós, nos concerne”. (BENJAMIN, 2007, p.240).

Sonho e embriaguez são atributos comumente associados ao ato de reter objetos, e porque não, para estreitarmos ainda mais os laços em relação ao surrealismo; acrescentar às categorias de infância e loucura nessa listagem. Todas estas categorias, assim como o interesse pela a vida dos objetos, aparecem no mais alto apreço para os surrealistas; elas configuram formas de integração entre as dimensões da vida que se encontram cindidas, maneiras de se alcançar uma inteireza, de se alcançar um estado perceptivo de supra realidade. Talvez, por essa mesma razão; a do entendimento do objeto enquanto campo limítrofe entre sonho e vigília ;o colecionador apareça nos escritos de Baudelaire como alegorista e nos de Benjamin (2007, p.241): “como fisiognomonistas do mundo das coisas. Tornam-se intérpretes do destino”. Desse modo, o coisário enquanto coletânea de objetos descartados do cotidiano, também instaura um saber e uma possibilidade de escrita alegórica do presente enquanto possibilidade de reescrita do futuro, configurando um

²⁵ Aqui, o Surrealismo é entendido como um espaço discursivo, um lócus de pensamento a respeito dos objetos, o que para eles, é algo “indispensável para a evolução do pensamento”. (SARANE, Alexandrian, 1973,p. 145)

outro modo de fazer história, o que abre novas possibilidades de relação entre o coisário e o sistema de arquivo, como expressa Guasch:

A questão do arquivo não é uma questão de passado. É uma questão de futuro, a questão do futuro em si mesma, a questão de uma resposta, de uma promessa, de uma responsabilidade com o amanhã. O arquivo: se quisermos saber o que significa, só o saberemos em termos de futuro. Isso, se o soubermos. (GUASCH, 2011, p.10).

O coisário também, ainda em relação às qualidades místicas e maravilhosas dos objetos, guarda proximidades com o significado de sótão apresentado por Moles. Em seus escritos, a noção de sótão aparece como arquétipo de casa, como um “terreno por vezes privado e pessoal, raramente frequentado, que dá à pessoa a noção de supérfluo e de refúgio. É um lugar para sonhos, de divagações, de reminiscências: ele constitui a historicidade da vida. Ele é o reservatório secreto de objetos e sentimentos”. (MOLES, 1981, p.78).

Essa definição de Moles, no que diz respeito à privacidade do sótão enquanto receptáculo da historicidade da vida; ou, se desejarmos, enquanto espaço que suporta uma relação quase sacra com o culto pessoal e mnemônico, pode se relacionar com o nosso coisário a partir do espaço da casa pelo qual ele passa a existir. O coisário, que se realiza num espaço de edícula, cujo sentido da palavra expressa a ideia de pequena casa ou nicho que se usa para colocar imagens sagradas ou de santos, também se faz enquanto espaço privado e pessoal. Ele é apartado do meu espaço de residência onde apenas eu opero e acesso, o que reforça seu valor de culto em detrimento do seu valor de exposição. Nesse sentido, o coisário também se identifica com a ordem dos espaços sagrados e se relaciona com a descrição proposta por Benjamin a respeito dos espaços em que se originaram as produções artísticas. Benjamin comenta que:

A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas. O alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens: no

máximo ele deve ser visto pelos espíritos”. (BENJAMIN, 2010, p. 173.)

O espaço da gruta ou caverna, que se relaciona com a natureza do nosso coisário, além de aparecer nessa descrição de Benjamin, e também na dimensão privada com que Moles nos apresenta sua noção de sótão, aparece ainda no conceito da palavra grotesco, que segundo “Vasari, no Trattato Sull’ Architettura, deriva das grutas que os colecionadores guardavam seus tesouros” (BENJAMIN, 2007, p.245). Essas espacialidades, ao se destinar a cuidar dos recônditos, realizam, por essas relações de deslocamentos, as ligações entre a matéria e o campo imaterial onde se passa as transmutações dos significados. O que complementa Moles a respeito do espaço do sótão:

O sótão realiza uma função de rejeição e seleção dos objetos; a classificação dos objetos neste resulta de suas funções. A entrada de um objeto no sótão obedece sempre a um exame crítico, pois ela salva-o da lata de lixo. Ele realiza a mesma função topológica-teológica que a instituição de um purgatório para certas religiões, um acordo suspensivo entre o “inferno” do lixo e o paraíso” do antiquário. (MOLES, 1981, p.79).

Nesse sentido o coisário em si, não tem valor de exposição, e sim de culto, culto a transfiguração, a leitura social; é uma espécie de oráculo do qual me coloco como mediador. Nesse sentido, não nos interessa que o coisário seja o nosso trabalho de arte, assim como a Merzbau²⁶ foi para Kurt Schwitters. Interessa-nos mais aproximá-lo, tanto quanto os objetos que o compõem, do imaginário mítico relacionado a esses espaços que descrevemos, e que também recobriam os “gabinetes de curiosidades” do séc. XVI e XVII, onde segundo a Historiadora da arte Vera Pugliese, se “buscava atingir o sentido de uma intimidade oculta entre os entes e os artefatos coletados, unidos por um sentido metafísico” (PUGLIESE, 2010, p. 20). De acordo com Pugliese, esse tipo de espaço, assim como o nosso coisário, estariam relacionados ao conceito de heterotopia. De acordo com a autora esse conceito se refere a:

²⁶ Os primeiros trabalhos de Schwitters são pequenas acumulações e colagens de objetos aos quais ele chamava Merz. Posteriormente ele começou a trabalhar em um projeto do qual se ocuparia durante toda a vida. A “Merzbau” (Casa Merz) como é conhecida, consistia num grande trabalho de ocupação espacial, onde todas as paredes de sua casa foram progressivamente revestidas com os objetos que o artista encontrava.

Espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis (FOUCAULT apud PUGLIESE, 2010, p.12).

Esses espaços heterotópicos “atuam de forma decisiva na construção do conhecimento. São espaços de descontextualização que aproximam os distantes e, com isso, criam novos espaços e tempos” (PUGLIESE, 2010, p.12). Desse modo, o coisário configura-se, antes mesmo de ser um espaço voltado para a criação de objetos artísticos, como um laboratório de observação e manipulação desses objetos tornados signos. Assim como o objeto, aparece no sistema mitológico do consumo como a “linguagem objeto” e signo pelo qual o consumo opera, o objeto no coisário também seria essa “linguagem objeto” pelas quais se processam, enquanto signos, sua manipulação sistemática. Isso configura o nosso coisário, assim como os objetos que o ocupam, como um limiar, uma fronteira entre a casa e o mundo, entre arquivo e coleção, entre o consumo e o descarte. Um umbral onde os objetos esperam por diálogos e encontros a partir da minha mediação. Um lugar de letramento e poligrafias do mundo objetual, onde se realizam as leituras a partir dos objetos e a escrita, a partir da transfiguração desses objetos em objetos de arte.

3.3. Processos, Práticas e Trabalhos.

São variados os processos que desenvolvo com os objetos no sentido da criação poética. Na verdade, não estou certo de que a palavra criação seja a melhor para dirigir os termos dessas ações e processos, principalmente, por serem os objetos o seu ponto de partida. Na verdade, em relação às práticas com os objetos, não tenho a sensação de estar criando, essa relação me parece antes um diálogo, uma questão de leitura, de escolha e de escuta do que os objetos têm a dizer.

De acordo com Vilém Flusser “todo objeto contém informação, seja livro ou quadro, seja lata ou garrafa. Para trazer a informação à tona, basta decifrar

o objeto” (FLUSSER, 2006. p.40). Arman também colabora nessa direção ao afirmar que, na relação com o objeto, “é preciso desejar o objeto, que ele lhe fale” (ARMAN, 1998, p.35). Outra artista a corresponder nessa perspectiva é Jac Leirner. A artista relata perceber, ao descrever parte de seu processo criativo, que “seja como for, tudo começa pela coleta de um objeto. É o objeto que se impõe” (FARIAS, 1999, p. 49). A artista continua: “um trabalho ou série pode começar muito antes de saber qual será o resultado final. Como um *puzzle* que se vai montando sem que se saiba o todo, mas que interessa já pelo desenho que cada peça possui e pelo o que ela permite quando juntada a outra peça” (FARIAS, 1999, p. 49). Nesse sentido, concordamos que o objeto é imperativo em sua voz e conduz parte do processo de trabalho.

Ainda nessa mesma direção, os Surrealistas viam no reino mineral, especialmente na apreciação das pedras, uma possibilidade de domínio dos índices e sinais. Essa atividade era considerada por eles como uma maneira de satisfazer e educar o sentido poético. André Breton diz o seguinte a respeito do diálogo com as pedras: “As pedras – duras por excelência - continuam a falar àqueles que querem ouvi-las. Dirigem a cada um, uma linguagem à sua medida: através do que ele sabe, elas ensinam-lhe aquilo que ele deseja saber” (SARANE, Alexandrian, 1973, p. 147).

Essa afirmação de Breton a respeito do diálogo com as pedras, poderia, na nossa visão, ser deslocada sem prejuízo ao reino dos objetos. O reino dos objetos como possibilidade de domínio dos índices e sinais. Nesse sentido, parte do trabalho com os objetos se distancia de uma noção de criação para se aproximar de estratégias e modos de ler, ouvir e explicitar essa fala e informação neles contida e, por isso, o termo educação dos sentidos poéticos, usado pelos surrealistas, nos parece mais adequado do que a palavra criação.

Há não muito tempo, ouvi de uma professora, enquanto apresentava meus processos e trabalhos em uma banca examinadora, que eu tenho o hábito de hipersensibilizar tudo. Essa expressão, por ela utilizada, faz muito sentido em relação a prática poética com os objetos, e pode nos ajudar com o prosseguimento da questão. Sensibilizar é dotar de sentido, de modo que sensibilizar as coisas e os objetos, poderia ser traduzido no mesmo que dotar

as coisas e objetos de sentido. ou seja, deslocá-las da sua condição de *objectum*, de oposição ao sujeito ao imputar-lhes algum tipo de subjetividade. Desse modo, os objetos, assim como os espelhos, teriam o poder de nos devolver aquilo que neles refletimos. Eles redirecionam e podem educar, no sentido de torná-los melhor, o nosso sentido, o nosso direcionamento poético.

Partindo do princípio de que o encontro com o objeto é um ponto fundamental de partida nessa relação que se estabelece com eles, isto é, desde que estejamos afinados nesse sentido poético e abertos para esses encontros, é importante pensar a respeito do modo como esses encontros nos afetam, passando os objetos a reter - mesmo que ainda não saibamos ao certo o conteúdo desse mistério, que se expressam na ordem desse desejo - o que neles se viu como importante, ao desejar guardá-los ou retê-los.

De fato, esse encontro com o objeto por nós escolhido, tem a dupla condição de revelar e guardar as próprias afetações que o encontro nos causou. Nesse sentido, o ato da escolha e retenção não é apenas o do objeto em si, mas antes, desse mistério que o próprio desejo de escolha esconde e tem a potência de revelar. Como acontece, por exemplo, quando encontramos um objeto perdido de nossa infância e, um mar de memórias até então esquecidas, nos invade. Um fator de mistério desses encontros se dá pelo fato desses conteúdos guardados ou revelados pelos objetos, acontecerem por vezes, a partir de uma ótica deslocada, como por exemplo, é comum acontecer nos sonhos em que temos com uma pessoa conhecida um encontro, porém, a sua aparência não é a mesma pela qual a identificamos na realidade, o que faz com que esse reconhecimento encontre-se deslocado.

A partir do encontro com o objeto escolhido, que reflete e guarda as afetações que o próprio encontro causou, o objeto passa a representar, encontra na percepção do artista, um sentido comunicativo ligado a sua natureza objetiva, a sua materialidade e aparência: como a época, origem, materialidade e valor de uso, e também, por outro lado, a um campo imaterial como o dos afetos, memórias e conteúdos inconscientes.

Tudo isso junto, configura o campo imaterial da matéria que o objeto escolhido passa a representar. O conteúdo imaterial da matéria seria então, a

junção do objeto escolhido, imantado por esses conteúdos afetivos rememorados; conteúdos inconscientes nele projetados e descobertos. O objeto, então, passa a partir desse momento de escolha, a ser uma espécie pedra filosofal, um amuleto, que se destina a guardar e revelar. Nesse sentido, o momento do encontro e da escolha se fazem simultaneamente como momento de descoberta e criação de sentido.

Essa relação de encontro com o objeto é expressa pelos surrealistas, na figura de André Breton, a partir do conceito de “acaso objetivo”. Esse conceito, “prevê que a libido, agindo do interior do indivíduo, dará forma a realidade de acordo com suas próprias necessidades, encontrando da realidade o objeto de seu desejo”.(KRAUSS, Rosalind, 1998, p.132). O autor continua a nos esclarecer: O acaso objetivo é “algo desconhecido mais esperado, o encontro com um fragmento do mundo que comporá para ele em forma de signo, revelando e ao mesmo tempo confirmando as forças de sua própria vontade”. (KRAUSS, Rosalind, 1998, p.133).

Esses conceitos, trabalhados acima, podem ser melhor apresentados pelos primeiros trabalhos que desenvolvemos no campo do objeto. Nos primeiros trabalhos, datados de cerca de 2011, época embrionária do nosso coisário atual, as operações que utilizamos são as mais elementares possíveis para a discussão do objeto, no sentido do diálogo com eles. Nessa série de trabalhos que nomeei de reconhecimento (fig. 24, 25, 26, 27). A intenção girava em torno do gesto mínimo necessário para a produção de sentido a partir de objetos industrializados e encontrados. Nessas produções percebemos estratégias de deslocamento, atribuições de títulos a objetos do cotidiano e também de mero reconhecimento de formas em materiais e objetos encontrados.

FIGURA 24. César: Série de reconhecimentos/Bullet, 2011, Fotografia. Dimensões variáveis.



FONTE: Imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

FIGURA 25. César: Série de reconhecimentos/Wood. 2011. Objeto. 20 x 8 cm.



FONTE: Imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

FIGURAS 26, 27. César: Série de reconhecimentos/Sapo de Pau, 2014. Objeto. Madeira e cordão. 20 x 26 x 10.



FONTE: Imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

Nesses primeiros objetos, e talvez, de maneira especial neste último (fig. 26, 27), as ideias de deslocamento e reconhecimento reverberam e encontram uma coincidência, mesmo que deslocada, com meu universo infantil e pelo o que eu entendo como minha “primeira escultura”. Pelo que peço espaço para narrar em uma breve história contada pela minha mãe: quando era bem

pequeno, e já sabia andar e falar, estava a brincar em um quintal de fazenda, enquanto ela estendia roupas em um varal. Ela conta que comecei a chamá-la insistentemente enquanto dizia-lhe: o sapo mamãe, o sapo. A princípio ela não deu atenção e continuou sua atividade. Pelo que minha insistência não cessou, ela então, interrompeu o que estava fazendo e me acompanhou até onde eu indicava a minha visão. Ao chegarmos no local, agachamos perto de um pequeno arbusto e pude lhe mostrar o sapo. Ela conta de seu espanto ao perceber que o sapo, na verdade era um toco de madeira, que em nada diferia da forma real do animal. O toco foi então recolhido e guardado por um tempo dentro de casa.

O que nos interessa recuperar nessa história; que não deve ser estranha a nenhum de nós, quando pensamos no mundo infantil, ou mesmo, quando olhamos as formas das nuvens e lhe atribuímos significado; é o fato de que essa “primeira escultura” se realiza pela ordem conceitual da sobreposição, pelo gesto mínimo de atribuição de um título ao objeto, pela transformação da matéria a partir de um simples ato verbal. Nesse sentido, a construção dessa série de reconhecimentos, e especialmente o encontro com esse pedaço de madeira que se assemelha a um pé, me fizeram resgatar essas recônditas memórias infantis.

3.3.1. O peso da escolha.

Jean Baudrillard perguntava no início de seu famoso livro dedicado aos objetos: “podemos classificar a imensa vegetação dos objetos como uma flora ou uma fauna, com suas espécies tropicais, glaciais, suas mutações bruscas, suas espécies em vias de desaparecimento?” (BAUDRILLARD, 2002, p. 9). Essa consideração que supõe o objeto como elemento orgânico e participante de um sistema vivo interessam-me para pensar a impressão que trago a respeito dos “diálogos” entre os objetos no coisário. Durante os processos de observação e reorganização, às vezes, penso no coisário como um jardim de objetos que se relacionam movidos por atrações desconhecidas como num sistema botânico. Essa analogia, do coisário como um lugar de cultivo dos objetos, talvez me

permita supor que no trabalho com eles, exista uma dialética entre um movimento de cultura, no sentido de algo que é cultivado, em diálogo com um movimento de natureza bruta, imprevisível.

Arman, em entrevista concedida ao crítico Daniel Abadie, ao responder sobre o sentido de aleatoriedade e organização em alguns de seus trabalhos com objeto comenta que:

Nas primeiras acumulações, há uma misturada, cada objeto encontra, sozinho o seu lugar: eles têm a tendência de se autocompor pela lei da gravidade. Porém, em outras acumulações, os objetos são amarrados por um fio de ferro, outros são arrumados ou colados. É claro que estes últimos exigiram uma decisão, mesmo que mínima, de composição. (ARMAN, 1998, p. 49)

Essa diferença de processos expressa por Arman, reverbera outras diferenças conceituais e históricas em relação a prática com os objetos: uns que consideram a escolha sob determinado prisma, como vimos em relação aos surrealistas, e outros que negam sua influência por completo, como pode ser encontrado no dadaísmo, especialmente em Marcel Duchamp. Essas diferenças, porém, não se fazem em total antagonismo, visto que esses movimentos são, de certo modo, correspondentes um ao outro.

Como citamos, ao abordar a noção de objeto e escolha no surrealismo, expressa no conceito de “acaso objetivo”: o objeto encontrado, escolhido, já é imantado pela ordem da escolha, a partir da qual é imputado de memórias e cargas afetivas e conteúdos do inconsciente. Contudo, esta noção se distancia do modo como o acaso e a escolha aparecem no pensamento e nos trabalhos de Marcel Duchamp. Com suas próprias palavras Duchamp diz: “Gostaria de deixar bem claro que a escolha destes *ready-mades* jamais foi ditada por deleite estético. A escolha foi feita com base em uma reação de indiferença visual e ao mesmo tempo em uma total ausência de bom ou mal gosto. De fato uma completa anestesia”. (DUCHAMP. 1961).

Talvez, essa diferença conceitual entre *ready-made* e *objet trouvé*, aqui analisada do ponto de vista da escolha de seus objetos, se localize, na ordem dos termos processuais, onde há uma inversão dos momentos do processo: no

caso do *ready-made* a ideia precede o encontro com o objeto. Como diz Duchamp, “a arte é coisa mental”, o que faz com que seja guiada por uma ausência de qualquer orientação estética e de gosto, pois partindo da própria ideia, e do gesto como princípio operatório e conceitual, o objeto em si, se torna indiferente. No caso do objeto encontrado surrealista, passa-se o contrário: o objeto, ao ensejar conteúdos inconscientes relativos à sua escolha, é determinante na sua noção de arte e na construção do objeto artístico. Tornando a escolha e o encontro com o objeto, um ponto fundante e por isso fundamental. Desse modo, e como dissemos anteriormente, não entendemos como totalmente antagônicas as posições de surrealistas e dadaístas em relação à escolha e aos objetos, antes, entendemos em nosso processo, que essa dinâmica com os objetos, se passa exatamente no trânsito, no jogo entre o acaso e intenção.

Considerando esse ponto de vista das práticas Duchampianas, no que dizem respeito à indiferença da escolha, e em relação à sua postura crítica ao circuito da artes, é que apresentaremos outra série de trabalhos que desenvolvemos em meados de 2011. Nessa série, que chamei de apagamento de superfície, os procedimentos de deslocamentos e sobreposições com os quais iniciamos nossas investigações poéticas com o objeto, avançaram para uma discussão um pouco mais centrada no objeto de arte e também do seu circuito. Os dois trabalhos a seguir são o exemplo desse momento (fig. 28, 29).

Essa série de objetos, consistia em recobrir alguns objetos com textos da própria história da arte. Os objetos que seriam recobertos, no entanto, eram de fato indiferentes em sua escolha. O que importava era a ação crítica de recobri-los com textos retirados da história e crítica da arte, um questionamento a respeito do que de fato funda o objeto como objeto artístico. Será o contexto ou o discurso que sobrepomos a respeito de determinado objeto, o que o funda sua natureza artística?. É interessante apontar ainda, que nesse contexto de discussão e produção com os objetos, é quase imprescindível que não se comente ou mesmo repita, por vezes, até de maneira ingênua, esse flerte com Marcel Duchamp e também com toda essa tradição passada em relação ao objeto no campo da arte. De modo que, também nossa produção dialoga e se refere, a esses conceitos, artistas e períodos de maneira recorrente.

FIGURA 28. César: Apagamentos de superfície, 2012. Objeto. 20 x 7 x 5 cm.



FONTE: Imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

FIGURA 29. César: Apagamentos de superfície, 2012. Objeto.



FONTE: Imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

3.3.2. Binômios.

Michael Archer diz no seu livro “Arte Contemporânea: Uma História Concisa” que, em um momento, com a inserção e validação do objeto no campo da arte, ele passa a fazer parte da “narrativa fechada da obra de arte” em contraposição ao “fluxo da vida quotidiana”. Com isso, perde sua capacidade de discutir o quotidiano em detrimento da própria história da arte. (ARCHER, 2008, p.14). Para nós, essa preocupação em discutir tanto a arte quanto a sociedade é um fator relevante em nossa produção.

O objeto, como vimos nas primeiras partes desse texto, tem profunda relação com a sociedade. Nesse sentido, ele pode extrapolar sua condição de signo em relação ao indivíduo que o escolhe como retentor de conteúdos imateriais, em vistas de reter conteúdos e discursos da ordem do coletivo e do social. Na visão de Karl Marx, se consideramos o conceito de fetichismo da mercadoria, o objeto pode se dar, não apenas como signo autobiográfico ou autorreferencial do indivíduo que o escolhe ou encontra. Em Marx (2006), os objetos – mercadorias - são dotados de imanência e alma num sentido quase místico, onde o sentido externo e abstrato da mercadoria é o seu valor de troca e, portanto, articula os signos e a linguagem da sociedade e do social.

Nessa mesma direção, ao retomarmos as relações que o objeto detém com o consumo e a moda, encontraremos em Walter Benjamin o seu aspecto mais interessante. Benjamin (2007, p. 103), considera que “para o filósofo, o aspecto mais interessante da moda é sua extraordinária capacidade de antecipação”. O autor afirma que em cada nova criação da moda, estão contidos sinais secretos de coisas vindouras e, “quem os soubesse ler, saberia antecipadamente não só quais seriam as novas tendências da arte, mas também a respeito das novas legislações, guerras e revoluções”(BENJAMIN, 2007, p. 103).

Se é possível extrair da observação dos objetos narrativas de outros campos, como por exemplo, o futuro das guerras, é porque, existe no seu interior essa comunicação dada, por mais que esta não seja intencional. Em

certa medida o objeto também guarda, assim como na noção surrealista, um inconsciente coletivo e social e, se nos é possível ler essas informações a partir desses sistemas, também seria possível, assim como na ordem gramática de signos, escrever a partir deles. Nesse sentido, não basta apenas reter os objetos no coisário, é preciso voltar, organizar, forçar-lhes os diálogos e as confissões. Esse também é parte do nosso interesse em relação à poética que desenvolvemos com os objetos, e ficará mais clara, a partir dos próximos trabalhos que apresentaremos. É preciso dizer ainda, que por mais que o ponto de partida para a produção, seja sempre em relação ao objeto, os trabalhos finais nem sempre se resolvem nas linguagens dessa categoria. Estes se encaminham para diversas outras linguagens como: desenho, fotografia, assemblages, ações urbanas e instalações.

Nessa série de trabalhos que apresentaremos a seguir, em que se discute os objetos no que eles dizem das contradições humanas e sociais, das influências ideológicas que os brinquedos provocam, da noção de objetificação do corpo e do discurso de limpeza e aniquilamento latente em alguns objetos quotidianos, a tônica das ações se passa por meio dos diálogos que eles podem estabelecer entre si quando confrontados.

O nome dado a essa série de objetos é Binómios (fig. 30,31,32,33,34,35), e a ideia de assemblage, descrita por Sarane Alexandrian (1973, p. 150): como “um conjunto de objetos naturais ou encontrados, dispostos de maneira a formar uma escultura ou um relevo”, seria suficiente pra definir essa prática. Norteados, assim como os surrealistas, pela noção de beleza em Lautréamont, na qual o sentido da beleza se dá no encontro inesperado entre dois, ou mais objetos distintos em um plano de operação, começo a propor o encontro e a escuta dos objetos enquanto operação capaz de revelar além do significado individual de cada objeto, o termo das relações existentes entre eles. Nesses processos, a partir da escolha de determinados objetos, coloco-me como espectador de seus diálogos, como um mediador ou juiz em campo de jogo, onde a partir dessas proposições, se constrói um campo vazio, no qual o espectador pode conferir o sentido desse encontro inusitado.

FIGURA 30. César: 2013. Série de Binômios/ Sem título. Objeto. 12,5 x 7 x 5,5. Cm.



.FONTE: Imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

FIGURA 31. César: Série de Binômios/ paradoxos da classe média. 2012. Objeto. 19 x 8 x 8 cm.



FONTE: Imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

FIGURA 32. César: Alvejantes. Objeto manipulável: madeira e tinta. 2016



FONTE: Imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

FIGURA 33. César: Campanha: temperar, matar, perfumar e pintar. 2015. Fotografia. 129 cm x 89 cm. Acervo MAPA: Museu de Artes Plásticas de Anápolis.



FONTE: Imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

FIGURA 34. César: Plástica. Fotografia. 2014. Dimensões variáveis.



FONTE: Imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

FIGURA 35. César: Carrinho Boneca. Instalação. 2016. Dimensões variáveis.



FONTE: Imagem retirada do acervo pessoal do artista. Foto: César.

Nos dois primeiros trabalhos apresentados (fig. 30, 31), a ideia era trabalhar alegoricamente os signos opostos de vida e morte, proximidade e distanciamento. No primeiro exemplo (fig. 30), a figura solar do galinho do tempo, ao simbolizar a vida, se contrapõe à caveira de ave, que por sua vez, se relaciona com a eternidade da morte ou, o tempo que não mais se pode medir. No segundo trabalho (fig. 31), a ideia é semelhante. Juntar dois objetos de uso cotidiano, porém com funções opostas e, que no entanto, se referem ambos ao universo do mundo animal de um convívio doméstico: as aves e os pernilongos. Os primeiros, os queremos próximos e vivos, como sinal de boa sorte; os outros se quer o mais distantes possíveis e mortos. Esse duplo desejo por vida e morte, proteção aos semelhantes e morte às diferenças, aparece também nos dois próximos trabalhos.

O trabalho alvejantes (fig. 32), tenta articular o discurso de limpeza presente no imaginário dos produtos e comerciais de lavar roupas²⁷, com um discurso de limpeza e segurança social. Esses dois elementos são reunidos a partir da construção de réplicas de armas em madeira, cujos recipientes de produtos de limpeza, são incorporados na forma da arma. O título do trabalho, Alvejantes, também é um jogo com o duplo sentido que a palavra carrega. O trabalho Campanha (fig. 33), por sua vez, surge a partir da percepção de um “ruído” de informação em uma tampa de desodorante masculino. A partir desse encontro, em que se percebe para além do interesse ergonômico do desenho do produto, em realizar da melhor maneira a sua função de uso, havia uma informação figurada que remetia ao universo das máquinas de guerra. A partir dessa percepção, começo a reunir diversas outras tampas da família dos spray, para a partir daí, explicitar essa informação neles encontrada. A solução para esse problema, veio a partir da construção de bases de madeira que se assemelham a esteiras de tanques ou a cascos de navio.

Os dois últimos trabalhos dessa série (fig. 34, 35), tentam se aproximar de uma discursividade a respeito do corpo humano. O primeiro deles, chamado Plástica (fig. 34), parte da ideia de que os recipientes podem se dar como metáforas para a ideia de corpo, onde a partir disso, são realizadas uma série

²⁷ “O Branco muito mais branco”. “Ace todo branco fosse Assim”. Slogans de marcas famosas de sabão em pó.

de operações de cortes e inserções de outros elementos nesse mesmo corpo, criando esses pequenos totens. No segundo (fig. 35), o interesse é criar um objeto estranho, que a princípio seria colocado em um espaço de instalação para ser frequentado por crianças. Neste trabalho, parte do interesse é de friccionar os campos, fundindo em um mesmo objeto, os referenciais simbólicos de masculino e feminino expressos pelas categorias carrinhos e bonecas.

É interessante notar, nessa relação de investigação a respeito dos discursos dos objetos e do que eles são capazes de revelar quando encontram outros, que nesses diálogos, os objetos impõem questões que outros objetos respondem. Nesse sentido, estou sujeito à eles, acompanhando seu fluxo e seus diálogos, me coloco como mediador e juiz em um campo de jogo, onde muitas vezes, não há uma motivação, além da inicial, de reter os objetos que me chamam a atenção. Os objetos se colocam como pergunta, e também como resposta, por vezes, não subjugo eles à minha vontade. De certa maneira, há uma atitude de passividade em parte desse processo e, a espera, se configura como uma de suas virtudes. Nesse sentido, meu trabalho é de curadoria dos objetos, e também, o de buscar estratégias que deem visibilidade à seus diálogos, buscar formas de explicitar a sua mensagem. Como um *voyeur*, um *flâneur* que reage ao campo do dado.

3.3.3. Acumulação

A respeito da acumulação, gostaríamos de notar, que o que entendemos por esse conceito é um pouco diferente do ato de juntar objetos no coisário, a isso preferimos chamar de retenção. Para nós, o sentido de acumulação está ligado ao ato de reter objetos dentro de um sentido ou intenção já um pouco mais elaborado. O sentido de acumulação designaria então, em relação aos objetos retidos, os ajuntamentos que estão a um passo a frente de se tornarem trabalhos de arte. De certa maneira, se a acumulação já não indica uma direção que o trabalho poderá tomar, ela ao menos se mostra como um corpus temático em vias de crescimento, que se dá pela ordem do agrupamento do semelhante. Segundo Umberto Eco, para que um grupo de objetos receba a etiqueta de acumulação, este “deve ser a acumulação do diverso à luz de um

motivo unificador, mesmo que ínfimo” (ARMAN, 1998, p.16). O processo de acumulação aparece, por exemplo em nosso trabalho, na intenção de acumular tampas de spray (fig. 33), para comunicar um subtexto existente nesses objetos. Nesse sentido, os processos de acumulação já indicariam uma direção semântica, um filtro, estando apenas à espera e à procura de uma forma que lhe proponha a explicitação.

Para nós, o conceito de acumulação também está vinculado ao que Umberto eco chama de lista poética. O autor distingue em seu texto *A Vertigem das Listas* duas categorias de listagem: a lista prática e a lista poética. O autor pergunta, qual o sentido de se elaborar uma lista poética? Elaboramos listas poéticas “porque não somos capazes de enumerar alguma coisa que escape às nossas capacidades de controle e dominação” (ECO, 2010, p.117). A lista poética é uma tentativa de organizar o caos, uma lista que em vez de se interessar nos referentes, ou seja, nos significados, se interessa nos significantes. Como por exemplo, os sons e valores fônicos das palavras da lista. Abaixo, apresentaremos alguns exemplos de acumulação em vias de construção de sentido. (fig. 36,37,38)

FIGURA 36 : César. Acumulação de rodas de carrinho. Objeto. Trabalho em construção.



FONTE: imagem retirada do acervo do artista. Foto: César.

FIGURA 37 :César, Acumulação de potes de Danone. Objeto. trabalho em construção.



FONTE: imagem retirada do acervo do artista. Foto: César.

FIGURA 38 : César. Acumulação de tornos de madeira. fotografia. Trabalho em construção.



FONTE: Imagem retirada do acervo pessoal do artista.

Nesse sentido da acumulação ou lista poética, se interessar mais nos significantes que nos significados dos objetos, a acumulação configura um resultado de maior opacidade em relação aos objetos retidos. Como dissemos, os objetos retidos carregam uma carga pessoal e subjetiva imputadas pela ordem do encontro e do desejo de retenção. Nas acumulações, pelo fato de seu sentido surgir a partir dos próprios significantes, estes se encontram nas camadas mais materiais e mundanas do objeto, seu sentido não é gerado pela ordem da inserção, mas antes, elaborado a partir da própria organização dada a partir do conjunto.

Abaixo será apresentada uma listagem de alguns dos objetos acumulados atualmente no coisário:

-
- Clavículas de galinha (o jogo).
- Fotografias encontradas.
- Cartelas de anticoncepcional.
- “Espelhos” de proteção de tomadas e interruptores.
- Aparelhos de barbear.
- Moldes de acetato que protegem e revelam os objetos nas embalagens.
- Mouses de computador.
- Peças entalhadas de madeira.
- Braços e pernas de bonecos e bonecas.
- Uma grande quantidade de chaves proveniente de uma mesma fonte.
- Armações de óculos.
- Potes vazios de Danoninho.
- Cabides.
- Mapas internos de teclado de computador.
- Pedacos de imagens sacras quebradas.
- Cabos de guarda chuva.
- Tornos de madeira.
- Brinquedos.
- Carcaças de pássaros.
- Fragmentos de origem não identificada.
- Moldes de arcada dentária.
- Arcadas tipográficas de máquina de escrever.
- Panfletos de comunicação entregues na caixa de correio ou pegos no sinal.
- Partes e fragmentos de plástico.
- Molduras de madeira

Para Umberto Eco, a conversão de uma lista prática em uma lista poética se dá pela busca de um indexador ou motivo unificador desse agrupamento. Essa conversão se dá a partir do conhecimento semântico dos objetos acumulados, fase na qual também emergem as metáforas e o sentido que determinada acumulação pode expressar. Para Eco (2010, p. 132): “encontrar metáforas significa aristotelicamente, conhecer novas determinações das coisas, ou seja, tudo o que se poderia dizer de um objeto”. Esse ato de buscar, a partir dos objetos essas metáforas, chamamos de leitura semântica. É nesse processo que encontramos os indexadores, os subtextos e a transfiguração das acumulações em objetos de arte. Segundo Abraham Moles, este processo de tipologização é um método bastante frutífero de análise.

Um dos métodos mais frutíferos de análise do fenômeno humano está na pesquisa de semelhanças ou de traços gerais que fazem emergir categorizações. É a tipologia que, aproximando elementos diferentes em uma série de perspectivas categoriais, coloca uma primeira estrutura dimensional. (MOLES, 1972, p. 172)

Encontramos também uma semelhança com nosso processo, e com essa discussão a respeito da acumulação no relato do cineasta Eduardo Coutinho. O autor, ao expor a diferença entre a coleta do material filmico e a roteirização em seu processo, comenta, por exemplo, que nas setenta horas de filmagem que fez para o documentário sobre os metalúrgicos do ABC, a realidade do filme, ou seja o roteiro não estava construído. Segundo Coutinho, o roteiro é construído do zero a partir das experiências com o material coletado. Nesse caso, se aprende com a acumulação o sentido que o filme terá. A partir do dado, e da escuta semântica do material agrupado busca-se a configuração de uma estrutura. Nesse caso, a partir dos significantes, ou seja os próprios objetos em sua objetividade, se busca atingir camadas de significações a partir da própria informação contida nos objetos. Esse é o caso dos exemplos que apresentaremos a seguir. Figuras (39 e 40)

FIGURA 39. César. Acumulação de cabos de guarda chuva. Objeto. Trabalho em processo.



FONTE: imagem retirada do acervo pessoal do artista. Foto: César.

Elegemos aqui algumas acumulações em vias de formação, para comentarmos um pouco melhor esses processos. Nossa intenção com esta acumulação de cabos de guarda chuva, por exemplo, é a de formar uma homenagem ou paródia da máxima surrealista a respeito do sentido da beleza do conde de Lautréamont: “belo como um encontro fortuito entre um guarda chuva e uma máquina de costura”. Nesse caso, enquanto a acumulação de cabos de guarda chuva aumenta, nos interrogamos a respeito de qual objeto irá compor tal encontro com eles, e qual forma assumirá essa formação.

FIGURA 40. César, Acumulação de braços de boneca. Objeto. Trabalho em processo.



FONTE: imagem retirada do acervo pessoal do artista. Foto: César.

Nesta acumulação de braços de bonecos e bonecas, por exemplo, o ruído que encontramos a partir da leitura semântica desse material, e que gostaríamos de evidenciar e explorar em um trabalho, é o fato de que todos os braços de bonecas que possuímos, não apresentar ação na representação das mãos. Já nos braços de bonecos, há sempre um gesto de pega, de uma mão que segura alguma coisa. Também nos interessa evidenciar as diferenças de escala entre esses gêneros de membros. Esta acumulação, por exemplo, está agrupada sob o título de cumplicidade, e ainda estamos procurando a forma final de trabalho que esta terá.

Essas duas acumulações anteriores, assim como diversas outras da nossa lista, ainda carecem de uma forma que lhes explicite a informação que queremos passar a partir delas. No próximo exemplo que apresentaremos, esse mesmo procedimento se mostra em fase mais avançada, visto que essa forma já foi encontrada e trabalhada.(fig. 41).

FIGURA 41 . César. Sub versões, 2016. Objeto/desenho.210 cm x 95 cm.



FIGURA 42,43,44 . César. Detalhe do trabalho sub versões.



FONTE: Imagens retiradas do acervo pessoal do artista. Foto: César.

Este último trabalho, representa uma boa síntese do modo como nos relacionamos com os objetos em acumulação. O interesse inicial surgiu a partir de uma primeira moeda na qual observamos cunhada a figura de um busto. A partir desse interesse, começamos então a juntar outras moedas de diversas nacionalidades que continham aspectos semelhantes. A leitura semântica que fizemos desse material levava em conta diversos aspectos da representação da figura na moeda: gênero da figura, idade, etnia, tipo físico, presença ou ausência de vestimentas, tipos de vestimenta, o valor monetário da moeda em que determinada figura aparece representada, a direção que a figura representada lança o seu olhar; se para a direita, a esquerda ou para frente²⁸. A partir dessa leitura, o próximo passo consistia em isolar determinada moeda, ou um grupo delas, e construir a partir do dado o corpo dos personagens. Nessas construções, que acabavam por gerar cenas e histórias inusitadas, a biografia real do personagem representado, interessava menos que o modo como sua figura aparecia representada na moeda. Esse fator é justamente o que nos permite lançar uma ponte entre o campo da realidade expressa nos objetos e, a fantasia e a ficção da construção de novas narrativas para a história.

Dissemos, no início do parágrafo anterior, que este processo poderia revelar, em síntese, o modo mais geral como tratamos os objetos acumulados, pelo sentido de personificação que damos aos objetos que nos interessa. Esse sentido de personificação pode ser melhor visto neste trabalho, justamente por se tratar da representação da figura humana. Penso que esse é mesmo o processo que nos interessa, subjetivar os objetos, até o ponto de que eles nos falem.

3.3.4. Day Shop.

Um outro processo que desenvolvemos com os objetos, se relaciona com o conceito de arquivo de procedência, descrito por Anna Maria Guasch..

²⁸ A esse respeito, vale uma nota sobre as moedas Brasileiras. Nestas, com raríssimas exceções, o olhar das figuras está sempre voltado para a esquerda. Se considerarmos, como considerei na série, a ordem de leitura de imagem ocidental, é como se esse olhar para a esquerda, fitasse sempre o passado, ao passo que diversas moedas europeias ou americanas, por exemplo, tem seu olhar voltado para a direita.

Nessa série de tomadas fotográficas, denominada de Day Shop (fig. 45,46,47 48), o que se propõe é uma reflexão a respeito do momento de coleta em si. Nesse processo, os objetos coletados são fotografados antes de serem inseridos no coisário, ainda no conjunto em que vieram e foram escolhidos naquele dia, em determinado espaço e ocasião. Essa é, justamente a sua potência arquivista. Estes processos, além de configurar um arquivo do espaço em que foram encontrados os objetos, também revelam-se como um arquivamento de minhas escolhas em um determinado momento. De acordo com Guasch, o conceito de arquivo de procedência se pauta quando:

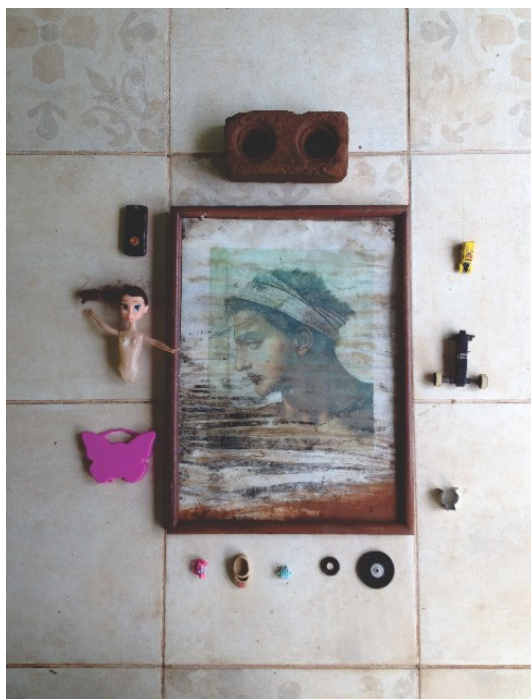
Os documentos de um arquivo devem estar dispostos em estrita concordância em relação a ordem conforme foram encontrados em seu lugar de origem e sua geração, quer dizer, antes de serem transferidos para o arquivo. Este princípio, segundo o qual a origem deve privilegiar a procedência mais que os significados, define o arquivo como um lugar neutro que armazena registros e documentos que permite ao usuário retornar às condições em que as mesmas foram criadas, aos meios que as produziram, e os contextos dos quais fizeram parte e as técnicas chave para sua aparição. (GUASCH, 2011, p. 16)

FIGURA 45 . César. Day shop. Fotografia. 2015. Dimensões Variáveis.



FONTE: imagens retiradas do acervo do artista. Foto César.

FIGURA 46 . César: Day shop. Fotografia. 2016. Dimensões Variáveis.



FONTE: imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

FIGURA 47. César: Day shop. Fotografia. 2016. Dimensões variáveis.



FONTE: imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

FIGURA 48. César: Day shop. Fotografia. 2016. Dimensões variáveis.



FONTE: imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

Nessa série, o menor gesto para a construção de sentido a partir dos objetos, é empregado apenas no momento da coleta e também, de uma organização para que se possa realizar a tomada fotográfica do conjunto. Essa operação se assemelha a escrita automática desenvolvida pelos surrealistas²⁹, porém, no nosso caso, há uma interferência um pouco maior, no sentido de uma composição do dado, para a sua figuração plano fotográfico.

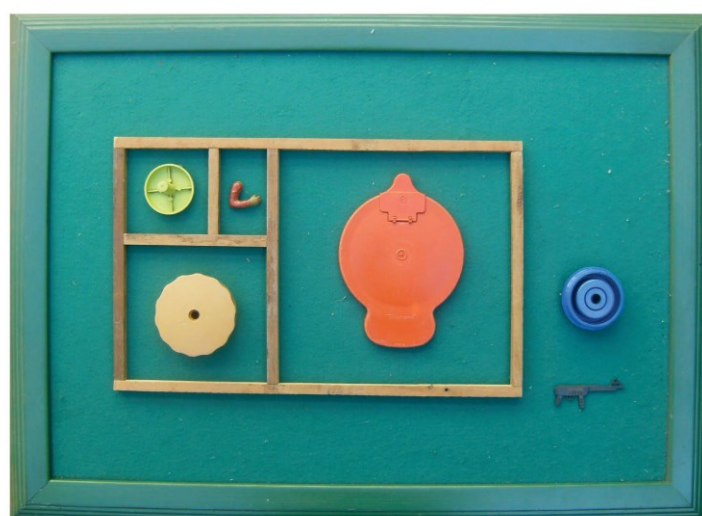
É interessante notar que as possibilidades de realização desse tipo de trabalho, ao menos na cidade de Uberlândia, tem se tornado cada vez mais impossibilitadas, na medida em que novos mediadores desse descarte tem entrado no jogo de sua discursividade. Esses objetos foram recolhidos em espaços de descarte clandestinos e, atualmente, esses espaços têm sido anulados e substituídos por espaços institucionalizados pelo município, nos chamados eco-pontos. Nestes novos espaços, destinados ao refugio da

²⁹ Técnica desenvolvida e empregada pelos surrealistas, que sugere a livre associação de ideias como forma de narrativa.

população da cidade, os objetos são entendidos como recicláveis, e se reduzem ao valor primário que sua materialidade possui: plástico, alumínio, papel, cobre, madeira. Nesse sentido, além do acesso a esses espaços não permitir com facilidade a retirada de objetos, eles são separados de acordo com essas categorizações de ordem monetária. O sentido de reciclagem que almejamos com nosso interesse pelos objetos é diverso deste institucionalizado pela monetarização dos dejetos. Os objetos para nós, são recicláveis no seu sentido simbólico, são palavras e frases de um discurso doméstico, social e urbano da contemporaneidade.

Uma última série de trabalhos, que gostaríamos de discutir nesse texto, se relaciona e se opõe à série apresentada anteriormente. Nesta série chamada de Esquemas Intencionados (fig. 49,50, 51), o interesse, assim como na série apresentada anteriormente, é o de apresentar um grupo de objetos em comunicação, como se fosse um texto no qual os objetos tomam o lugar dos signos linguísticos. A diferença entre eles, porém, se dá no fato de que neste segundo caso, os objetos não configuram um modelo de arquivo de procedência, pois foram escolhidos, dentre os objetos existentes no coisário. Essa escolha leva em conta as relações de afinidades morfológicas, sintáticas e simbólicas dos objetos neste sistema objetual poligráfico.

FIGURA 49. César. Esquemas intencionados. Sentença. Objeto. 2016. 75 x 53 x 4 cm.



FONTE: imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

FIGURA 50. César. Esquemas intencionados. O que pode a estética? Objeto. 2016. 47 x 30 x 6 cm.



FONTE: imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

FIGURA 51. César: Esquemas intencionados. Sentença irracional incrustada. Objeto, 2016. 20 x 13,4 x 7,5 cm.



FONTE: imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

Estes sistemas intencionados, são também um desdobramento em relação à série de binômios (fig. 30, 31), no sentido de serem fraseados mais complexos em numeração de elementos, onde cada vez mais, o valor sintático dos objetos dentro de um sistema tem nos interessado. Esses trabalhos são como pequenos coisários, e representam sistemas mais ou menos fechados, onde os objetos se comunicam para formar uma espécie de texto, uma poligrafia. O interesse nesse tipo de composição não é a de dominar o discurso que se expressa, é antes o de revelar a potência de signo que cada objeto carrega nesse sistema de sentenças. Esses complexos são cartas, mapas, sentenças, para ninguém ou todo mundo, em todo lugar ou lugar algum. Sua direção não é endereçada à razão discursiva. Eles apenas repetem, ecoam as possibilidades do coisário, como síntese do encontro com os objetos no mundo.

3.3.5. Breve relato da exposição. Reflexões Visuais: Arte e Cidade.

A mostra, que aconteceu de 01 de fevereiro a 24 de março de 2019 no MUnA³⁰ e intitulada “Reflexões Visuais: Arte e Cidade” (fig. 52), teve caráter coletivo, na qual participaram todos os alunos da linha de práticas e poéticas do mestrado deste ano.

FIGURA 52. Imagem do convite da exposição.



FONTE: imagens retiradas da internet. <https://www.facebook.com/MUnA.UFU/>. Acesso em março 2019.

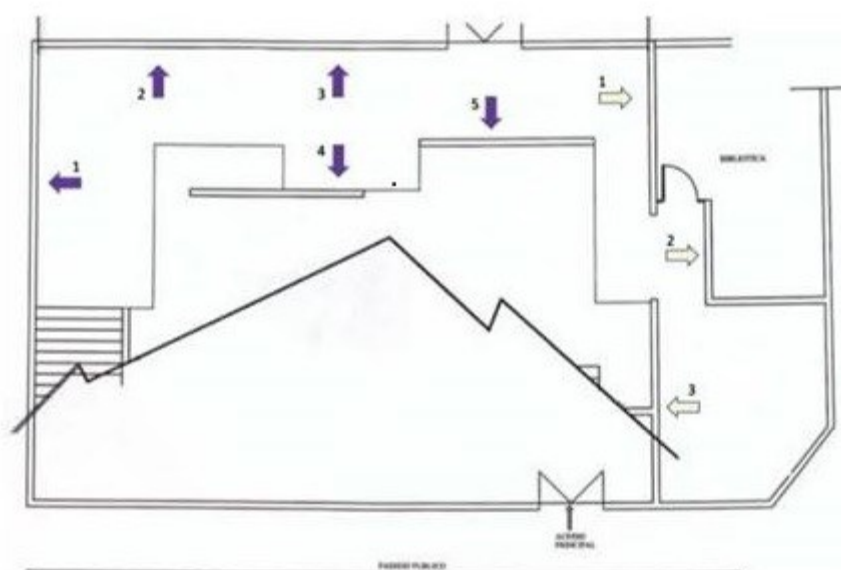
A princípio, meu planejamento pessoal para a realização desta exposição, que se configura como uma etapa obrigatória a todos os alunos inseridos na linha de práticas e processos em artes, era expor individualmente e de maneira retrospectiva, assim como aparece no texto de dissertação, todos os trabalhos autorais aqui apresentados e discutidos. Posteriormente, e mediante as afinidades surgidas entre as poéticas dos alunos da turma, estabelecemos que faríamos a exposição coletivamente baseados nas palavras-chave arte e cidade. Estas duas senhas de acesso, arte e cidade,

³⁰ MUnA. Museu Universitário de Arte localizado na cidade de Uberlândia- MG.

foram as que melhor sintetizaram a produção conjunta dos alunos do curso para a exposição.

A partir desta decisão, a de fazer a exposição coletivamente, estabeleceu-se, juntamente com a equipe curatorial do museu, em que espaço e quais trabalhos seriam expostos. A partir desta curadoria ficou definido que sete dos meus trabalhos³¹ seriam expostos no segundo andar do museu. Estes trabalhos foram escolhidos com a intenção de sintetizar a produção discutida aqui em dois grupos: um primeiro deles que atende pela abordagem do objeto pelo viés fotográfico e um segundo orientado na tradição mais conceitual do objeto. O mapa abaixo, assinala em setas roxas as posições nas quais foram distribuídos os trabalhos no espaço expositivo.

FIGURA 53. Mapa expositivo dos meus trabalhos na mostra.



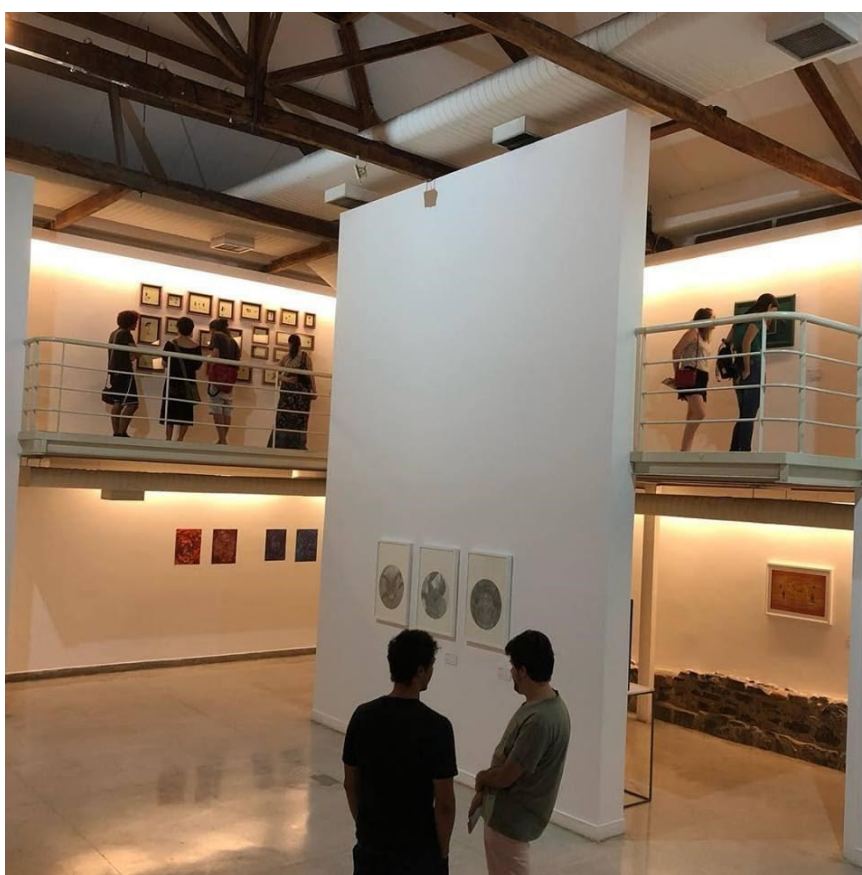
FONTE: imagem do acervo do autor.

A exposição foi um importante momento para testar a receptividade de trabalhos que, em sua grande maioria, nunca haviam sido mostrados ao

³¹ Os trabalhos selecionados para a exposição foram os seguintes: Palimpsestos, Objeto, 2017-2018. Sub-Versões, Objeto/desenho, 2016. Tombamento, Fotografia, 2019. O que pode a estética, Objeto, 2016. Sentença, Objeto. 2016. Deslike ou Por uma crítica menos racional, Objeto, 2015. Campanha: Temperar, Matar, Perfumar e Pintar. Fotografia, 2015.

público, gerando uma possibilidade de compartilhamento de novas leituras a respeito da minha produção autoral. A seguir serão apresentadas algumas imagens da exposição.(fig. 54, 55, 56)

FIGURA 54. Imagem do dia de Abertura da exposição. MUnA, Fevereiro de 2019.



FONTE: Imagem retirada da Internet. <https://www.facebook.com/MUnA.UFU/>. Acesso em março de 2019.

FIGURA 55. Panorama da exposição. Muna, Fevereiro de 2019.



FONTE: imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

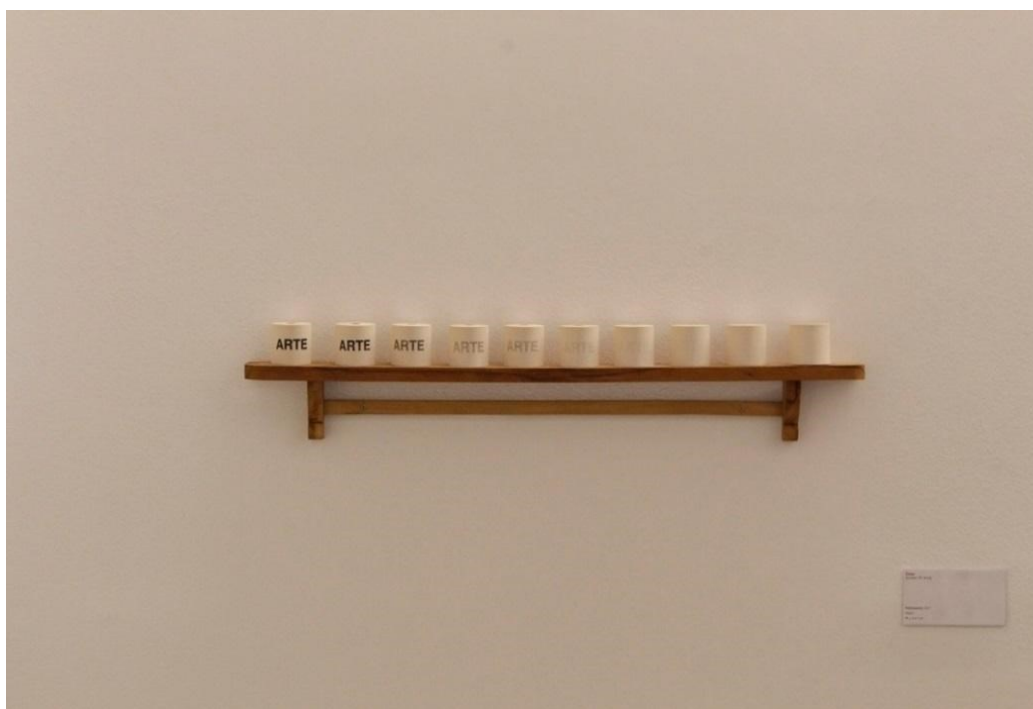
FIGURA 56. Dia de Abertura. Detalhe do trabalho Sub-Versões. Muna, Fevereiro de 2019.



FONTE: Imagem retirada da Internet. <https://www.facebook.com/MUnA.UFU/>. Acesso em março de 2019.

Para finalizar as considerações a respeito da mostra, gostaria ainda de comentar, destacando de maneira isolada, o trabalho escolhido para abrir a sessão destinada aos meus trabalhos nesta exposição. O trabalho Palimpsestos (fig. 57), realizado entre os anos de 2017 e 2018, merece essa menção, mesmo que tardia para o texto que se encerra, por dois motivos principais: o primeiro deles se deve ao fato de que o referido trabalho, apesar de ter participado da mostra e fazer parte do grupo de trabalhos que discutem o objeto em minha produção, não ter sido citado anteriormente neste texto. O segundo motivo, pelo qual considero que este trabalho deve agora ser comentado, se dá pela mesma razão que o levou a fazer parte do grupo de trabalhos expostos, qual seja, sua capacidade de sintetizar aspectos importantes da minha produção em relação à crítica, criação e transfiguração do objeto comum ao objeto de arte.

FIGURA 57. César: Palimpsestos. Objeto. Bobina de impressão, carimbo e madeira. 2017-2018.



FONTE: imagens retiradas do acervo do artista. Foto: César.

O trabalho em questão se faz por um alinhamento sucessivo de bobinas de impressão de máquina de calcular, carimbadas com a palavra arte. Esta ação de carimbar varia em cada bobina sua pressão de força, de maneira a deixar nos objetos, tomados enquanto grupo, um degrade que vai do carimbo mais escuro e legível, até a sua total desapareição, ou seja, o grau zero da arte objetual, que é a pureza do próprio objeto.

Iniciando a análise pelo título do trabalho, a palavra palimpsesto faz referência a um suporte ou a um modo de tratar a informação comumente usado na idade média. Os palimpsestos eram pergaminhos reutilizáveis a partir do apagamento do seu conteúdo anterior, via lavagem ou raspagem, para escrever novos conteúdos e informações. Para mim, essa prática de apagamentos, revela o caráter de fragilidade da noção de verdade, uma vez que textos importantes eram apagados para dar lugar a outros.

Esta primeira acepção, a dos palimpsestos em relação a impermanência e fragilidade da noção de verdade, pode ser transportada, se o quisermos, para questionamentos a respeito da noção de verdade no campo da arte. Por sua vez, o problema filosófico desta verdade da arte, poderia melhor traduzir-se numa questão anterior, formulada pelos dadaístas e pela arte conceitual, a saber, o que é arte? Em relação a esse questionamento, o trabalho aqui comentado se posiciona criticamente, ao apresentar, ao mesmo tempo em que questiona, a transformação de um objeto comum em objeto de arte. O suporte ou objeto escolhido para receber os carimbos com a palavra arte - bobinas de máquinas de calcular - também insere na discussão, em relação à validação do que se convenha chamar de arte, uma crítica ao vetor mercantil, que por sua vez, também se estabelece como uma voz ativa no circuito das artes e, em alguma medida, atua na sua definição.

Quando digo que este trabalho carrega a condição de sintetizador, em relação à minha produção, dos questionamentos que podem levar um objeto comum a tornar-se objeto de arte, refiro-me primeiramente, a questão inicial que ele levanta ao exaltar a função linguística em todo este processo. O trabalho, ao propor o trânsito do objeto comum ao objeto arte, via anexação do próprio conceito carimbado no corpo do objeto, coloca em voga as posições de

Marcel e Duchamp e Donald Judd, a respeito da concepção que estes artistas tem em relação à natureza do objeto artístico.

Este trânsito do banal ao artístico, que pode ser feito, muitas vezes, por um deslocamento de ordem linguística, se confirma, por exemplo, nos relatos de Duchamp a respeito da importância que o artista conferia à linguagem e a escolha dos títulos para seus objetos. Ironicamente, no caso do trabalho que aqui estamos analisando, a palavra escolhida para figurar em rarefação no corpo do objeto, se configura como o próprio conceito, do qual o trabalho é um mero exemplar. De modo complementar à posição de Duchamp, em relação ao papel linguístico na constituição do objeto de arte, Donald Judd ao afirmar que “se alguém chama de arte, é arte”, acentua a relevância de uma postura moral, assumida diante o objeto e o mundo, como uma das forças motrizes em iniciar a transfiguração entre o banal e o artístico.

De certo modo, acredito que a exposição realizada, assim como toda proposta de se trabalhar os objetos numa dimensão poética, exigem, em maior ou menor grau do expectador, um posicionamento do tipo moral para aceitar ou negar a presença daqueles objetos retirados do cotidiano enquanto objetos de arte. O trabalho palimpsestos, por sua vez, ao apresentar o objeto puro e seus respectivos duplos em alteração, pela encarnação de um conceito, se torna o sintetizador desse jogo de relações.

Para concluir este trecho e seguirmos para as considerações finais, gostaria de salientar que ao final da exposição, nenhuma concepção nova em relação ao coisário, foi observada. Uma vez que o objeto da exposição não era em si o coisário, mas antes, as proposições objetuais cuja a forma e o sentido surgiram a partir deste. O coisário em si não é para mim a minha proposta artística, é antes um espaço de observação e questionamentos, tanto dos meus afetos e escolhas, quanto do mundo material projetado ali nos objetos enquanto seus exemplares. Um espaço onde é possível reunir e isolar do mundo comum, os signos ancorados nos objetos e que se destacam como ruidosos à minha percepção. Isola-los até que surjam, de maneira ocasional ou produzida, seus respectivos lastros com a realidade. Um lugar de agenciamento de memórias e afetos, objetos e imagens.

Considerações finais

A conclusão inicial desta dissertação tomará uma direção um tanto quanto pessoal. Admito que fui pego, como em um labirinto, pelo objeto. Como em um labirinto, onde se a memória dos caminhos percorridos falha, fica cansativo e difícil encontrar as saídas pela ausência de visão do todo. Durante os estudos que fiz em Jean Baudrillard, duas vezes me vi alertado, em passagens lidas, e aqui não citadas anteriormente, dos riscos e engodos de se pesquisar o objeto. A Primeira delas, se deu quando autor comenta a partir de anotações de diário do escritor Roquentin, sobre o “objeto obsessivo de substância venenosa. A esse respeito o autor narra que:

Parecia-me que o objeto era com que dotado de paixão, ou que ele podia, pelo menos, ter vida própria, sair da passividade de seu uso para adquirir uma espécie de autonomia e talvez até a capacidade de vingar-se de um sujeito demasiado seguro de dominá-lo. (BAUDRILLARD, 2001, p. 10)

De maneira semelhante, esse sentimento de dominância sobre o objeto era o mesmo que eu nutria quando iniciei, cerca de dois anos atrás esta pesquisa. Nesta etapa, acreditava eu que por trabalhar a bastante tempo com os objetos, já adquirira, de certa forma, um bom discurso e conhecimento sobre eles. Ledo engano. A vastidão de áreas de conhecimentos que cobre a questão do objeto, foi justamente, uma das tribulações que não fui capaz de transpor. Gastei muita energia esmiuçando questões históricas e, na história, sempre se perde ou deixa-se passar algo de importante, pois que a história é feita de pontos de vista, não pode ser abarcada em totalidade, sequer, numa síntese total e fugaz como queria minha torpe ambição inicial.

Em outra passagem do mesmo livro de Baudrillard, e assim como a primeira lida ainda nos primeiros meses de pesquisa, constava o alerta a respeito dos modos que, comumente, os pesquisadores usavam para se relacionar com os objetos. O autor comenta que:

Não há redenção do objeto, em algum lugar permanece um “resto”, do qual o sujeito não consegue se apossar; ele acredita poder encontrar para isso um paliativo com a profusão, a acumulação – o que não faz mais que multiplicar os obstáculos à relação. Em primeiro momento, nos comunicamos por meio dos objetos, depois a proliferação bloqueia essa comunicação. (BAUDRILLARD, 2001, p. 12)

O autor cita obstáculos advindos da profusão e acumulação. Digo que obstáculos e obstruções, tanto de espaço físico quanto psicológico não faltaram nessa jornada. Seguindo ainda nesta linha de considerações de caráter pessoal e que, reconheço, soam um tanto como que justificativas, pois que de fato o são em alguma medida. Gostaria de pôr a público um acontecimento que afetou diretamente, tanto espacial como afetivamente, minha relação com os objetos e com uma das fontes principais desta pesquisa, o coisário. Durante o processo de pesquisa e dissertação, o coisário passou por algumas transformações significativas. Digamos que ele tenha sido, em alguma medida, obliterado pela profusão, passando de fonte a depósito. (fig. 57, 58) Essa obliteração, apesar de ter suas origens também na oneração física do coisário, não se deve, sobretudo, a uma questão somente espacial. O fato é que uma nova categoria de objetos chegaram repentina e subitamente às minhas posses e lá abrigaram. Esses objetos trouxeram consigo uma carga emocional e mnemônica que, mesmo pesquisando esse assunto, jamais pensei que os objetos pudessem ter.

FIGURA 58, 59. Situação atual do coisário.



FONTE: Imagem do acervo do autor: foto César. 2019.

Por esses objetos, refiro-me aos pertences de minha mãe, que, com o seu falecimento, vieram a tornar-se meus. A partida da minha mãe e chegada desses objetos, que se listam em livros, papéis com anotações pessoais, dezenas de esculturas em biscuit feitas por ela, algumas peças de roupa e objetos pessoais, toda a sorte de objetos miúdos que uma casa comporta, entre outros ainda desconhecidos, porque não devidamente elaborados, trouxeram ao ambiente do coisário um ar saudoso e melancólico. Estes objetos abalaram o conceito de herança inventada - trabalhada neste texto enquanto preenchimento de uma lacuna e de história material faltante – por sua própria natureza enquanto herança real que neste momento eu recebia. Talvez este grupo de objetos esteja de acordo com a descrição feita por Pomian Krzysztof em relação às relíquias e objetos sagrados, as quais o autor descreve como as que se acredita, tivessem entrado em contato com algum deus ou herói ou, como narra o autor, “qualquer objecto que se pensasse que tivesse tido um contacto com um personagem da história sagrada, e em primeiro lugar uma parte do seu corpo. (KRZYSZTOF, 1984. p. 59). Neste caso, esses objetos seriam pra mim como que relíquias num sentido bastante particular, cuja visibilidade é fechada e controlada em espaços semelhantes a santuários. Porém, esta análise requer um cuidado que neste momento final não tenho condições de empenhar, pois que me encontro, momentaneamente, em rendição.

Distanciando um tanto destas questões pessoais e entrando na seara teórica das considerações finais. Considero que, de um modo geral, todos os trabalhos aqui discutidos e apresentados, são exemplares da relações de análise e construção de sentido que o coisário facilitou e possibilitou enquanto sistema, momentaneamente em pausa, mas que se fez vigente por um longo período. O coisário, por sua vez, também é apenas um recorte das relações e do interesse que mantenho pelos objetos de maneira geral e, desde que o objeto já não existe mais para fazer e sim para representar, como aponta Baudrillard (1972, p.38), a sua aparição no horizonte da vida quotidiana se faz pela ordem dos signos, o que faz com que, em alguma medida, a realidade dos objetos quotidianos se aproxime um tanto da realidade dos objetos de arte.

Abraham Moles, em seu livro “Teoria dos Objetos”, aponta que a exposição dos objetos nas lojas é como uma “parede sociológica” ele diz que “se a loja é um sistema de mostruário, de cristalização do mercado, de criação de desejos, de satisfação de necessidades, é essencialmente público: é uma parede social onde se defrontam produtores e consumidores: é uma interface.” (MOLES, 1981, p. 37). Nesse sentido, poderíamos nos perguntar em que medida, uma simples ida ao mercado e a nossa própria experiência quotidiana com os objetos, poderá, por exemplo, configurar uma experiência próxima a de uma visita a um museu?

Tal consideração também nos parece, a princípio, descabida e radical, porém, nos perguntamos, o que de fato Duchamp queria dizer com a afirmação de que é a postura moral que assumimos diante o mundo material que realmente importa. Nesse sentido, não me parece tão absurdo considerar que meu principal trabalho até aqui, é o de perceber no mundo das coisas um museu *ready-made* a céu aberto, e que, o trabalho que me cabe, é o de propor a escuta e curadoria desses objetos que parecem dizer sobre nossos modos de existência e relação. Em suma, o trabalho é o de constranger, interrogar e tentar decifrar o objeto em sua relação de espelhamento pessoal e com a sociedade.

Ainda nesse sentido, da possível atenuação das fronteiras entre arte e vida comum, Baudrillard relata algo semelhante ao narrar a experiência de Doesburg em passeio por um centro comercial. O autor transcreve o depoimento do artista:

Pus-me a circular entre os armazéns – por toda a parte e de todas as maneiras – como se fossem museus. Os objetos expostos nas monstras e nos balcões surgiam aos meus olhos como preciosas obras de arte (...) tudo o que tinha a fazer era apanhá-las em pleno voo e pôr - me a pintá-las. (BAUDRILLARD, 1995, p.123).

O contexto de discussão em que Baudrillard apresenta essa experiência de Doesburg é justamente, o da discussão da pop arte como arte de consumo ou o grau zero de separação entre arte e vida quotidiana. É interessante

também nessa citação que o autor nos oferece, o uso da expressão “captar as coisas em pleno voo”. Essa mesma expressão é usada por Benjamin para descrever o tipo de condição que o *flâneur* detém em relação aos dados. Nesse sentido, estreitamos mais uma vez a nossa prática com os objetos com a prática da *flânerie*, a qual, assim como a nossa experiência e interesse pelos objetos, se passa, antes de ser uma prática que visa uma finalidade produtiva em si, como um modo de estar no mundo, de hipersensibilização de tudo e de educar e o sentido poético.

A respeito das questões básicas estabelecidas como meta para esta pesquisa, o avanço foi parcial na resolução de seus postulados, restando ainda muito campo e trabalho para possíveis investigações no futuro. A respeito da natureza dos objetos do coisário, entendemos que essa questão não se distancia muito do amplo entendimento do objeto estabelecido no decorrer de todo o texto. O objeto, tanto no seu circuito mundano, e talvez de maneira mais intensa no coisário, é mesmo um múltiplo de significações, abarcando a memória, o signo, a infância, o sonho e as informações sociais e pessoais como possibilidades de se ler e de se fazer arte e cultura. Estes objetos, assim como o próprio coisário, são campos limítrofes que friccionam realidade e fantasia, arte e vida e instauram uma discussão a respeito de função e significado.

Neste sentido, uma categoria de objetos que mais se aproxima do sentido que guardam os objetos mantidos no coisário, é apresentada pelo autor Pomian Krzysztof. Nomeados como objetos semióforos, cujo o autor descreve como tesouros pessoais que colocam em relação dimensões do visível e do invisível, estes objetos, segundo as palavras do autor são “recolhidos não pelo seu valor de uso, mas por causa de seu significado, como representantes do invisível: países exóticos, sociedades diferentes, outros climas” (KRZYSZTOF, 1984, p. 77). Estes objetos, ainda, seriam superiores às coisas úteis na mesma relação de superioridade que o invisível guarda sobre o visível. Uma das semelhanças dos objetos do coisário com os semióforos de Krzysztof, se daria, justamente pelo fato de os objetos do coisário serem escolhidos a partir de uma percepção de que podem comunicar algo que está além da sua função e no limiar da visibilidade. Essa comunicação, para mim, teria valor tanto do ponto

de vista de descobertas pessoais, quanto em relação à sociedade. O coisário é um lugar de observação das escolhas feitas. Um lugar de memórias materializadas nos objetos e de descobertas, sejam estas pessoais e poéticas, culturais e sociais. Muitas vezes, o coisário, assim como o próprio objeto é para mim um refúgio, uma via de escape da quotidianidade. Um espaço de encontro com a alteridade de histórias fragmentadas, materializadas em objetos também fragmentados, a partir dos quais me cabe inventar sobre o faltante. Quanto mais enigmático o objeto maior é a margem para a invenção.

Dentro desta mesma análise proposta por Krzysztof , a respeito dos objetos semióforos e da divisão entre função e significado, aparece ainda, expandida para o campo das atividades humanas, a ideia de homem semióforo. Esta definição, de acordo com meu entendimento, abarca também a posição do artista, que segundo o autor, se define por aquele capaz de vencer o tempo, tornando durável, aquilo que desaparecerá.

Esta questão, posta tanto na figura do homem semióforo, enquanto agente de seleção e guarda entre a função e o significado, quanto pela figura do artista, responsável por sua vez pela transfiguração entre o objeto comum em objeto poético, se relaciona com o campo do nosso segundo interesse de pesquisa, que é a abordagem relativa ao modo pelo qual os objetos cotidianos passam para o campo da arte. A esse respeito, relativo ao modo como se dá o objeto de arte a partir do objeto banal, apesar de termos feito apontamentos nesta direção com a descrição das diversas operações e processos realizados junto aos objetos, não foi possível chegar em uma equação geral para este questionamento. Talvez, para se chegar a uma ideia geral a respeito do modo como os objetos banais tornam-se arte, um estudo aprofundado de pensadores como Arthur Danto, por exemplo, permitisse adentrar em questões filosóficas de maior profundidade que nos permitissem uma melhor abordagem e resolução do assunto.

A respeito dos processos de criação com os objetos, repito que estes são bastante diversificados. Em comum entre eles, está o fato de o objeto estar no centro e no início de toda a pesquisa e criação, no entanto, a partir dessas etapas de observação, escolha e retenção de tais objetos, cada qual pode

seguir por caminhos diferentes no que se refere à sua transfiguração ou não em trabalho de arte. Um destes caminhos, e talvez o mais comum de todos, é o da espera e estagnação. Esta situação de espera pelo qual passam comumente os objetos retidos no coisário, salvo às exceções em que determinados objetos ensejam, já de partida, um começo de trabalho no sentido de organização formal e significação artística; pode ser entendida como a espera por um encontro com outros objetos que reafirmem ou mesmo antagonizem, num campo que pode ser o da forma, o da função ou mesmo de construções de narrativas específicas, com a motivação inicial que levou à sua retenção. No coisário, existem muitos objetos que, provavelmente, nunca se tornaram arte. Tais objetos encontram-se retidos num certo grau de incerteza, por sua presença enigmática e misteriosa em relação aos motivos que levarão à sua retenção. Já em outros grupos de objetos, existe, como dissemos, no momento inicial de sua acumulação, uma ideia guia para o desenvolvimento de algum trabalho.

Outros objetos precisam ser forçados a um interrogatório mais criterioso, no sentido de arrancar-lhes o discurso. Este procedimento investigativo pode ser efetuado, muitas vezes confrontando objetos que, no meu entendimento, guardam entre si alguma relação. Neste confronto, das versões extraídas destes diferentes objetos, que naquele momento investigativo passam a funcionar como um grupo, acha-se muitas vezes narrativas que podem requisitar a presença de outros objetos, que até então não estavam inseridos no grupo inicialmente interrogado. Esta noção de interrogatório que apresentamos aqui, leva a um outro termo que se relaciona com a condição de limbo e espera que se encontram os objetos do coisário. Estas são as noções de cárcere, aprisionamento e tortura, visto que por vezes, os objetos necessitam passar por cortes e deformações no tocante a sua estrutura inicial para revelarem outras identidades e narrativas. O objeto torna-se nessa relação sujeito. Este processo que leva à subjetivação do objeto, à sua animação, se configura também como um *modus operandi* no processo.

. Outro caminho interessante, que por vezes atravessa esse tempo de espera, é a via do acaso. O temporalidade inesperada do acaso aparece neste processo, para além de uma operação, como uma circunstancia geradora de

novos objetos, que podem culminar no objeto artístico. Um exemplo prático de um trabalho gerado por essa via, pode ser conferido no trabalho com moedas e desenhos chamado Subversões (fig. 44, p. 100). Este trabalho, que tem como ideia básica criar uma série de desenhos que inventam uma história alternativa, a partir de uma narrativa ausente, percebida nas moedas de busto, surgiu a partir de uma junção ocasional, entre uma moeda de um real e uma embalagem de cigarros, que continha representada uma figura humana. Esta junção frutífera e inusitada se deu no bolso de uma calça minha e não no coisário. O coisário nesse caso serviu como ambiente de maturação para essa imagem objeto gerada no meu bolso por acaso.

Krzysztof comenta ainda que o termo médio entre a função e significado é sempre um ponto de equilíbrio instável, tal consideração do autor soma-se a noção de instabilidade e movimento constante de significado de cada objeto do coisário, pois que a significação de tais objetos, depende sempre de um modo relacional, tanto com os outros objetos com os quais comungam o mesmo espaço, quanto para com a subjetividade do operador e deste para com os acontecimentos históricos que podem alterar o sentido de tais objetos.

Gostaria de considerar ainda por último, a partir de um comentário feito por um professor durante o exame de qualificação, uma outra perspectiva que por um bom tempo, especialmente na fase de elaboração do projeto desta pesquisa, figurou em meu horizonte. O professor comentou que minha pesquisa e também a prática material que desenvolvo junto aos objetos, teria um certo deslocamento anacrônico, visto que diversas tendências, não apenas no campo da arte, mas também na vida quotidiana e comum, caminham cada vez mais para a desmaterialização. Esse comentário resvala, na perspectiva teórica a respeito dos objetos levantada por Vilém Flusser. A análise de Flusser discorre a respeito de uma nova categoria de objetos surgida nas últimas décadas. Na verdade, o autor trata essa categoria como Inobjetos ou as não coisas, definindo-as também, pelo nome de informações. No entanto, o autor alerta que informações sempre existiram em relação aos objetos, porém, segundo as palavras do próprio autor.

As informações atuais que penetram a nossa circunstância para desalojar os objetos são de um tipo novo. As imagens eletrônicas nas telas de TV, os dados contidos em computador, os microfilmes e hologramas e todos estes programas e modelos são a tal ponto moles (software) que escapam entre os dedos. São inconcebíveis no significado literal do termo. É erro chamá-los Objetos. São inobjetos. (FLUSSER. 2006, p.32)

De certo modo, a perspectiva levantada por Flusser, de que as informações são o horizonte importante de se ater em relação aos objetos, é também um norte que perpassa as práticas e poéticas apresentadas nesta dissertação. Entretanto, o que compreende esses objetos moles, como são nomeados por Flusser, vai ainda além de uma abordagem que leva em conta a informação contida nos objetos, porque aportada em uma base formal e material, o que reforçaria o interesse pelo objeto em sua materialidade. Segundo Flusser, estes falsos objetos, ao tornarem-se eles mesmos a total circunstância, relegam aos objetos uma posição desprezível, e tal novidade, do ponto de vista da história das relações homem-objeto, coloca um novo impasse à nossa figura arquetípica de orientação. Refiro-me novamente ao *flâneur* benjaminiano, que como descrito nos capítulos iniciais deste texto, passara por uma mudança de perspectiva entre o ambiente urbano e a mercadoria, tornando-se *flâneur* de supermercado. Essa nova mudança de perspectiva ou impasse, que nos coloca o panorama levantado por Flusser, levanta, nesse caso para nós uma questão simples: com o fim do horizonte dos objetos como os conhecemos atualmente, o que restaria ao *flâneur*, ou melhor dizendo, ao *flâneur* de supermercado? Talvez, esta questão e este cenário de impasse, possam aventar no futuro um novo horizonte de continuidade de escrita para esta pesquisa, no qual, um mergulho a passos lentos e atenção múltipla, atributos da *flânerie*, possa ainda ser frutífero.

Referências Bibliográficas.

ALEXANDRIAN, Sarane. **O Surrealismo**. Lisboa, tradução de Adelaide Penha e Costa, Lisboa: Editorial Verbo, 1973.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARGAN, Giulio. **Arte Moderna**. São Paulo: companhia das Letras, 1992.

ARMAN. Paris: **Galerie Nationale Du Jeu Du Paume**, 1998; São Paulo: Museu de Arte de São Paulo – MASP, 30 de novembro de 1999 a 9 de janeiro de 2000.

BAUDRILLARD, Jean. **Senhas**. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. **A moral dos objetos. Função signo e lógica de classe** in MOLES, Abraham A. Et al, *Semiologia dos objetos*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 42-87.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2013.

BENJAMIN, Walter. **As Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: ed. Brasiliense, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: Um lírico no Auge do Capitalismo**. São Paulo: ed. Brasiliense, 2010.

BO BARDI, Lina. **Tempos de Grossura: o design no Impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1994.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 5ª , São Paulo: Cia Nacional, 1976.

Silva, Júlio César da. **Há nenhum lugar?**. Monografia (graduação em artes)- Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, 2010,2011. 69f.

DESCOLA, Philippe, « **Passages de témoins**», Le débat, (Le moment du Quai Branly) ,147, p. 136-153, 2007. Acesso em 02 – 2019.
<https://doi.org/10.3917/deba.147.0136>.

DUCHAMP, Marcel. **Sobre os Readymades**. 1961

ECO, Umberto. **A vertigem das Listas**. Rio de Janeiro, Record, 2010.

FARIAS, Agnaldo. **Por que Duchamp?** E por que Jac Leirner em “Por que Duchamp”? In: Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. Apresentação Ricardo Ribenboim, Marcos Mendonça; tradução Izabel Murat Burbridge. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999. 194 p., il. p&b. color.

GUASCH, Anna Maria (2011), **Arte e Archivo, 1920-2010**, Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal arte contemporâneo.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LIER, Henry van. **Objeto e estética**. In: MOLES, Abraham et al. *Semiologia dos objetos*. Petrópolis: Vozes. 1972. p. 127-156

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

LIPOVETSKY. G. & SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARX, Karl. *O Capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MOLES, Abraham. **Objeto e Comunicação**. In: MOLES et al. *Semiologia dos Objetos*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 9-41.

MOLES. Abraham. **Teoria dos objetos**. Rio de janeiro: Edições tempo Brasileiro, 1981.

MOLES, Abraham. **O Kitsch**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1975.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do Cubo Branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

POMIAN, Krzysztof. **Coleção**. In: *Enciclopédia Einaudi*. V. 1 (Memória-História). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 51-86

PUGLIESE, Vera. **Obra inventário**. Brasília: 2010.

RESTANY, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva. 2002.

ROSENBERG, Harold. **Objeto Ansioso**. São Paulo: CosacNaify, 2004.

SANTOS, Alexandre. **Da cidade como resposta à cidade como pergunta: a fotografia como dispositivo de representação e apresentação do espaço urbano**. Porto Alegre: Escrita fotográfica, 2004.

VERGINE, Lea. **Quand les déchets deviennent art : Trash Rubbish Mango**. Lausanne : Skira, 2007.

FLUSSER, Vilém, **Do Inobjeto**, Revista Ars (nº 08 - ISSN 1678-5320) dez. 2006. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v4n8/03.pdf>>. acesso em 12-2018.

<https://doi.org/10.1590/S1678-53202006000200003>

MASSAGLI, Sergio Roberto. **Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe**. Revista de Estudos Literários Volume 12 (Jun. 2008). Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja/article/view/24854> Acesso em 10-2018

<http://dx.doi.org/10.5433/1678-2054.2008v12p55>