

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Artes
Especialização em Artes



Trabalho de Conclusão de Curso

**Vão-se os dedos e ficam os anéis:
uma conversa sobre arte, morte e objetos**

Joana Schneider

Pelotas, 2023

Joana Schneider

**Vão-se os dedos e ficam os anéis:
uma conversa sobre arte, morte e objetos**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Lizângela Torres da Silva Martins Costa

Pelotas, 2023

Joana Schneider

**Vão-se os dedos e ficam os anéis:
uma conversa sobre arte, morte e objetos**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado,
como requisito parcial, para obtenção do título
de Especialista em Artes, do Centro de Artes
da Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 06 de fevereiro de 2023

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Lizângela Torres da Silva Martins Costa (Orientadora)

Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Caroline Bonilha

Doutora em Educação Ambiental pela Universidade Federal do Rio Grande

Prof. Dr. Gustavo Angelo Dias

Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas

Agradecimentos

À Profa. Dra. Lizângela Torres da Silva Martins Costa, minha orientadora.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPel.

Aos funcionários do Centro de Artes da UFPel.

À Profa. Dra. Caroline Bonilha.

Ao Prof. Dr. Gustavo Angelo Dias.

A todos que conversaram comigo pelos caminhos da vida.

Resumo

SCHNEIDER, Joana. **Vão-se os dedos e ficam os anéis: uma conversa sobre arte, morte e objetos.** 2023. 53f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

Este trabalho surge do interesse de discutir, pelo viés da arte, sobre a memória associada aos objetos cotidianos e tem como objetivo fomentar reflexões acerca do modo como lidamos com as coisas em situações de morte, tendo em vista que muitos objetos sobrevivem aos sujeitos. Esta abordagem sobre a arte e os resíduos da vida parte da palavra como matéria, por isso, escrita em primeira pessoa, visa estabelecer uma espécie de diálogo com o leitor, trazendo relatos de encontros e conversas que, de diferentes modos, trouxeram à tona a temática da morte e das coisas. Ao longo desta conversa sobre a arte, a morte e os objetos, são traçadas aproximações com obras literárias e artísticas que tratam da vida e de seus esgotamentos – perpassando pela ideia de vestígio, ausência e presença. Assim sendo, a pesquisa tem como principais referências obras de Daniel Miller, Peter Stallybrass, Paul Auster, Orhan Pamuk, Christian Boltanski, Doris Salcedo, Elida Tessler, Georges Perec e Sophie Calle.

Palavras-chave: arte contemporânea; morte; objeto; memória; vestígio.

Abstract

SCHNEIDER, Joana. When the objects outlive their owners: dialogic interactions about art, death, and objects. 2023. 53 pp. Final Research Paper (Graduate Certificate Program in Arts) - Graduate Program in Arts, Center of Arts, Federal University of Pelotas, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brazil, 2023.

This paper arises from the interest in discussing, with a focus on art, memory that is associated with everyday objects, with a view to fostering reflection on how one deals with objects in the event of death, since many objects outlive their owners. This approach to art and to the remains of life departs from the word-as-matter, so I wrote this report in the first person to engage in dialogic interaction with readers, presenting reports of meetings and conversations with a wide range of people who, in different ways, brought to light the subject of death and personal belongings. Throughout this interaction with readers about art, death, and objects, I make references to literary and artistic works that have touched on life and its end, while discussing the concepts of vestige, absence, and presence. Thus, this study has references such as the works by Daniel Miller, Peter Stallybrass, Paul Auster, Orhan Pamuk, Christian Boltanski, Doris Salcedo, Elida Tessler, Georges Perec and Sophie Calle.

Keywords: contemporary art; death; object; memory; vestige.

Lista de Figuras

- Figura 1 - *Pulse Topology* na 13ª Bienal do Mercosul. Rafael Lozano-Hemmer, 2022. Fonte: <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/artes-visuais/13a-bienal-do-mercosul-praca-da-alfandega-casa-de-cultura-mario-quintana/> 13
- Figura 2: *Les Archives du Coeur*. Christian Boltanski, 2010. Fonte: <https://www.laperle-paris.com/blog/interview-entretien-christian-boltanski-memoire-mort-tokyo-japon-pompidou-hommage-artiste-plasticien> 14
- Figura 3: Registros da ação *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos*. Joana Schneider, 2019 – 2020. 17
- Figura 4: Panorâmica do *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Fotografia: Daniel Rodales. 18
- Figura 5: Registro da ação *Trocam-se coisas por histórias*. Joana Schneider, 2021. 19
- Figura 6: Algumas vitrines do *Museu da Inocência*. Orhan Pamuk, 2012. Fonte: <https://bibliotecadofabio.blogspot.com/2016/03/o-museu-da-inocencia.html> 26
- Figura 7: *Réserve: Canada*. Christian Boltanski, 1988. Fonte: <tps://www.japantimes.co.jp/culture/2019/03/05/arts/ways-never-forget-christian-boltanski/> 34
- Figuras 8 e 9: *Personnes*. Christian Boltanski, 2010. Fonte: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jan/17/christian-boltanski-personnnes-paris-review> 36
- Figuras 10 e 11: Detalhes de *Personnes*. Christian Boltanski, 2010. Fonte: <https://bloghistoiredelart2.wordpress.com/2017/11/05/personnes-de-christian-boltanski/> 38
- Figura 12: *Réserve: Les Suisses morts*. Christian Boltanski, 1991. Fonte: <https://www.nartheX.fr/news/images-actus-2020/reserve-les-suisses-morts-1991.jpg/view> 39
- Figuras 13 e 14: *Noviembre 6 y 7*. Doris Salcedo, 2002. Fonte: https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/noviembre_6_y_7/ 41
- Figura 15 – *Sem título*. Instalação na 8ª Bienal Internacional de Istambul. Doris Salcedo, 2003. Fonte: <http://www.artecapital.net/opiniao-112-filipe-pinto-a-autoridade-do-autor-a-partir-do-trabalho-de-doris-salcedo-sobre-vazio-silencio-mudez-> 42
- Figura 16: *Sem título*. Doris Salcedo, 1998. Fonte: <http://www.art-vibes.com/art/doris-salcedo-la-missione-sociale-dellarte/#prettyPhoto> 43
- Figuras 17 e 18: *Doador*. Elida Tessler, 1999. Fonte: <https://www.elidatessler.site/doador> 46
- Figura 19: *Rachel, Monique*. Sophie Calle, 2014. Fonte: <tps://www.nytimes.com/2014/05/16/arts/design/in-rachel-monique-sophie-calle-eulogizes-her-mother.html> 48
- Figuras 20 e 21: Detalhes de *Rachel, Monique*. Sophie Calle, 2014. Fonte: <http://artobserved.com/2014/06/new-york-sophie-calle-rachel-monique-at-the-church-of-the-heavenly-rest-through-june-25th-2014/> 49

SUMÁRIO

Introdução	9
1. Casa, objeto e memória: um caminho percorrido, um início de conversa .	12
2. Vão-se os dedos e ficam os anéis	21
3. Sobre arte, vestígios, presenças e ausências	34
Considerações ou algo parecido com um fim	50

INTRODUÇÃO

Este trabalho é mais um passo de um longo caminho que venho percorrendo junto com as coisas. Desde o início do curso de Bacharelado em Artes Visuais, reúno objetos usados e busco produzir diferentes modelos de narrativas a partir deles. Assim, aproveitando aquilo que resta nas coisas velhas e explorando a relação entre arte e vida, procuro provocar reflexões sobre as várias faces do nosso íntimo relacionamento com as coisas. A partir da produção poética, discuto principalmente os diferentes valores que podem ser atribuídos aos objetos, entendendo as narrativas pessoais como matéria artística e como expressão do valor subjetivo de alguns objetos específicos.

Como um dos aspectos que orbitam a questão dos objetos, a morte aparece dispersa em vários pontos da minha produção e dos escritos que dela resultam. De certo modo, a morte sempre foi abordada de forma secundária em análises sobre as memórias, as histórias e os valores que os objetos cotidianos evocam, suscitam e expressam. Então, neste momento da trajetória, senti a necessidade de focar as reflexões neste tema e, portanto, este texto tem o objetivo de, pelo viés da arte, fomentar discussões sobre o modo como lidamos com os objetos quando nos deparamos com esta misteriosa face da vida: a morte.

Neste trabalho sobre arte, vida e morte, trato a palavra como matéria. Assim, escrevendo em primeira pessoa do singular, ao longo do texto, trago relatos de encontros e situações, casuais ou não, que, de alguma forma, me fizeram pensar sobre a ambígua relação que envolve os sujeitos, a morte e as coisas. Deste modo, proponho uma conversa com o leitor, traçando aproximações com obras literárias e artísticas que tratam da vida e seus esgotamentos – perpassando pela ideia de vestígio, ausência e presença.

Fazendo uma alusão aos objetos que sobrevivem a nós, no título do trabalho, utilizo uma inversão do ditado popular “Vão-se os anéis e ficam os dedos”. Em seu uso original, este ditado é empregado como consolo em situações de grande perda, pois salienta que, apesar dos prejuízos, sempre há algo mais valioso que resta. Este bem precioso preservado, representado pelos dedos que ficam, é a vida. Um incêndio destrói uma casa inteira. Vão-se os anéis. *Todos os anéis*. O morador sobrevive. Ficam os dedos. Uma vida segue. Não importa o tamanho do prejuízo, uma vida que segue é sempre um resultado positivo, uma vitória imensurável. A

vida, em uma interpretação mais profunda deste ditado, é, portanto, o maior bem que possuímos e tudo é pequeno diante dela. É sabendo do valor inquestionável e intransponível de cada vida que me volto para os anéis, que reflito sobre os vestígios que restam das existências humanas.

Em minhas caminhadas à procura de objetos, entendi que o valor de algumas coisas só é mensurável a partir do entendimento do valor da vida, ou melhor, do *valor do vivido*. Abordo uma parte desta trajetória no primeiro capítulo, intitulado ***Casa, objeto e memória: um caminho percorrido, um início de conversa***, no qual falo brevemente sobre meu interesse de longa data pelas coisas velhas e sobre o processo de criação do *Museu das Coisas dos Outros*, espaço doméstico-artístico-museológico construído em casa no contexto de isolamento social ocasionado pela pandemia de Coronavírus, bem como das ações artísticas desenvolvidas antes e depois da concepção deste espaço. Cabe salientar que relato e reflito mais profundamente sobre as várias etapas do processo de criação desta instalação doméstica na dissertação intitulada *Casa, objeto e memória: a narrativa como arte e valor das coisas* (SCHNEIDER, 2022). Ainda no primeiro capítulo, introduzo conceitos como *Objeto Biográfico* (MORIN, 1969 e BOSI, 1994) e *museu particular*, além de iniciar a reflexão sobre a morte e os vestígios materiais da vida.

No segundo capítulo, intitulado ***Vão-se os anéis e ficam os dedos***, a partir de uma conversa casual que mantive com uma senhora viúva em uma parada de ônibus, aprofundo a reflexão sobre situações de morte e sobre as diferentes formas que as pessoas arranjam para lidar com a perda humana e com as coisas dos mortos. Nesta parte do texto, além de relatos e reflexões pessoais, trago memórias e estudos de Daniel Miller, Peter Stallybrass e Paul Auster. Também comento a obra *Museu da Inocência*, de Orhan Pamuk, importante referência para minha pesquisa poética.

No terceiro capítulo, intitulado ***Sobre arte, vestígios, presenças e ausências***, discorro sobre obras artísticas e literárias que, a partir de jogos simbólicos envolvendo objetos e palavras, exploram os limites entre a vida e a morte. Nesta parte do texto, mais do que falar sobre a morte, reflito sobre produções poéticas que, através de presenças materiais, evidenciam ausências humanas. Para isso, conto com obras de Christian Boltanski, Doris Salcedo, Elida Tessler, Georges Perec e Sophie Calle.

Quando o espírito se separa do corpo, resta algo do sujeito nas coisas que ficam? Quando alguém parte, leva consigo um pedaço de seus pertences? De onde vem essa melancolia emanada das coisas velhas que, por vezes, nos fazem arrepiar? Estas são algumas questões que me instigam e que, além de me fazerem refletir sobre a morte e seus mistérios, me fazem pensar sobre a vida, sua finitude e sobre as possíveis significâncias daquilo que fica. Porque, afinal de contas, o fim sempre chega e “Cada um tem os seus mortos.” (QUEIRÓS, 2013, p. 75).

1. CASA, OBJETO E MEMÓRIA: UM CAMINHO PERCORRIDO, UM INÍCIO DE CONVERSA

Gosto das coisas velhas e faz algum tempo que busco objetos marcados pela vida compartilhada com os sujeitos. A matéria que me interessa é justamente aquela que já foi moldada, manuseada, mexida, marcada, trincada, quebrada. Ferida? Sim, às vezes, ferida. Ferida pelo encontro. Quando o encontro do sujeito com o objeto se prolonga, durando até mesmo vidas inteiras, as coisas, especialmente as roupas, “recebem a marca humana” (STALLYBRASS, 2016, p. 14) e “Quanto mais voltados ao uso cotidiano, mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam.” (BOSI, 1994, p. 441). Estas marcas, duras ou brandas, como cicatrizes, denunciam uma espécie de sobrevivência do objeto. E, atrás de cada sobrevivência, existe, necessariamente, uma história. Talvez, por isso:

Uma imensa melancolia parece se desprender das coisas velhas, não das antiguidades, das coisas velhas: as cortinas de macramê da casa paterna, o rádio de baquelita, o aquecedor a querosene, os botões de madrepérola, os vestidos tubinho, antigas fotografias familiares, filmadoras super-8, câmeras fotográficas agora inúteis, gravadores de fita cassete. De alguma maneira, os objetos que usamos ao longo da vida não conseguem perder o encanto que tiveram quando novos; encanto que, entretanto, se transforma em nostalgia, amargura ou desejo. (MELENDI, 2012, p. 229).

Tocada pela melancolia das coisas velhas, que parecem sempre esconder algo de precioso, faz algum tempo que ando por aí procurando objetos marcados pelos sujeitos. Andei nos biques, nos antiquários, nas feiras de rua, nos inservíveis da Universidade. Apesar de, em todos esses lugares, encontrar pessoas incríveis e muito dispostas ao diálogo, nesses espaços as coisas são ofuscadas por algo de genérico, pois “os objetos são velhos e claramente usados, mas não há conhecimento de nenhum usuário anterior” (MILLER, 2013, p. 222). Assim, movida pelo desejo um tanto pueril de alcançar as histórias por trás das coisas, por fim, cheguei nos porões, nos sótãos, nas gavetas, nos armários das casas de pessoas conhecidas.

Passei por estas casas procurando velharias e conversando com seus donos. Em algum momento, percebi que, no (re)encontro com as coisas, lembramos um pouco de nós, de algumas situações passadas, de pessoas que estiveram em nossas vidas. Assim, em minhas andanças, se não consegui encontrar o passado

das coisas, pude, pelo menos, encontrar pequenos fragmentos de vidas comuns, destas que cruzam todos os dias umas pelas outras no anonimato das ruas. No fim, entendi que “todas as vidas são excepcionais” (AGUALUSA, 2018, p. 158), que as pequenas memórias das pessoas comuns importam o suficiente para serem contadas e que, de algum modo, “Todas as histórias estão ligadas.” (AGUALUSA, 2018, p. 188).

Recentemente, em Porto Alegre, na 13ª Bienal do Mercosul (2022), conheci a obra *Pulse Topology*, do artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer. Nesta impactante instalação interativa, através de sensores, a pulsação do público é captada e armazenada em milhares de lâmpadas que, juntas, formam uma luminosa paisagem montanhosa (Figura 1). Olhando para aquele espetáculo de luzes e ouvindo as pulsações dos visitantes que experimentavam a obra, pensei no poder desta multidão que, no mundo, pulsa junto. Tum. Tum. Tum. Fiquei emocionada com a vida.



Figura 1: *Pulse Topology* na 13ª Bienal do Mercosul. Rafael Lozano-Hemmer, 2022.
Fonte: <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/artes-visuais/13a-bienal-do-mercosul-praca-da-alfandega-casa-de-cultura-mario-quintana/>

Lembrei de *Les Archives du Coeur*, instalação do artista francês Christian Boltanski que reúne uma enorme coleção de batimentos cardíacos (Figura 2). As pulsações do coração, como as impressões digitais, são únicas para cada ser humano. Assim, ao colecionar gravações de diferentes batimentos, o artista também capta a singularidade de cada vida. A obra permanente está localizada na remota ilha Teshima, no Japão, e conta com um sistema de gravação próprio. Assim, além de selecionar e ouvir as batidas já existentes na instalação, os visitantes podem deixar gravados os seus próprios batimentos e, deste modo, a coleção segue crescendo, mesmo após a morte do artista, que ocorreu em 2021. Ao preservar, inclusive, os sons de corações que já pararam de bater, a obra trata indiretamente da efemeridade da vida, temática bastante recorrente nas produções de Christian Boltanski. Mas, falaremos disso mais adiante.

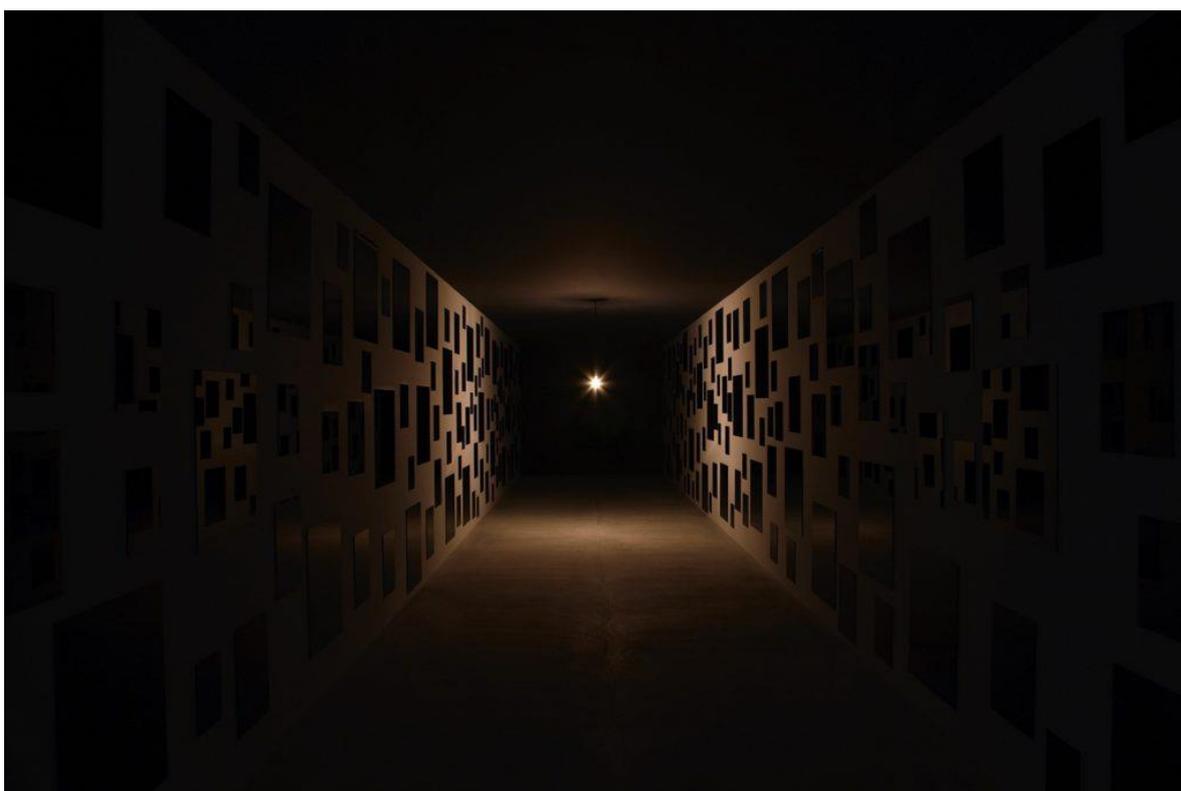


Figura 2: *Les Archives du Coeur*. Christian Boltanski, 2010.

Fonte: <https://www.laperle-paris.com/blog/interview-entretien-christian-boltanski-memoire-mort-tokyo-japon-pompidou-hommage-artiste-plasticien>

As duas obras adotam, de maneira sutil, o som do coração como a representação da vida e da singularidade humana. Mas, além de demonstrações potentes da vida, as 3000 lâmpadas de Lozano-Hemmer e a solitária lâmpada de Boltanski estão sempre ali, piscando para nós, como uma lembrança de que, um dia, as luzes se apagam. Ao refletir sobre essas obras, me parece que existe um tênue e quase imperceptível fio ligando todas as pessoas. Há muitas particularidades, isso é certo. Mas há, também, algo em comum em todas as existências. Seria apenas essa vida pulsante? Não sei. Só sei que, ao andar por aí atrás das vidas escondidas nas coisas, acabei encontrando diversas vezes com a morte. Porque, um dia, a lâmpada para de piscar. Neste sentido, em um momento impreciso da minha caminhada, entendi que a morte, revés da vida, também une histórias muito distantes umas das outras e que há uma relação profunda entre a morte e as coisas. Se passamos a vida rodeados por objetos, quando a pulsação cessa, vão-se os dedos, mas os anéis ficam – e temos que lidar com eles.

Nas minhas andanças, há alguns anos, conheci o termo *Objeto Biográfico* (MORIN, 1969). A socióloga francesa Violette Morin percebeu a existência de alguns poucos objetos que, pelas relações particulares que estabelecem com seus possuidores, são guardados por muito tempo, envelhecendo junto com seus donos. Por diferentes motivos, ao contrário da grande maioria das coisas, os Objetos Biográficos se tornam insubstituíveis e são protegidos como relíquias. A psicóloga, professora e escritora brasileira Ecléa Bosi aborda o conceito de Morin nas suas obras *Memória e Sociedade: lembranças de velhos* (1994) e *Tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social* (2003), apontando que os Objetos Biográficos ocupam o espaço privado, pessoal e íntimo, pois “Cada um desses objetos representa uma experiência vivida.” (BOSI, 1994, p. 441). Ou seja, pelo valor afetivo, os Objetos Biográficos são guardados, geralmente em casa, como instrumentos de conservação da memória das pessoas comuns. Mas, sendo uma relação tão particular, o que acontece com esses objetos tão preciosos quando seus donos se vão?

Após realizar muitas caminhadas e encontrar muitas coisas, constatei que, de certo modo, “as coisas também morrem, ou porque se deterioram irremediavelmente ou simplesmente porque não cabem mais em certas vidas ou lugares” (SCHNEIDER, 2022, p. 283). Nesse sentido, ao refletir sobre os Objetos Biográficos e sobre o que acontece com eles quando acaba a vida de seus donos,

percebo que alguns objetos terminam no momento exato em que findam as vidas que os protegem. Há outros, porém, que não apenas sobrevivem, como também se abrem para novas experiências. O fato é que vida, tocada pela morte, deixa vestígios e precisamos nos encarregar deles - seja guardando, seja passando adiante.

Foi justamente visitando casas, encontrando coisas e conversando com pessoas que comecei a entender isso. Na ação artística *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos* (2019 - 2020), realizada na fase inicial da pesquisa de mestrado, visitei casas de pessoas conhecidas à procura de objetos velhos e marcados pelo uso. Como uma comerciante de usados, tinha o objetivo de adquirir objetos que, há décadas escondidos na escuridão dos depósitos domésticos, aguardavam ansiosamente por uma nova oportunidade. A ideia era justamente resgatar objetos da condição de quase-restos e proporcionar a eles a construção de novas histórias e valores a partir da sua inserção no universo da arte. Naquela época, nem imaginávamos que, em alguns dias, estaríamos confinados em nossas casas em função do rápido agravamento da pandemia.

Nas residências urbanas e rurais, as visitas foram longas e se estenderam das partes internas das casas até os pátios, porões e galpões (Figura 3). Circulando pelas moradias, pude perceber hábitos e atividades cotidianas das famílias e, durante o processo de reviramento e seleção, as informações fornecidas pelos próprios objetos iam sendo complementadas por pequenos fatos narrados pelos moradores - lembranças evocadas pelos (re)encontros entre os sujeitos e as coisas quase esquecidas. Por fim, adquiri grande variedade de objetos e, além do importante resultado material, proporcionando ótimas conversas mediadas pelas coisas, as visitas se tornaram excelentes oportunidades para pessoas como eu, que gostam de conhecer o passado das coisas, das casas e das pessoas.



Figura 3: Registros da ação *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos*.
Joana Schneider, 2019 – 2020.

Nas visitas foi possível perceber as diferentes relações estabelecidas entre os moradores e os objetos da casa: o ponto de partida era sempre os meros utensílios domésticos espalhados por todos os lados das residências; depois, no transcorrer do tempo, chegávamos aos objetos guardados nos depósitos, mantidos por perto, mas já apartados da vida cotidiana da família; por fim, através das conversas mais profundas, com sorte, era possível identificar alguns dos Objetos Biográficos dos moradores, relíquias de família que eram mostradas com orgulho e afeto, mas que, obviamente, estavam fora da zona de negociação. Foi nos depósitos que consegui encontrar grande parte dos meus materiais, mas foi nas conversas, no lembrar e no narrar, que garimpei o verdadeiro ouro das visitas: pequenos fragmentos de vida dos moradores.

Foi justamente remexendo nos diferentes depósitos domésticos que um fato me chamou a atenção. Em muitas das casas, além de pertences dos habitantes atuais, ao revirar pilhas, armários, gavetas e caixas, surgiam coisas guardadas de pessoas já ausentes, de irmãos que se casaram, de filhos que cresceram e se mudaram e, finalmente, de diversas pessoas já falecidas. Assim, ao longo das visitas, a problemática da morte e das coisas foi aparecendo, às vezes como pano de fundo, às vezes como personagem principal.

Outra percepção que tive sobre as visitas foi que a casa, para além de seu aspecto meramente funcional, é para alguns sujeitos uma espécie de *museu*

particular, onde se promovem tentativas de preservação da memória individual através do ato de guardar determinados objetos em relicários e construir espaços expositivos: nas estantes da sala, por exemplo, são expostas orgulhosamente algumas lembranças da família, enquanto caixinhas e gavetas são reservadas especialmente para armazenar objetos de valor sentimental. É claro que a maioria dos objetos e dos espaços da casa são de ordem funcional, mas há um evidente processo de seleção e organização das memórias dos moradores, pois “é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas” (BACHELARD, 2005, p. 11).

Quando terminei minhas visitas, começaram as severas e urgentes medidas de isolamento social. Era início de 2020 e me vi fechada em um quarto de apartamento, rodeada por um emaranhado de coisas e memórias dos outros que, inevitavelmente, misturavam-se com minhas próprias coisas e memórias. Nesse contexto caótico, percebendo que a situação pandêmica se alongava indefinidamente, com base nas reflexões oriundas das visitas, surgiu a ideia de criação de *um museu em casa*. Esta instalação doméstica, inspirada na percepção de *museu particular* que tive ao longo das visitas, recebeu o nome de *Museu das Coisas dos Outros: coleção particular de memórias alheias* (2021), pois reuniu e organizou aquilo que, como uma colecionadora de coisas velhas e histórias ordinárias, encontrei pelos caminhos (Figura 4). Neste espaço doméstico, nunca tive o objetivo de criar uma instituição, mas a fábula de um museu particular, pessoal, capaz de abrigar dignamente os objetos que, por um longo período, foram minhas principais companhias.



Figura 4: Panorâmica do *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.
Fotografia: Daniel Rodales.

Desde o início, soube que os objetos que reuni, em algum momento, seguiriam seus caminhos. Finalmente, com a chegada das vacinas e a gradual abertura das atividades, surgiu a oportunidade de ativar o espaço que construí. Assim, entre 01 e 10 de outubro de 2021, pude realizar a ação *Trocam-se coisas por histórias* (2021), um exercício sobre a narrativa como valor das coisas. Nessa ação de visitas e conversas, recebi algumas pessoas amigas para praticar negociações simbólicas com lembranças e objetos. As visitas foram agendadas previamente e, nesses encontros, cada pessoa foi orientada a observar com atenção o local e escolher, entre tantas coisas, alguma que quisesse para si (Figura 5). Em troca, a pessoa deixaria gravada em vídeo ou áudio uma história, uma lembrança particular.



Figura 5: Registro da ação *Trocam-se coisas por histórias*. Joana Schneider, 2021.

Na ação, a morte ia surgindo discreta, em lembranças e narrativas despertadas pelas coisas. É como diz a música “minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos”¹. Todos têm seus mortos e as coisas velhas trazem muitos deles

¹ Trecho da música *Sangue Latino*, lançada em 1973, composta por João Ricardo Carneiro Teixeira Pinto e interpretada pelo grupo Secos em Molhados.

à tona. Alguns visitantes questionavam, inclusive, como eu conseguia dormir perto de tanta coisa de gente morta. “Eu e os mortos convivemos muito bem”, respondia fazendo graça. Acho curioso esse medo que as pessoas têm das coisas e dos mortos. Mas, entendo. As coisas são mesmo poderosas. Os mortos também.

Numa das visitas, olhando uma de minhas vitrines, uma pessoa lembrou que, na sua infância em Alegrete, no Dia de Finados, subia o Cerro dos Carneiros a cavalo para visitar o antigo cemitério da família. Ela contou que, no pequeno cemitério, cada túmulo tinha uma caixa de madeira, com porta de vidro grosso e fechada com cadeado, onde ficavam alguns objetos dos mortos. Ao ouvir a história, imaginei os mortos subindo o Cerro, mudando de casa e levando consigo as suas coisas mais preciosas. Contudo, fiquei intrigada ao pensar que, provavelmente, não foram eles que escolheram as coisas que levariam para as suas novas e compactas moradas. Será que os parentes selecionaram as coisas certas? Imagina passar a eternidade com as coisas erradas! Que tormento! Mas, de todo modo, o cemitério provavelmente nem existe mais. A terras foram arrendadas. Tudo deve ter virado pó embaixo de uma plantação qualquer. Há anos, ninguém sobe o Cerro dos Carneiros.

2. VÃO-SE OS DEDOS E FICAM OS ANÉIS

Há poucos dias, estava esperando o ônibus e uma senhora se sentou ao meu lado. Me chamou a atenção o fato de ela estar estranhamente animada, se acomodando no banco duro de metal como alguém que se mexe na poltrona à procura da posição mais confortável. “Vim ver as novas paradas que a prefeitura botou”, disse, percebendo meu interesse. Eu não estava enganada, ela realmente estava experimentando os bancos – e pareceu aprovar. Eu, recém-chegada na cidade, não havia reparado se as paradas eram velhas ou novas, mas, percebendo a disposição da senhora para conversar, resolvi perguntar se ela, que estava de uniforme azul marinho e coturno, trabalhava por ali. “Trabalho faz muitos anos no prédio da esquina, venho todo dia de bicicleta”, explicou ela, dando início a um empolgado - e empolgante - relato sobre as suas pedaladas por Porto Alegre.

A palavra *bicicleta*, em toda a sua banalidade de objeto, pareceu despertar nela algo de luminoso. Sempre sorrindo, falou sobre o caminho que fazia todos os dias para o trabalho - na maioria das vezes, carregada de coisas colocadas dentro de uma caixa de madeira “própria pra isso”. Caixa esta que, aos finais de semana, ao invés de servir para o transporte de toda variedade de quinquilharias, passava a ser ocupada por uma cachorrinha, sua companhia nos passeios pela orla.

Neste ponto da conversa, senti que algo no seu ânimo mudou. Falou, então, que, há algum tempo, seus passeios passaram a ser menos frequentes. Falou que, *sem ele*, a coisa perdeu a graça. “A COVID levou meu companheiro ano passado”, explicou ela. “Hoje tenho que me obrigar a ir passear. Antes ele se arrumava, pegava a *bicicleta* e dizia ‘Já tô pronto! Tô te esperando!’.”, contou, olhando para algum ponto fixo na calçada, mas sem parar de sorrir. Levei um pequeno susto. Ventava um pouco, estávamos as duas conversando despreziosamente, ao acaso. Sorrindo juntas. Tudo tão normal. Percebi que, diferente dela, por um lapso indeterminado de tempo, eu havia esquecido da pandemia.

Seguindo a prosa, ela falou das plantas na pequena sacada de seu sobradinho, contou como o marido, quando ia se sentar, reclamava do espaço tomado pelas folhagens. Ela sorria ao lembrar de como negociava o lugar com ele, protegendo suas plantas. Ela sorria sempre. Sorriu todo o tempo em que estivemos juntas. E, enquanto ela falava da vida com o companheiro, eu passei a imaginar os

cenários dessa história: a orla do Guaíba onde pedalavam, o sobradinho onde moravam, a porta, as escadas, a cadeira apertada entre as plantas na pequena sacada. Imaginei, então, as bicicletas. Será que elas ficavam juntas encostadas na parede da garagem? Será que, no sobrado, havia uma garagem ou outro lugar que servia de depósito? Pátio eu sabia que não tinha, motivo pelo qual ela organizou seu estimado jardim no espaço reduzido da sacada.

Nossa conversa durou poucos minutos. Vi meu ônibus apontando longe. Ela também viu, me avisou. Levantamos. “Lamento pelo seu companheiro. Vocês viveram momentos bons juntos.”, disse, caminhando com ela para perto do meio-fio. “Vivemos momentos ruins também. Sabe como é casamento, né, minha filha?”, rebateu ela. “Sim. Não é fácil.”, concluí, me despedindo e subindo as escadas. Ela concordou. Me desejou sorte na vida e foi embora me abanando por alguns segundos. Já sentada no banco do ônibus, olhando pela janela, fiquei pensando se, no caminho, olharia para a cidade ainda pouco desbravada ou leria algumas páginas do livro que trazia na bolsa. Decidi olhar a cidade. Naquele momento, queria mesmo era ter nas mãos o *livro da vida* daquela mulher faceira que encontrei experimentando os bancos da parada. Gostaria de poder acessar mais capítulos daquela história. O que teria acontecido com a *bicicleta dele*? Será que a sua cadeira ainda estava entre as plantas na sacada? As suas roupas ainda estariam no armário?

Inevitavelmente, ao refletir sobre aquele encontro na parada, pensei no destino das coisas. Gostaria de poder ver o sobrado dela por dentro, conversar um pouco mais. Olhar ao redor. Tentar entender, através da casa, como foi seu modo de lidar com as coisas do companheiro morto, ou melhor: tentar entender como ela lidou com a perda. Em minhas andanças, percebi que há diferentes formas de lidar com a perda e os objetos parecem figurar como protagonistas nesses processos de desconstrução e reconstrução da memória.

Refletindo sobre como os objetos se relacionam com o movimento de lembrar e esquecer, cheguei até o trabalho de Daniel Miller, antropólogo inglês que se dedica ao estudo das relações humanas com os objetos. Ele é autor do livro *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material* (2014), onde coloca que “Os trecos dizem respeito tanto à morte quanto à vida” (MILLER, 2013, p. 214), pois estão presentes, do início ao fim, em todas as etapas da trajetória humana. Ao tratar dos diferentes modos de lidar com a morte, Miller reflete sobre “como nos

despojamos de coisas e como isso nos ajuda a lidar com a perda das relações” (MILLER, 2013, p. 215). Apontando para o “papel dos trecos em relação à morte” (MILLER, 2013, p. 215), o autor fala sobre como vários povos utilizam o despojamento de materiais como ritual de passagem e que, em algumas culturas, há, inclusive, a destruição de quase tudo que antes pertenceu ao morto.

Miller coloca que muitos dos informantes e suas pesquisas consideram o ato de despojar-se dos objetos “uma espécie de mecanismo de reparação que faz os indivíduos se sentirem inteiros ao lidar com a ruptura e o trauma.” (MILLER, 2013, p. 217). Contudo, a partir de estudos de campo realizados numa rua de Londres, Miller constatou que, naquela realidade, não há um ritual de separação reconhecido socialmente e que, por isso, “Os indivíduos, cada qual em seu domicílio privado, descobriram sua própria maneira de entender como usar os trecos ao lidar com todos os tipos de perda” (MILLER, 2013, p. 216).

Em sua pesquisa, Miller comenta diversos casos em que há o processo de seleção de objetos como instrumento de elaboração da perda das relações e conclui que, apesar do despojamento não ser considerado propriamente uma característica cultural do local, as “pessoas encontram seus próprios caminhos para viver esse processo” (MILLER, 2013, p. 218), o que ocasiona numa ampla variedade de procedimentos para lidar com a morte através do despojamento de objetos, que pode ser rápido ou muito lento, abrupto ou gradual.

Ainda pensado na conversa que tive com aquela senhora alegre na parada do ônibus, me dei conta de que já estive com viúvos que guardaram absolutamente tudo dos cônjuges falecidos. Também já cruzei com pessoas que passaram rapidamente tudo adiante. Que tipo de viúva seria aquela senhora tão espirituosa? Eu poderia ter perguntado, mas não sei se seria apropriado. De todo modo, esta é a graça das conversas rápidas com estranhos na rua: as histórias sempre ficam pela metade e abrem margem para a imaginação. Sem ter as respostas, é possível criar um fim. Isso me fascina. Assim sendo, eu posso ver a cadeira vazia ainda parada no meio das plantas e a bicicleta encostada em alguma parede da casa. As roupas já foram distribuídas entre os parentes e as pessoas do bairro. Essa é a minha versão do fim da história daquela mulher com seu companheiro de passeios pela orla. Você imaginou algo diferente?

Falar sobre a morte também é instigante justamente porque sempre deixa brechas. O que acontece depois que o ônibus passa? Faz algum tempo que o

enigma da morte ocupa meus pensamentos, mas foi o encontro com aquela senhora que me impulsionou a escrever este texto. Depois da nossa conversa, ao longo dos dias, de forma um tanto desordenada, fui lembrando de algumas situações envolvendo a morte e as coisas.

Lembrei de uma de minhas visitas à procura de objetos. Era verão de 2020, fui até a casa de um amigo da família, um senhor muito idoso que morava sozinho na zona rural e havia perdido a esposa há muitos anos. Lá, tudo permanecia, pois *tudo era dela*. Durante a visita, ele me contou que todas as coisas ficavam exatamente do jeito que a esposa deixou. Olhando ao redor, era fácil perceber sua presença. Mulher muito religiosa, a casa era cheia de imagens de passagens bíblicas e santos. A bíblia ficava entre os bibelôs, as fotografias e outros objetos decorativos colocados sobre a estante da sala muito simples e muito organizada, onde cada objeto parecia ter seu lugar certo. Extremamente manuseado e grosso, o livro sagrado era cheio de anotações, marcações, fotografias e folhetinhos entre as páginas. Ficava evidente o seu valor simbólico e o uso cotidiano.

Circulando pelos cômodos da pequena casa rural, me dei conta de que havia adentrado numa espécie de relicário de grandes dimensões, um espaço doméstico inteiro dedicado a abrigar lembranças. Conhecia este senhor desde a minha infância e aquele foi nosso último encontro. Muito provavelmente ninguém notasse, mas aquele lugar era a ilustração perfeita do que eu entendia como *museu particular*. Alguns meses depois, soube de seu falecimento. Pensei em como ele se tornou um guardião da própria memória, protegendo sozinho resíduos materiais da vida compartilhada com a esposa. Quando soube de sua morte, fiquei pensando na casa e no que teria acontecido com as suas preciosas lembranças tão fielmente protegidas. Concluí que aquelas coisas que envelheceram com ele, talvez com ele também tivessem morrido. Ou, quem sabe, talvez tivessem encontrado outros guardiões.

Penso muito nestes guardiões invisíveis da memória, que, neste momento, estão em casa colecionando lembranças – suas e de seus familiares. Talvez seja por isso que *O museu da Inocência* (2011), do romancista turco Orhan Pamuk, é um dos meus livros preferidos. Kemal, personagem principal, é um colecionador obsessivo de vestígios materiais de sua própria história de amor. E, após a morte de sua amada, acaba por construir um museu reunindo os infinitos objetos que juntou ao longo dos anos. Para abrigar todas essas lembranças de amor e

obsessão, Kemal escolhe a casa da família de Füsün, onde aconteceram muitos capítulos da angustiante história dos dois. Criado o museu, Kemal vai morar nele. E foi lá que ele permaneceu até o fim da vida, “cercado por todos aqueles objetos tão impregnados de memórias.” (PAMUK, 2011, p. 221-222).

Ao longo de sua infindável trajetória à procura de coisas que retratavam não só a sua narrativa pessoal, mas também acontecimentos relevantes da Turquia dos anos 1970 e 1980, Kemal encontra outros colecionadores e começa a questionar as suas reais motivações. “Estava abalado pela perda de uma pessoa querida cuja foto não pudera prender à minha lapela no funeral?” (PAMUK, 2011, p. 537), pergunta a si mesmo, quando vê sua sanidade sendo posta à prova. E, justificando suas razões a ações, argumenta também em forma de questionamento: “O que pode ser mais lindo que passar as noites cercado pelos objetos que nos ligam às nossas memórias e conexões sentimentais mais profundas?” (PAMUK, 2011, p. 539). Tomar para si a tarefa de reunir lembranças pessoais e construir um museu particular provocava reprovação dos seus amigos, familiares e, até mesmo, de outros colecionadores. Mas, no fim, todos tiveram que aceitar os fatos e admitir que era só daquela forma um tanto extrema que Kemal “poderia suportar a dor da perda de Füsün” (PAMUK, 2011, p. 540).

Para escrever este romance fenomenal, Orhan Pamuk efetivamente reuniu uma coleção extraordinária de objetos e construiu um museu, que foi inaugurado em 2012, em Çukurcuma, bairro culturalmente movimentado de Istambul. O *Museu da Inocência* é composto por 74 vitrines (Figura 6), que se relacionam diretamente com os capítulos do livro e abrigam belíssimas composições visuais com objetos, fotografias e documentos. Se tornar colecionador e montar um museu próprio foi uma necessidade criadora de Pamuk, que precisou imergir na realidade de seu personagem para conseguir concretizar o romance.



Figura 6: Algumas vitrines do *Museu da Inocência*. Orhan Pamuk, 2012.
 Fonte: <https://bibliotecadofabio.blogspot.com/2016/03/o-museu-da-inocencia.html>

A construção do museu e de suas vitrines marcou a inserção de Pamuk no campo das artes visuais. Assim, atendendo ao figurino, Pamuk também publicou um catálogo intitulado *The innocence of objects* (2012), completando um conjunto de três obras que se complementam perfeitamente. Detalhe que não posso deixar de comentar é que cada exemplar do livro traz incluso um ingresso para o museu e confere uma entrada franca ao leitor. Desconheço as outras publicações, mas meu ingresso está na página 550, esperando para ser carimbado. Espero algum dia poder conhecer a casa de Füsün e, através dos objetos reunidos por Kemal, sentir a “profundidade de sua condição humana” (PAMUK, 2011, p. 561).

Se Orhan Pamuk criou personagens fictícios para tratar de perdas reais, o professor e escritor inglês Peter Stallybrass, no texto *A vida social das coisas: roupa, memória, dor* (2016)², parte de uma dolorosa experiência pessoal para discutir a relação dos objetos com o luto. De forma muito sensível, o autor inicia suas

² O texto integra o livro *O casaco de Marx: roupa, memória, dor* (2016), que reúne a tradução de três textos do autor Peter Stallybrass.

reflexões sobre roupa e memória falando sobre a ocasião em que proferia uma palestra vestindo a jaqueta puída que ganhara da viúva de Allon White, amigo íntimo que falecera de leucemia alguns anos antes. Tudo corria normalmente, até que o autor teve a sua leitura pública interrompida abruptamente pela profunda presença do amigo morto. Sobre esse momento intenso, ele comenta:

[...] Allon estava morto. E então, à medida que eu lia em público, fui habitado por sua presença, fui invadido. Se eu vestia a jaqueta, Allon me vestia. Ele estava nos vincos dos cotovelos – vincos que no jargão técnico são chamados de “memória”; estava até nas manchas da barra da jaqueta; estava no cheiro das axilas. Acima de tudo, ele estava no cheiro. (STALLYBRASS, 2016, p. 13)

Stallybrass conta que foi a partir desta experiência espetacular que ele efetivamente começou a pensar sobre as roupas, não só sobre as suas questões comerciais ou simbólicas, mas também sobre o seu importante papel nas situações de luto. “As roupas recebem a marca humana”, afirma Stallybrass (2016, p. 14) ao atribuir o poder das peças de vestuário ao contato constante que estabelecem com nossos corpos, sendo marcados por uma espécie de memória física da vida tão intimamente compartilhada. Para o autor, quando a morte chega, nas roupas que ficam, resta algo dos corpos que partiram. Sobre isso, ele relata:

Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nossos cheiros, nosso suor, até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, nossos amigos, nossos amantes morrem, as roupas ficam ali, em seus armários, retendo seus gestos, ao mesmo tempo confortantes e aterradores – os vivos sendo tocados pelos mortos. (STALLYBRASS, 2016, p. 14).

Na visão sóbria e sensível de Stallybrass, fica evidente que os objetos que ficam não são apenas confortantes nem somente aterradores: são um misto dos dois. Na complexidade de sentimentos que é o luto, os objetos se tornam um problema que precisa ser resolvido pelas pessoas mais próximas do morto e, como constatou Miller em seus estudos em Londres, na falta de um ritual estabelecido, cada família arranja sua própria maneira de lidar com o “vestígio material” (STALLYBRASS, 2016, p. 20), que é “um lembrete de tudo aquilo que foi perdido.” (STALLYBRASS, 2016, p. 21).

Certa vez, uma amiga contou que, ao chegar na casa que havia alugado para passar uns dias com a família na praia, foi surpreendida por um ambiente

claramente *post mortem*: roupas nos armários, álbuns de fotografias e porta-retratos sobre as prateleiras, materiais de costura nas gavetas, pentes e escovas na espelheira do banheiro. Pelos vestígios encontrados na casa, ficava claro que todas aquelas coisas pertenciam a uma antiga moradora já falecida. Também era bastante perceptível um processo de seleção: não estava *tudo* lá, havia espaços vazios, buracos na lógica da organização doméstica. Algumas coisas faltavam. Algumas coisas sobravam. Assim, pelas presenças e ausências, era possível sentir a moradora fantasma que rondava por ali.

Relato similar, de outra amiga, tratava de uma estância velha que teria sido vendida de porteira fechada e com tudo dentro: louças nos armários da cozinha, vestidos das moças nos cabideiros dos quartos, fotografias da família nos álbuns dentro das gavetas. Pelo que se contava, ao entrar na casa, parecia que os moradores tinham simplesmente desaparecido. Para minha amiga, o fato de alguém vender uma residência com tudo dentro era, ao mesmo tempo, encantador e absurdo. Não parecia plausível a atitude de fechar as portas de uma casa e ir embora deixando tantas lembranças para trás.

Nestes relatos, o que mais surpreende parece ser o abandono de objetos que, teoricamente, deveriam ter algum tipo de valor subjetivo. As fotografias familiares costumam estabelecer um fio de memória entre os sujeitos desse núcleo social tão íntimo e as roupas, como pontua Stallybrass, trazem as formas, os cheiros, os gestos das pessoas. Nesse sentido, não dar o tratamento devido para as roupas e as fotografias parece quase uma violência: a violência de, através do abandono dos objetos, deixar a história da família relegada aos cuidados de estranhos.

Contudo, não são todas as roupas nem todas as fotografias de família que constituem uma relação extremamente afetiva com seus donos. Pelo contrário, os brechós estão cheios de roupas dos mortos e é comum que sejam encontrados retratos de família, até mesmo fotos de batizados e casamentos, em sebos, biques e antiquários. Um pouco mais raro, mas não impossível, é encontrar álbuns inteiros de fotografias em caçambas de lixo.

Sobre isso, lembro de um dia em que, voltando do Centro de Artes pelo mesmo caminho que fazia sempre, passei em frente a um dos muitos biques que visitava frequentemente no Porto de Pelotas. Naquele dia específico, me chamou a atenção a quantidade de móveis do mesmo tipo de madeira que entupiam o

pequeno espaço interno do comércio e se espalhavam pela calçada inteira, quase impedindo a passagem dos transeuntes. “Chegou novo carregamento!”, pensei, animada. Me aproximei para ver melhor as peças antigas e de ótima qualidade. Identifiquei cômodas, roupeiros, camas, bidês, espelheiras e um berço extremamente antigo, do tipo que a gente só vê em filme de época ou de terror. “Alguém velho morreu”, tive certeza. Fui embora pensando naqueles dormitórios desfeitos. O conjunto seria rapidamente fragmentado. Ninguém da família do morto quis aqueles móveis pesados, rígidos, ultrapassados. Ou não havia ninguém para querer. Acontece. De qualquer forma, os móveis chegaram ali. E, na rua, esperavam.

Depois de uma vida inteira acumulando objetos, quanto mais velha é a pessoa que morre, mais coisas sobram. E, na maioria das vezes, cabe aos viúvos e aos filhos a difícil missão de definir o caminho destes assoladores vestígios da vida. Nesse sentido, ao contar a história da jaqueta que herdou do amigo, Peter Stallybrass também fala sobre as longas conversas que teve com Jen, a viúva de Allon, a respeito do que seria feito com suas coisas. Sobre isso, o autor comenta que:

Para Jen a questão era saber como reorganizar a casa, o que fazer com os livros de Allon e com todos os modos pelos quais ele tinha ocupado o espaço. Talvez, pensava ela, a única forma de resolver esse problema fosse mudar-se, deixando a casa de uma vez por todas. (STALLYBRASS, 2016, p. 12).

A partir da experiência de Jen, o autor reúne vários pequenos relatos de viúvos e viúvas e discute suas diferentes formas de lidar com as coisas dos amados falecidos. Enquanto algumas pessoas guardam tudo, como aquele senhor que visitei, outras decidem se desfazer rapidamente dos objetos remanescentes. Outros, ainda, praticam um demorado e constante processo de seleção e desapego, que consiste numa forma lenta e gradual de lidar com a perda. Por fim, há aqueles que, ao encarar esse doloroso problema material, como Jen, cogitam mudar de residência deixando as coisas exatamente como estão.

Assim sendo, acredito que aquela casa de praia, assombrada por objetos de uma mulher misteriosa, que a estância fechada, habitada por coisas de uma família “desaparecida” e que aqueles móveis majestosos que esperavam um destino na calçada, resultam realmente de situações de morte, mas é impossível precisar quais

fatos ocorreram, quais escolhas foram feitas e quais motivos levaram ao “abandono” dos objetos.

Queria muito poder entrar nessas casas repletas de vestígios, observar as coisas, imaginar o passado de tudo. Quando fico sabendo de situações como essas, sou tomada pela curiosidade e imagino histórias fantásticas. Devanear sobre passados espetaculares, criar fábulas mirabolantes, é algo precioso. Nunca podemos perder nossa capacidade de imaginar. Contudo, os fatos da vida geralmente são práticos. Os da morte, mais ainda. A morte exige medidas rápidas e, quando pessoas próximas se vão, cada família, entre erros e acertos, adota o caminho que parece ser mais adequado - ou, simplesmente, possível – para lidar com os sentimentos e as coisas.

O encontro com a morte e seus aspectos práticos é o tema do texto *Retrato de um homem invisível*, publicado no livro *A invenção da solidão* (1999), onde o escritor norte-americano Paul Auster relata o processo de esvaziamento da casa do pai, após sua morte abrupta, em 1979. Na obra, apreendendo a casa como um retrato de seu pai, como uma metáfora de seu mundo interior, Paul Auster faz um relato extremamente comovente sobre os ambíguos sentimentos experimentados na inevitável missão de esvaziar a casa de um morto.

Ao mesmo tempo em que precisava tomar decisões práticas e muito rápidas para liberar a casa para o novo dono, Auster constatou que, ao mexer nas infinitas coisas, vasculhava “os recantos secretos da mente de um homem (AUSTER, 1999, p. 17) e sentia que, através da casa, estava invadindo a vida íntima do pai sem que este pudesse queixar-se. Além do constante sentimento de invasão, Auster também sentia um certo constrangimento diante das coisas, que, com a partida do dono, pareciam perdidas, desprovidas de seu sentido de existir. Sobre isso, ele reflete:

Não há nada mais terrível, aprendi então, do que ter de encarar os objetos de um morto. Coisas são inertes: só têm sentido em função da vida que faz uso delas. Quando essa vida termina, as coisas mudam, embora permaneçam iguais. Estão ali e no entanto não estão mais: fantasmas tangíveis, condenados a sobreviver em um mundo ao qual já não pertencem. (AUSTER, 1999, p. 17)

Auster conta que as coisas, órfãs de dono e de residência, eram levadas, uma a uma, por leiloeiros, comerciante de usados, parentes, vizinhos e amigos. O conjunto de coisas, que viveram juntas por anos, rapidamente se desfazia - e era

possível sentir uma profunda solidão pairando no ar. A casa, aos poucos, ia ficando vazia. E, neste ritual de esvaziamento, foi só ao jogar infinitas gravatas no caminhão de lixo que Auster percebeu a morte. Aquelas gravatas extremamente usadas eram-lhe tão familiares quanto o rosto de seu progenitor. E, ao despejá-las no lixo, Auster, finalmente, enterrou o pai.

As fotografias da família foram encontradas esquecidas em uma gaveta dentro do armário. Pelo modo como estavam, Auster deduziu que o pai nunca as olhava. Ao contrário das gravatas, as fotografias não foram enterradas junto com o resto do lixo da casa. Auster levou-as para sua própria residência e passou a analisá-las obsessivamente. Ele olhava para as fotografias da família procurando informações para preencher as lacunas da própria história e confessa que as achou “irresistíveis, preciosas, o equivalente de relíquias sagradas.” (AUSTER, 1999, p. 20).

As fotografias ignoradas pelo pai tornaram-se algo muito próximo dos Objetos Biográficos para o filho, não por evocarem as lembranças de um passado feliz, mas por prometerem respostas sobre uma vida inteira de silêncios e distanciamentos. Auster procurava nas fotografias razões para uma reconciliação tardia, derradeira. Ou, simplesmente, explicações para o comportamento evasivo do pai. Não encontrou. Mas, de fato as fotografias inseriram algo novo na sua relação com o pai. Sobre isso, ele coloca:

O fato de eu nunca ter visto antes muitas dessas fotografias, sobretudo aquelas da juventude de meu pai, me dava a sensação estranha de que eu o encontrava pela primeira vez, de que uma parte dele só agora começava a existir. Eu havia perdido meu pai. Mas ao mesmo tempo eu também o encontrara. (AUSTER, 1999, p. 21)

No início de seu relato, ao refletir sobre a vida que o pai levava, Auster afirma que ele “não deixara vestígios” (1999, p. 12). Mas foi justamente ao dar destino para a lista inesgotável de coisas empoeiradas que preenchiam uma enorme residência, depois de encarar as próprias lembranças, depois de se tornar “um vendedor de móveis, um funcionário de uma firma de mudanças, um mensageiro de más notícias” (AUSTER, 1999, p.19), que ele, finalmente, teve um encontro sincero com o pai ausente – ou, como o próprio Auster coloca, *invisível*.

Eu também já participei de alguns esvaziamentos, também já tive meus encontros com a morte e com as coisas. Uma das dores mais profundas que senti

na vida foi na primeira vez em que me sentei à mesa para jantar na casa do Vovô e a sua cadeira estava vazia. Embora a maioria das coisas permanecessem, a casa foi esvaziada da sua presença. Lembro que, por muitos anos, num sentimento parecido com o que Auster teve em relação às coisas do pai, tive a sensação de que não fazia sentido aquela casa continuar existindo sem o Vovô dentro.

Muitos objetos fazem parte dessa história. Mas agora só quero falar sobre um: uma boina italiana xadrez puída que ele usava para lidar no pátio e na lavoura. Nos dias normais, bastava olhar para a parede perto da porta da cozinha para saber se o Vovô estava dentro de casa ou não. Se a boina não estivesse no cabide, o Vovô estava trabalhando lá fora. Depois do velório, sentada por ali, olhei na direção da porta e vi aquela boina no seu lugar de sempre, pendurada junto com casacos, sacolas e outros cacarecos usados cotidianamente. Seguindo a regra, o Vovô estaria em algum lugar da casa, talvez no quarto tirando uma sesta. Pensar nisso me deixou um pouco angustiada. Cheguei mais perto e fiquei olhando para a boina. Achei injusto que a pobrezinha ficasse ali, esperando inutilmente. O Vovô nunca mais voltaria da sesta.

Como numa espécie de resgate daquela espera eterna, peguei a boina e a coloquei junto das minhas coisas. Desde então, ela anda comigo. E comigo já estive em outros quartos, em outras casas, em outras cidades. Não está guardada em algum lugar especial, tal qual uma relíquia que deve ser protegida. Está ali no cabide, junto com as minhas bolsas, meus cintos e outras coisas penduradas. Continua no meio da tralha cotidiana, que parece ser seu lugar de conforto. Nunca mais foi usada. Não faria sentido estar em nenhuma outra cabeça. Nem na minha.

Falando nisso, lembro do cheiro fortíssimo que tinha essa boina. Cheiro experimentado quase sempre que eu me aproximava do Vovô. Nunca vou esquecer daquele cheiro forte de cabeça suada. Lembro que o Vovô chegava lá de fora e ia direto para o banheiro lavar a cabeça, o rosto e os braços na pia. Entrava na cozinha, tomava um mate e aguardava o almoço com os cabelos brancos sempre úmidos. Nestes momentos, o cheiro de suor se misturava com o aroma do sabonete. Eu gosto do cheiro das pessoas e gostava muito do cheiro do Vovô.

O cheiro é algo devastador, realmente humano. E, neste aspecto, as roupas são os objetos mais terríveis. “Se enfiasse a cabeça no meio das roupas, eu podia cheirá-lo” (PAYNE apud STALLYBRAS, 2016, p. 18), afirma uma viúva que reservou no armário algumas camisas do marido. Também experimentei essa sensação

muitas vezes, quando colocava a minha cara inteira dentro da boina xadrez e podia sentir o Vovô, confirmando que, realmente, “a roupa é um tipo de memória” (STALLYBRAS, 2016, p. 17). Mas o tempo é mais terrível do que as roupas. Os dias, os meses, os anos são implacáveis. É como dizem: nada como um dia após o outro. Com os anos, o cheiro do morto, tal qual a sua presença, vai evanescendo, atenuando, dissipando. Até virar um fio, um fiozinho de memória constante, mas menos doloroso. Deste jeito, o cheiro da cabeça do Vovô foi desaparecendo aos poucos do tecido puído da sua boina xadrez, foi ficando difuso como a sua presença. Quando eu percebi, seu cheiro na boina ficara suave, quase imperceptível, e, ao mesmo tempo, tinha se tornado tolerável estarmos neste mundo sem ele.

3. SOBRE ARTE, VESTÍGIOS, PRESENCAS E AUSÊNCIAS

Poucas coisas remetem tão diretamente ao corpo humano quanto as roupas. Assim, “Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua ausente presença.” (STALLYBRASS, 2016, p. 17-18). Christian Boltanski foi um artista arquivador. Ele faleceu aos 76 anos e deixou uma vasta produção que reúne álbuns de fotografias, vitrines, inventários, coleções, dossiês, vídeos, instalações. Em suas obras, juntava vestígios de vidas anônimas. Assim sendo, além de fotografias, as roupas eram um material recorrente nos espaços memoriais – efêmeros ou não - que construía. Este é o caso da instalação *Réserve: Canada* (1988), em que muitas peças de roupas de segunda mão foram penduradas uma ao lado da outra até preencherem completamente três paredes, formando uma espécie de vitrine ou espaço expositivo museológico onde o visitante podia penetrar (Figura 7).



Figura 7: *Réserve: Canada*. Christian Boltanski, 1988. Fonte: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2019/03/05/arts/ways-never-forget-christian-boltanski/>

Por que simplesmente pendurar roupas em paredes? O que essas roupas vazias denunciam? Ao reunir muitas roupas que já passaram por diversos corpos, a obra remete, ao mesmo tempo, a um coletivo de pessoas e à ausência total. Olhando para essas paredes cheias, me imagino dentro deste espaço e quase consigo sentir o cheiro forte. Já entrei em muitos lugares assim, brechós e bazares abarrotados de roupas de todos os tipos, tamanhos e odores. Nestes locais, embaixo do mofo, sempre dá para sentir o ranço da vida - esse cheiro que atordoia e encanta. Esta obra, que à primeira vista parece inofensiva, apresenta muitas camadas. A morte, embora implícita, é apresentada a partir do acúmulo destes objetos usados, marcados, vazios da vida que os habitara.

Algumas décadas depois, Boltanski potencializa essa ausência aterradora na monumental *Personnes* (2010). Ocupando toda a extensão do imponente *Grand Palais des Beaux-Arts*, em Paris, salão construído para receber a Exposição Universal de 1900, a obra trazia 69 retângulos delimitados simetricamente no chão e cobertos por roupas usadas dispostas com as aberturas voltadas para baixo, como se fossem corpos deitadas de bruços. O propósito de Boltanski ao criar essa estrutura enorme e elaborada era justamente impulsionar um movimento de entrada e circulação na obra. A ideia era que os visitantes estivessem dentro dela, imersos nela, e não apenas passando em frente, como acontece com as obras expostas nos museus tradicionais.

Ao fundo, atrás do grande campo de vestimentas por onde os visitantes circulavam, havia uma gigante montanha de roupas velhas (Figuras 8 e 9). Sobre a montanha, uma grua equipada com uma espécie de mão metálica agarrava periodicamente um punhado de roupas, levantava-as e, após um breve e tenso intervalo, soltava as peças novamente no grande monte. Ao trabalho da grua, as roupas se movimentavam, se reorganizavam, rolavam pelo monte.



Figuras 8 e 9: *Personnes*. Christian Boltanski, 2010.

Fontes: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jan/17/christian-boltanski-personnes-paris-review>

Como se toda essa estrutura não bastasse para criar uma atmosfera de tensão, durante a caminhada dos visitantes, o ambiente era tomado por sons de batimentos cardíacos. Acontece que cada um dos 69 agrupamentos de roupas contava também com uma caixa de som. Assim, 69 corações retumbavam o tempo todo no enorme salão. Por fim, é importante mencionar que o espaço também contava com uma sala de gravação, onde os visitantes podiam registrar os próprios batimentos. Esta sala era uma extensão da obra *Les Archives du Coeur* e todos os batimentos angariados em Paris foram encaminhados para o Japão, integrando-se, assim, a coleção de corações de Boltanski.

A partir de elementos aparentemente corriqueiros, Boltanski construiu um conjunto avassalador. Aquelas roupas vazias eram objetos reais que necessariamente pertenceram a corpos reais. Então, onde estariam aqueles corpos? As roupas de todos os tipos e tamanhos caídas no chão levavam os visitantes a imaginarem pessoas, a verem crianças, bebês, homens adultos, senhoras. As roupas eram, portanto, metáforas do ser humano. E, se o monte remetia diretamente a cenas de corpos empilhados que já vimos ao longo da história, os retângulos facilmente poderiam ser valas comuns ou corpos dispostos para identificação no chão de um grande ginásio - cena que também já vimos por aqui. Seja como for, a impressão inevitável é de que os ocupantes daquelas roupas tiveram um fim terrível.

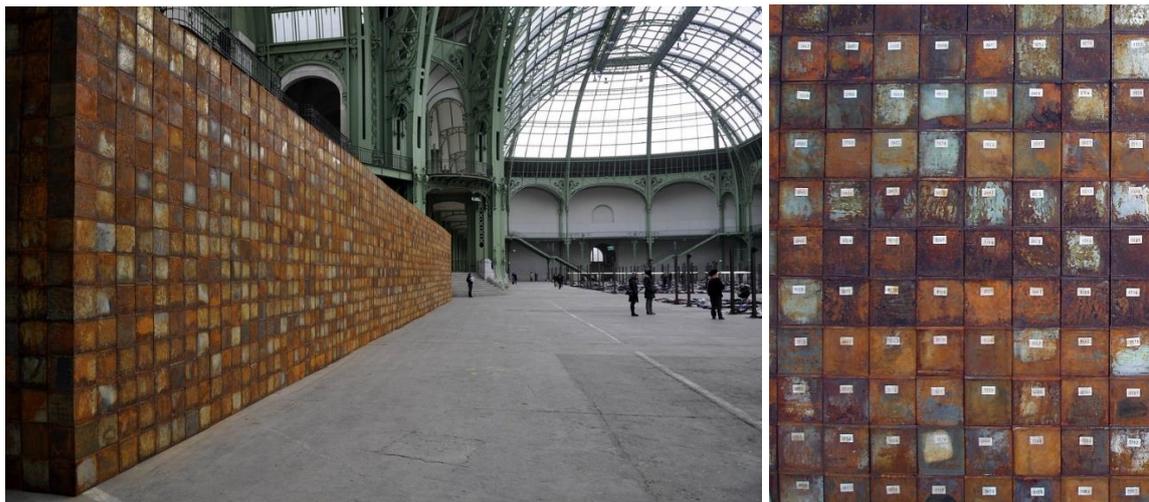
A atmosfera de *Personnes* não é simplesmente de morte, é de extermínio. Um extermínio que, infelizmente, não ficou para trás, que não está apenas registrado nas páginas antigas dos livros de história. Pois, apesar de as obras de

Boltanski levarem a uma associação imediata com as pilhas de sapatos, roupas, malas e óculos dos campos nazistas, sabemos que a desumanidade não acabou em Auschwitz. Boltanski compreendeu que a presença dos objetos, independentemente da sua proveniência, é poderosa e, dependendo da apresentação, escancara a ausência humana. A partir dessa percepção, o artista explorou muito bem a capacidade que a mente possui de imaginar vidas a partir de vestígios materiais e, assim, construiu espaços capazes de evocar, simultaneamente, a singularidade de cada pessoa e eventos históricos de grande impacto coletivo e civilizacional, como o Holocausto.

Contudo, não é possível afirmar que a obra de Boltanski seja exatamente sobre o Holocausto, pelo contrário. Ele sempre evitou fazer associações explícitas nesse sentido e, mais do que isso, adicionava propositalmente elementos para gerar dúvidas e questionar a veracidade dos documentos, brincando com os limites tênues entre ficção e realidade. Sobre isso, a artista e pesquisadora portuguesa Joana Lobinho coloca que:

O fascínio, ou obsessão, de Boltanski pelas pessoas é frequente no seu trabalho, o seu interesse alimenta-se da singularidade de cada um, confrontada com a pluralidade das massas; cada pessoa é insubstituível e ao mesmo tempo divide o espaço e o tempo com tantas outras iguais. Para Boltanski «todos são tão importantes», sendo que os seus trabalhos são a formalização do desejo de não deixar esquecer. (LOBINHO, 2011, p. 38 - 39)

A palavra *personnes* significa *pessoas*, mas também pode ter o sentido de *ninguém*. Ao atribuir esse título para a sua obra, Boltanski se refere aos seres anônimos, frisa a universalidade dos vestígios materiais e cria a ideia de multidão. Contudo, evoca a singularidade de cada membro dessa multidão nas roupas e em outro detalhe da obra que ainda não mencionei: ao entrar no grande salão, a primeira coisa que o visitante via era um enorme muro formado por latas enferrujadas empilhadas e numeradas (Figuras 10 e 11).



Figuras 10 e 11: Detalhes de *Personnes*. Christian Boltanski, 2010.

Fonte: <https://bloghistoiredelartes2.wordpress.com/2017/11/05/personnes-de-christian-boltanski/>

Esse muro de latas numeradas transmite a clara ideia de arquivo. Será que documentos e outros pertences dos donos das infinitas roupas estavam cuidadosamente separados nas latas como em caixas de arquivos públicos? Será que nelas desvendariamos o mistério de todas aquelas vidas anônimas que foram parar juntas no alto de uma montanha? Acho que não. Provavelmente as latas estavam vazias e eram apenas alusões aos vestígios materiais que conferem identidade a todos os seres humanos. Ou, talvez, as latas empilhadas eram simplesmente referências a gavetas de cemitérios verticais. Essa me parece ser a possibilidade mais plausível.

Em 1991, Boltanski construiu um espaço similar. *Réserve: Les Suisses morts* (Figura 12) é uma das várias montagens realizadas pelo artista com as mais de 7000 fotos que ele retirou de obituários suíços. Nessa versão, preenchendo um grande espaço, Boltanski utilizou caixas de metal compondo uma estrutura que remete a gavetas de arquivos, túmulos de cemitérios verticais ou até mesmo apartamentos em altos prédios de uma metrópole. Arquivos públicos, cemitérios e grandes prédios abrigam multidões. E, para tentar encontrar essas existências, precisamos de diretrizes: números das gavetas, nomes das lápides, endereços das residências. Nesta obra, para identificar as caixas, Boltanski não utiliza números, apenas as fotos retiradas dos obituários. Será que as caixas estavam vazias ou recheadas de vestígios materiais das vidas suíças? Não sei. O fato é que, pensando

na particularidade de cada vida, a partir das fotos dos obituários, Boltanski criou um santuário para mortos anônimos.

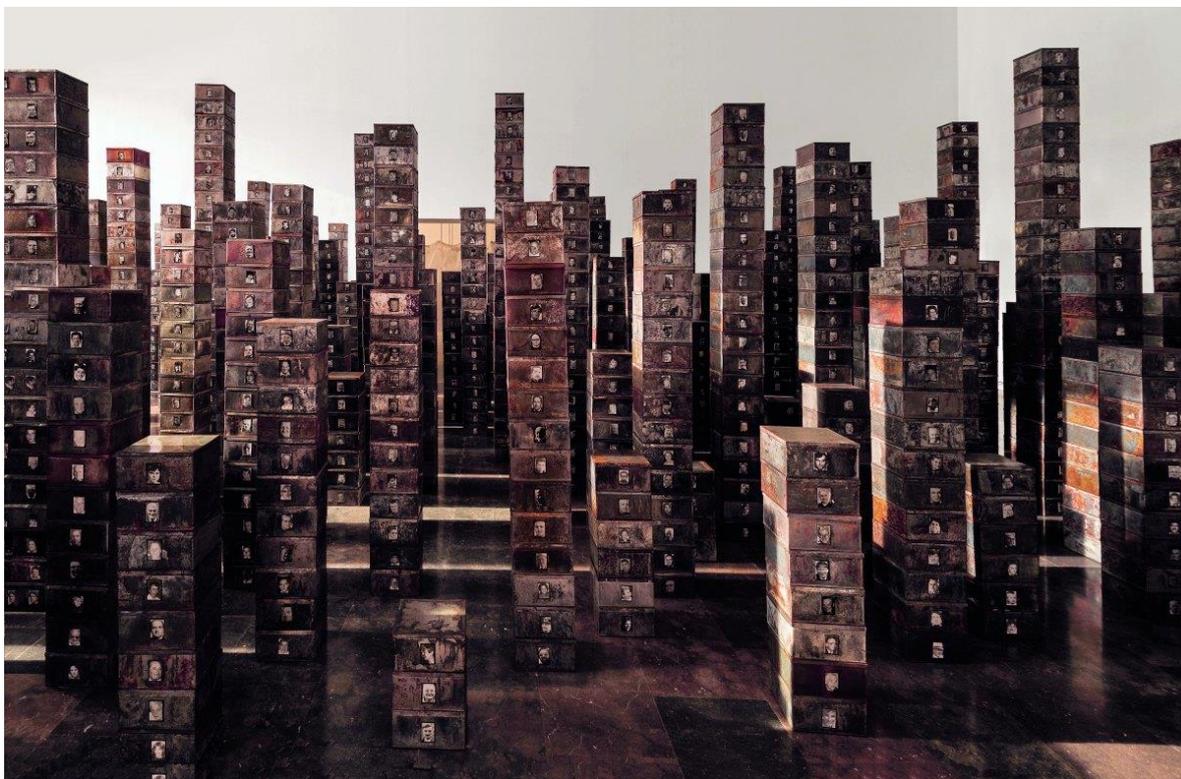


Figura 12: *Réserve: Les Suisses morts*. Christian Boltanski, 1991. Fonte: <https://www.narthex.fr/news/images-actus-2020/reserve-les-suisses-morts-1991.jpg/view>

Segundo Lobinho (2011), Christian Boltanski acreditava existir um trauma na base da vida e da obra de cada artista. No seu caso, o trauma é histórico. Ele nasceu em 1944, alguns dias depois da libertação de Paris, que esteve quatro anos sob ocupação da Alemanha Nazista. Sua mãe foi uma escritora católica. Seu pai foi um médico judeu convertido ao catolicismo. Para escapar dos nazistas e dos colaboradores franceses, o casal simulou um divórcio e o pai ficou escondido no porão durante a ocupação. Apesar de não praticarem a religião judaica, o período de perseguição ficou marcado na memória da família.

Por isso, a atmosfera de tragédia fez parte da infância e da juventude de Christian Boltanski e fundamentou seu interesse pela fronteira entre a vida e a morte. Boltanski acreditava que essa fronteira, às vezes, dependia apenas do acaso. Enquanto seu pai sobreviveu, muitos outros tiveram seus esconderijos

denunciados e acabaram desaparecendo. Se, por um lado, há análises e contextualizações que explicam grandes tragédias humanas, por outro, dificilmente é encontrada uma lógica para as mortes e as sobrevivências que ocorrem dentro dessas tragédias. Na fina fronteira entre a vida e a morte, em tragédias cotidianas e históricas, alguns vivem, outros morrem, sem que haja uma explicação plausível para isso. De todo modo, a morte existe. Assim como existem os nascimentos. E as obras de Boltanski, através de objetos e fotografias que poderiam ser de qualquer um, reafirmam justamente a singularidade de cada uma dessas existências, sem ignorar a desumanização dos corpos nos contextos de barbárie.

O trauma e a barbárie também permeiam as obras da artista colombiana Doris Salcedo. Ela nasceu em 1958, em Bogotá, e, ao longo de sua vida, presenciou situações de violência e guerras civis, principalmente nos anos 1980, quando os conflitos internos se intensificaram na Colômbia e muitas pessoas morreram ou foram desaparecidas. Em suas obras, a artista reflete sobre o colonialismo e sobre como esse violento processo histórico resultou em severos conflitos sociais que persistem até os dias atuais. Salcedo trabalha a memória da violência política do país a partir das perdas humanas geradas pelos conflitos armados e, assim, de certo modo, elabora suas próprias dores, visto que possui familiares desaparecidos, porém, sua obra é muito mais do que um relato de sua experiência pessoal. Usando objetos cotidianos como móveis de madeira e roupas, a artista tenta recuperar a dignidade individual de pessoas que passaram por situações violentas e desumanizantes e, assim, constrói espaços de luto individual e coletivo.

Retomando situações de mortes e desaparecimentos, nas obras de Salcedo, a presença de objetos geralmente denuncia ausências humanas. Este é o caso da instalação performática *Noviembre 6 y 7* (2002), realizada no Palácio da Justiça colombiano, em Bogotá. No prédio que foi palco de um evento histórico traumático, Salcedo utiliza cadeiras como representação dos mortos (Figuras 13 e 14).



Figuras 13 e 14: *Noviembre 6 y 7*. Doris Salcedo, 2002. Fonte: https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/noviembre_6_y_7/

No dia 6 de novembro de 1985, um grupo integrado à M-19, organização da esquerda armada colombiana, que atuou nos anos 1970 e 1980, ocupou o Palácio da Justiça para pedir que o então presidente Belisário Betancur fosse julgado pelos seus crimes contra o povo. A ocupação foi severamente reprimida pelo exército, que invadiu o local, deixando mais de cem mortos. Em 2002, com o intuito e trabalhar a memória do trágico evento e homenagear seus mortos, Doris realizou uma intervenção em formato de performance.

A professora da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp Maria Luiza Calim de Carvalho Costa, no artigo *Doris Salcedo: memórias da exclusão e violência* (2014), coloca que a artista estipulou o tempo de duração da performance tendo como base os horários da tragédia. Então, ao longo de 53 horas, Doris Salcedo foi pendurando 280 cadeiras, suspensas por cabos de aço, nas paredes externas do edifício. Assim, as pessoas que passavam, puderam ver os móveis de madeira deslizando silenciosamente pela fachada, até formarem um conjunto visual que não podia ser ignorado na paisagem urbana. Na ausência de lembranças concretas do triste episódio, já que tudo foi destruído, Salcedo usa cadeiras, estes objetos domésticos que são pensados para acomodar o corpo humano, para expor a cicatriz invisível que marca o local. Sobre isso, Costa coloca

que “Cada cadeira se tornou uma marca ativadora da memória. Doris Salcedo compõe obra em grande escala, enxertada no corpo da cidade, utilizando-se do silêncio, do tempo, do vazio para imitar o inimitável.” (2014, p. 272).

No ano seguinte, em sua participação na 8ª Bienal Internacional de Istanbul, a artista também utilizou cadeiras de madeira para expor as vítimas anônimas da guerra, especialmente os mortos e os migrantes forçados. Ao se deslocar por Istanbul, Salcedo percebeu diversas ruínas em áreas centrais da cidade. Tomando conhecimento de que os enormes vazios entre os prédios eram resultado de conflitos violentos e da expulsão progressiva de judeus e gregos de suas moradias, a artista resolveu ocupar estes espaços para evidenciar essas ausências. Para isso, preencheu o vazio deixado entre dois prédios empilhando aproximadamente 1550 cadeiras de madeira (Figura 15).



Figura 15 – *Sem título*. Instalação na 8ª Bienal Internacional de Istanbul. Doris Salcedo, 2003.
Fonte: <http://www.artecapital.net/opiniao-112-filipe-pinto-a-autoridade-do-autor-a-partir-do-trabalho-de-doris-salcedo-sobre-vazio-silencio-mudez->

Partindo deste testemunho real, Salcedo utiliza objetos domésticos, banais, para construir um memorial. Contudo, ao chamar a obra de *Sem título*, pontua que ela não visa lembrar um evento específico, mas tratar da dureza e das perdas que há em todas as guerras. Aqui, como em *Personnes*, é possível imaginar valas comuns e pilhas de vítimas anônimas. Salcedo, artista do Terceiro Mundo, atravessada pelos conflitos da América Latina, faz uma arte de reparação, que olha para o passado e para as experiências de perda, desaparecimento e de caos criadas em qualquer lugar e qualquer tempo de guerra.

Em outra série, no movimento de resgatar e cimentar a memória, Salcedo realiza a fusão de diferentes móveis e os preenche com concreto. Ela utiliza objetos de diversos contextos como símbolos e novamente evidencia a ausência humana através dos vestígios, dos rastros. Segundo a pesquisadora brasileira Vanessa Lúcia de Assis Rebesco, no artigo *O banal, o doméstico e o corpo feminino: a presença da ausência na série La casa viuda de Doris Salcedo* (2021), na obra *Sem Título* (1998), Salcedo cimenta roupas pessoais encontradas em campos de concentração nazista no interior de um armário de madeira (Figura 16).



Figura 16: *Sem título*. Doris Salcedo, 1998.

Fonte: <http://www.art-vibes.com/art/doris-salcedo-la-missione-sociale-dellarte/#prettyPhoto>

Novamente, como em *Personnes*, as roupas fazem os visitantes se perguntarem onde estariam seus donos, seus corpos ocupantes. O mesmo ocorre com o móvel. A quem este armário pertenceu? Como chegou até a artista? O grande objeto criado por Salcedo, apesar do peso do concreto, se abre para várias interpretações, todas elas avassaladoras, pois nele há, sobretudo, a concretude da ausência. Sobre suas produções, Salcedo comenta:

Em minha obra estou trabalhando permanentemente o irrepresentável, a ausência, o silêncio, o vazio, a morte. Por isso gosto muito de uma citação de Paul Valéry que diz que o que o artista faz é imitar, quase de maneira servil, aquilo que é inimitável na vida. É a imitação do inimitável. (SALCEDO, apud COSTA, 2014, p. 272).

E como imitar o inimitável? Como preencher esses vazios, esses silêncios? Com cadeiras? Com concreto? Com pilhas de roupas velhas de origem desconhecida? Cada ser humano, para não sucumbir, arranja um modo de transmutar as próprias dores e ausências. Assim, podemos dizer que o romancista, poeta e ensaísta Georges Perec utilizou uma forma peculiar de escrita para lidar com as lacunas de sua própria vida. Ele nasceu em 1936, em Paris e ficou órfão muito cedo. Perdeu o pai no campo de batalha e a mãe em Auschwitz. Foi, desde então, adotado e criado pelos tios. Perec é um sobrevivente e, como tal, cresceu acompanhado por terríveis ausências. Sobre a falta de memórias acerca do primeiro período da sua vida, ele comenta:

Não tenho nenhuma memória da infância. Até os doze anos mais ou menos, minha história se resume em poucas linhas: perdi meu pai aos quatro anos, minha mãe aos seis; passei a guerra em diversos pensionatos de Villard-de-Lans. Em 1945, a irmã de meu pai e seu marido me adotaram. (PEREC, 1995, p. 13)

Na dissertação intitulada *Deslocamentos da infância: utopia do infantil em Georges Perec* (2018), a psicanalista e pesquisadora brasileira Inajara Erthal Amaral problematiza a infância de Perec a partir de suas obras. Sobre o modo de criação e escrita de Perec, ela coloca que “Sua técnica, principalmente em *O sumiço*, é de não revelar a condição testemunhal do texto, pois o desaparecimento da letra fala de uma ausência que situa, para Perec, seus pais, mas também um signo de privação” (AMARAL, 2018, p.33) e acrescenta que “Em Perec podemos

ver uma escrita que vai de uma necessidade de lembrar, esforço por testemunhar, ao escorrer da fantasia – poderíamos dizer, do brincar.” (AMARAL, 2018, p.69).

O *sumiço* (2016), citado por Amaral, é um romance policial todo escrito sem a letra e. Além do enorme desafio que é escrever um livro inteiro sem uma letra do alfabeto, o romance tem como tema o sumiço desta letra, o que transforma a própria vogal em uma personagem desaparecida na trama policial. A letra e é mais frequente na língua francesa, sendo a única vogal presente nas palavras père e mère – pai e mãe. Este francês mutilado, carente da letra e, limita particularmente a presença feminina na trama, evidenciando que, embora não explicitado por Perec, “O *sumiço* faz referência à morte de sua mãe.” (AMARAL, 2018, p.45). Assim, Perec utiliza brincadeiras linguísticas e jogos de escrita quase como uma vingança simbólica pelo assassinato de seus pais e, através da falta trabalhada formalmente no texto, arranja uma forma enviesada de testemunhar sobre experiências, sentimentos e ausências inenarráveis.

Ao utilizar a língua como ferramenta narrativa, Perec testemunha uma ausência que é coletiva, já que o seu trauma decorre de um evento catastrófico histórico. Mas, independente disso, as perdas fazem parte da existência humana e são elaboradas de diversos modos, direta ou indiretamente. Neste sentido, na obra *Doador* (1999), a artista, professora e pesquisadora brasileira Elida Tessler utiliza objetos cotidianos para testemunhar uma experiência pessoal de perda: a morte de sua mãe.

Tessler trabalha com palavras e objetos, relacionando escrita à imagem visual. Assim, para a concepção desta obra apresentada na 2ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre-RS, a artista enviou cartas a diversas pessoas pedindo a doação de objetos do cotidiano que contivessem no nome o sufixo “DOR”. Assim, criou uma coleção de objetos nomeados a partir de sua função, tais como liquidificador, moedor, espremedor e assim por diante. Após receber 270 objetos, Élide construiu uma grande estrutura retangular de madeira com portas em ambos os lados, formando assim, um corredor. Nas paredes internas dessa estrutura, a artista distribuiu todos os objetos doados, que podiam ser contemplados pelos visitantes. Os nomes dos doadores e dos respectivos objetos foram gravados em plaquinhas de latão e reunidos em uma das paredes exteriores do corredor (Figuras 17 e 18).



Figuras 17 e 18: *Doador*. Elida Tessler, 1999.

Fonte: <https://www.elidatessler.site/doador>

A artista criou a instalação pouco tempo depois da morte de sua mãe. A obra aparece, então, como uma maneira de a artista lidar com a própria dor. Neste sentido, além da dor expressa pelas palavras e pelos objetos, a memória familiar aparece no formato escolhido para a instalação, que tem as mesmas medidas do corredor que ligava a porta de entrada do apartamento de Elida Tessler à porta do apartamento que pertenceu a seus avós. Após a morte dos avós, esse percurso cotidiano foi absorvido como um espaço interno de sua casa, pois a artista permaneceu no mesmo prédio e passou a residir com a sua família nos dois apartamentos do andar. Assim, o corredor, que antes era o caminho até a morada dos avós, passou a integrar a sua própria residência.

Os objetos coletados por Tessler já estavam destituídos de seu valor de uso, estavam velhos e sem utilidade. Desprovidos de suas funções, restava-lhes, apenas a *dor*. Assim, a obra trata do esgotamento da vida dos objetos ao mesmo tempo em que exerce um tipo de resgate através da palavra, evidenciando aquilo que resta de seus significados. *Doador* é um trabalho que, através dos objetos e das palavras, fala da vida e dos seus esgotamentos.

O esgotamento da vida é o tema da obra *Rachel, Monique* (2014), de Sophie Calle, artista francesa que frequentemente rompe as barreiras entre arte e vida, realizando produções que partem de acontecimentos da sua intimidade, como o término de um relacionamento ou, como neste caso, a morte da própria mãe. Em entrevista concedida à Folha de São Paulo (2008), ela conta que a mãe Monique

Sindler, muito vaidosa e de personalidade expansiva, estava acamada, com câncer e os médicos lhe deram um mês de vida. As duas já residiam juntas, mas Sophie Calle precisava de mais, queria estar efetivamente presente no momento da sua partida, acompanhar tudo, ouvir as suas últimas palavras. A solução para isso foi instalar uma câmera no quarto, ao pé da cama. Assim, a artista registrou a mãe até o seu último suspiro, que ocorreu em 15 de março de 2006, quando Calle já contava com 612 horas de vídeo. As gravações resultaram na obra *Pas pu saisir la mort* (2007), vídeo que apresenta os últimos instantes da vida de Monique e que foi exposto pela primeira vez na Bienal de Veneza, provocando horror em muitas pessoas.

Rebatendo as críticas severas que recebeu, Calle explica que a atitude de transformar a morte da mãe em arte foi sua forma de homenagear uma mulher que viveu intensamente e que, nas palavras da artista, “morreu magnífica”. Sobre o aspecto ético de expor a mãe em seu leito de morte, ela comenta que, ao longo de sua produção, a vida de Monique nunca foi o ponto de partida para uma obra. Assim, ao vê-la instalar a câmera, a mãe expressou sua extrema aprovação exclamando: “Finalmente!”.

De todo modo, no foro íntimo, registrar os dias de angustiante espera foi também um escape, uma forma de Calle tentar controlar processualmente uma situação que faz parte da vida, mas que nem por isso deixa de ser absurda. Assim, conta que, ao começar a gravar, sua atenção se deslocou do tempo que ainda restava de vida em sua mãe para o tempo de gravação que ainda restava em cada fita. Em um momento extremo, Calle buscou alguma coisa concreta, algum tipo de compreensão que talvez pudesse emergir do registro do famigerado suspiro final. Contudo, como o título do vídeo denuncia, ela fracassou, pois, mesmo com as muitas horas de gravação, além de não conseguir identificar o momento exato do fim, também não foi possível compreender a morte.

A partir de então, Calle passa a fazer diversas montagens onde associa o polêmico registro audiovisual a objetos, fotografias e textos. Em 2014, chega na exuberante Igreja Episcopal do Descanso Celestial, em Nova York, onde monta um espaço quase ritualístico, uma ode à memória da mãe que facilmente poderia ser confundida com um funeral. Diversos elementos se espalham pela capela e, em destaque na elegante parede coberta com padrão de flor-de-lis, Monique Sindler parece descansar tranquilamente (Figura 19).

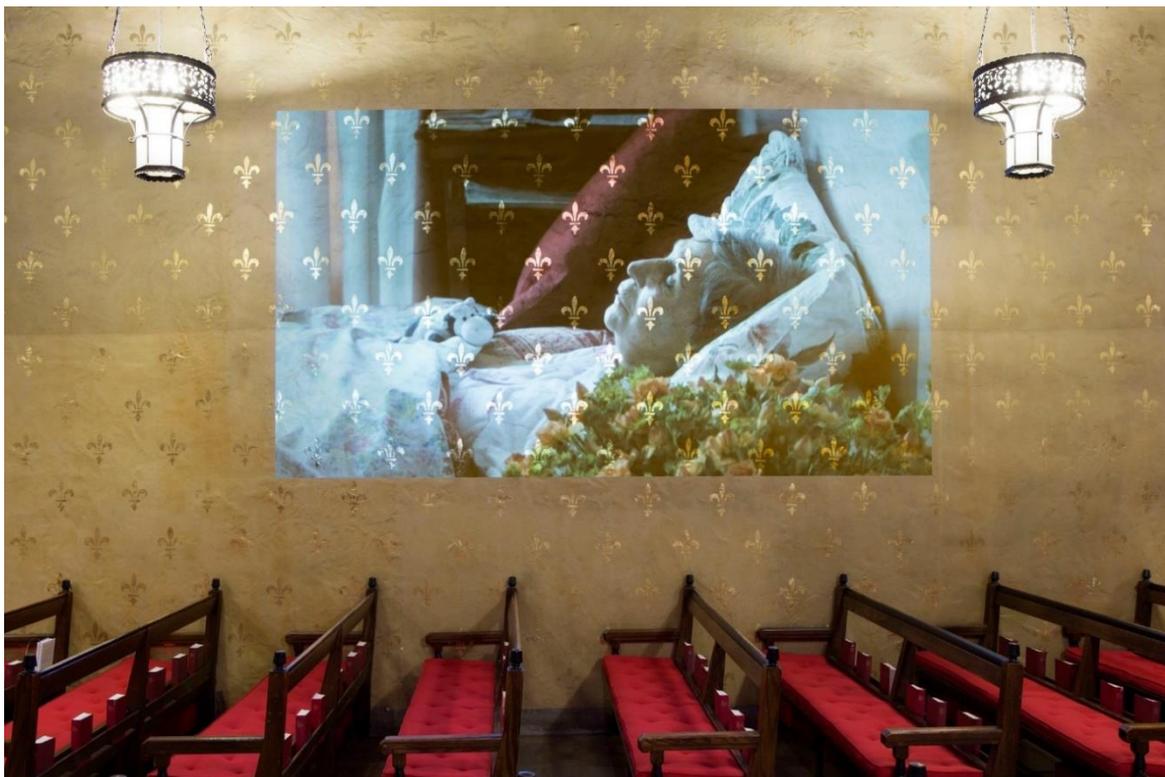


Figura 19: *Rachel, Monique*. Sophie Calle, 2014.

Fonte: <https://www.nytimes.com/2014/05/16/arts/design/in-rachel-monique-sophie-calle-eulogizes-her-mother.html>

Como é comum nos trabalhos de Calle, o texto também está presente na instalação. A leitura de alguns trechos do diário de Monique funciona como trilha sonora do ambiente e a sua última palavra, *souci*, foi gravada em diversos pontos da capela, inclusive na parede, com o uso de borboletas artificiais (Figura 21). *Ne vous faites pas de souci*, não se preocupe, teria sido a última frase dita por Monique. O seu epitáfio e um pequeno inventário das coisas que ela quis dentro do seu caixão também são elementos textuais da obra. Fotografias emolduradas (Figura 20), vasos com flores, livros, uma lápide e a foto do caixão aberto são alguns dos materiais que compõem o extraordinário memorial que Sophie Calle montou para a mãe. Através de imagens, palavras e objetos, a artista expõe a vida compartilhada com Monique e, de certo modo, prolonga, ou até perpetua, a sua presença na terra. Assim, partindo de uma experiência extremamente pessoal, ela realiza um tributo a perda de um ente querido, experiência comum a todos os seres humanos.



Figuras 20 e 21: Detalhes de *Rachel, Monique*. Sophie Calle, 2014.

Fontes: <http://artobserved.com/2014/06/new-york-sophie-calle-rachel-monique-at-the-church-of-the-heavenly-rest-through-june-25th-2014/> e <https://hyperallergic.com/126609/ars-sacra-mozart-proust-and-a-polka-dot-dress/>

Do mesmo modo, partindo de traumas familiares, catástrofes humanas ou perdas pessoais, ao abordar direta ou indiretamente a morte em suas obras, Christian Boltanski, Doris Salcedo, Elida Tessler e Georges Perec tratam de experiências universais. Se as roupas de Boltanski e as cadeiras de Salcedo escancaram as ausências deixadas por extermínios, por ações violentas praticadas pelo ser humano contra o ser humano, o corredor de dores de Elida Tessler e o santuário de Sophie Calle evidenciam as perdas que corroem o íntimo e que chegam, invariavelmente, a todas as casas. Perec, por sua vez, de forma totalmente enviesada, testemunha uma ausência profundamente íntima, tão íntima que só pode ser narrada por lacunas.

De qualquer forma, seja num quarto isolado de uma casa qualquer, seja numa enfermaria asséptica de um hospital metropolitano, seja numa boate de interior pegando fogo, seja num campo de extermínio, as perdas e as dores são sempre íntimas. E aí está a relevância dos testemunhos. Para além dos corpos empilhados, as tragédias se agrandam, estufam e aumentam em dureza a cada pessoa que fala, a cada vida contada, a cada objeto que é retirado de seu esconderijo, a cada fotografia encontrada em alguma fresta na madeira. Cada roupa, cada sapato, cada anel, cada bilhete escrito num pedacinho de papel. São testemunhos. São rostos. São indivíduos. E Boltanski sabia: todos são tão importantes!

CONSIDERAÇÕES OU ALGO PARECIDO COM UM FIM

“Eu sinto o cheiro da morte”, disse uma das pessoas que visitou a minha coleção de memórias alheias. Estávamos sentadas à mesa, rodeadas por todas aquelas coisas que agora estão fechadas num quarto na casa da minha mãe, esperando algum destino. Mudei de cidade. Perdi espaço. Estou num estado provisório. Mas, quando não estamos? Depois de uma pandemia inteira juntas, me separei daquelas coisas dos outros que já eram minhas. Tão minhas. Elas foram para outro lado e, agora, passada a saturação, estou com um sentimento parecido com saudade. Mas não exatamente saudade. Penso nelas. O que fazer com elas? Hoje vi uma foto e quis estar lá naquele prédio velho de Pelotas, olhando para as paredes, como fiz obsessivamente por meses a fio. Foi só então que percebi que estou com um problema. Juntei muitas coisas e agora enfrento um dilema moral e prático em relação ao destino que devo dar para cada uma delas. Para mim, muito mais do que coisas velhas que usei para montar uma instalação em casa, elas são vestígios de muitas vidas que encontrei. São também, vestígios de um tempo suspenso em que estávamos extremamente isolados e muitas pessoas morriam. A morte estava lá fora, presente em todos os dias de montagem do meu efêmero museu. Agora as coisas estão em caixas. Lidarei com isso mais tarde.

Enfim, depois de ela circular pelo espaço observando atentamente as composições, conversávamos à mesa colocada no centro do cômodo. Como todos os visitantes, ela me contava algumas de suas memórias despertadas pelas coisas, quando, num desses silêncios que ocorrem nas conversas um pouco mais profundas, ela afirmou categoricamente que sabia que iria morrer. Estava convicta. Sentada de frente para ela, olhando diretamente para o seu rosto do outro lado da mesa, pude perceber lágrimas muito discretas, que não eram mais do que um brilho nos olhos. Acreditei. Ela sabia que eu acreditaria, por isso me contou. Ela não queria morrer. Mas, com a certeza da sua proximidade, aproveitando a certa vantagem que isso lhe conferia sobre a morte, me incumbiu de algumas tarefas, caso a situação temida realmente se efetivasse. Como eu, ela também acredita profundamente no poder das coisas. Então, decidiu planejar destinos dignos para os seus vestígios mais preciosos. Não caros. Preciosos.

Por ora, é isso que posso e consigo contar sobre esta situação. A verdade é que, nos caminhos que percorri em busca de objetos e na breve existência do meu

museu particular, *já ouvi muitas coisas preciosas*. Não histórias complexas, elaboradas, com início, meio e fim. Mas lembranças que chegam aos pedaços, incompletas, difusas. Aprendi que basta prestar atenção. E as histórias chegam. Às vezes, numa parada de ônibus.

As narrativas que recolho são, portanto, como cacos. Elas chegam em pedaços, cheias de lacunas que eu posso preencher ou não. A história da senhora que conheci na parada de ônibus é uma cadeira vazia no meio das plantas na sacada do sobrado. Às vezes, a história é apenas um passeio a cavalo até um cemitério de família, onde os mortos e suas coisas residem em caixas de madeira. Às vezes, a história é uma estância velha vendida de portas fechadas. Às vezes, como no caso da mulher que sabia que iria morrer, a história é um sentimento profundo de origem desconhecida. Em outras tantas vezes, as histórias são só expressões de saudade.

Embora deixar de viver seja tão natural quanto viver, poucos encaram com sobriedade a existência desse momento. Além da dor envolvida, seja pela falta que a pessoa causa ou pelos ressentimentos deixados por ela, a feiura, a crueza e a naturalidade da morte ainda nos ferem de muitas maneiras. Talvez por isso a obra de Sophie Calle tenha chocado tanto. Tendo em vista que a vida é o nosso bem mais valioso e que desconhecemos o que vem depois - se efetivamente houver algo depois -, temer a morte e os mortos é totalmente compreensível. Mas, sob outro ponto de vista, a morte também é uma dádiva, pois é ela que nos lembra da brevidade da vida. *Memento mori*. Lembre-se da morte. O tempo passa rápido. No fim, grande parte do valor da vida vem da própria consciência da mortalidade.

Eu não tenho medo dos mortos, acredito em fantasmas e imagino vidas incríveis para eles. Peter Stallybrass diz que “sempre quis ser tocado pelos mortos” (2016, p.14), que sempre quis ser assombrado e que tinha inclusive a esperança de que os fantasmas se levantassem e o habitassem. No fim, chega à conclusão de que “eles literalmente nos habitam por intermédio dos ‘hábitos’ que nos legam.” (2016, p.14). Esses hábitos nos dão o consolo da permanência, são o algo que fica. Eles confirmam a singularidade humana e transformam a morte em algo parecido com um fim. Não um fim total. Sempre há um legado. Sempre resta um pouquinho, porque “ninguém morre tão pobre a ponto de não deixar alguma coisa” (PASCAL apud. DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 133).

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. **O vendedor de passados**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

AMARAL, Inajara Erthal Amaral. **Deslocamentos da infância: utopia do infantil em Georges Perec**. Dissertação (Mestrado em Psicanálise: Clínica e Cultura). Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

AUSTER, Paul. **A invenção da solidão**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. In: Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 3ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CALLE, Sophie. Minha vida é só o ponto de partida. [Entrevista concedida a] Gabriela Longman. Folha de São Paulo. 20 set. 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2009200807.htm>> Acesso em: 24/01/2023.

COSTA, Maria Luiza Calim de Carvalho. **Doris Salcedo: memórias da exclusão e violência**. Proceedings of World Congress on Communication and Arts, v. 7, n.1, p. 269-272, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/135466>>.

D'ANGELO, Biagio. **Proust e Boltanski: a obsessão pelas coisas**. ouvirOUver: Revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia - v. 15 n. 2, jul./dez. 2019, p. 540-550.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

LOBINHO, Joana Gonçalves. **Memento: Christian Boltanski e o Memorial**. Dissertação (Mestrado em Pintura) - Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2011.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PAMUK, Orhan. **O Museu da Inocência**. Tradução: Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAMUK, Orhan. **The Innocence of Objects**. Tradução: Ekin Oklap. New York: Abrams, 2012.

PEREC, Georges. **O sumiço**. Tradução: Zéfere. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

PEREC, Georges. **W ou a memória da infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias**. São Paulo: Martin Claret, 2013.

MELENDI, Maria Angélica. Modelos para armar. In: RENNÓ, Rosângela. **Menos-valia [leilão]**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. P. 228 – 265.

MORIN, Violette. **L'objet biographique**. In.: Communications, n. 13, 1969, p. 131-139.

REBESCO, V. L. de A. O banal, o doméstico e o corpo feminino: a presença da ausência na série “La casa viuda” de Doris Salcedo. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 72-95, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i3.8666742. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666742>. Imagem: Doris Salcedo. La casa viuda VI, 1995. Vanessa Lúcia de Assis Rebesco

SCHNEIDER, Joana. **Casa, objeto e memória: a narrativa como arte e valor das coisas**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2022.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.