

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JULIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES - CAMPUS SÃO PAULO

MARIA CAROLINA TAVARES DA COSTA LIVMAN FRABETTI

O LEMA DO MOLUSCO:
reflexões sobre o ambiente doméstico e seus objetos

SÃO PAULO

2022

MARIA CAROLINA TAVARES DA COSTA LIVMAN FRABETTI

O LEMA DO MOLUSCO:
reflexões sobre o ambiente doméstico e seus objetos

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de Artes Visuais da Universidade
Estadual Paulista (Unesp) "Júlio de Mesquita
Filho" - Campus de São Paulo, para obtenção
do grau de Bacharel em Artes Visuais.

SÃO PAULO

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

F797I	Frabetti, Maria Carolina Tavares da Costa Livman, 1996- O lema do molusco : reflexões sobre o ambiente doméstico e seus objetos / Maria Carolina Tavares da Costa Livman Frabetti. - São Paulo, 2022. 92 f. : il. color. Orientador: Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Arte moderna - Séc. XXI. 2. Narrativas pessoais. 3. Habitação. I. Romagnolo, Sergio Mauro. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 704.94
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

MARIA CAROLINA TAVARES DA COSTA LIVMAN FRABETTI

O LEMA DO MOLUSCO:
reflexões sobre o ambiente doméstico e seus objetos

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de Artes Visuais da Universidade
Estadual Paulista (Unesp) "Júlio de Mesquita
Filho" - Campus de São Paulo, para obtenção
do grau de Bacharel em Artes Visuais.

Dissertação aprovada em: __/__/__

Sérgio Romagnolo

Orientador

Leda Catunda

Mari Ra Chacon

SÃO PAULO

2022

Para minha mãe, Marília
A primeira casa onde morei.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe Marília, por todo o apoio e confiança.

A minha avó Maria de Fátima, por ter criado, com o seu imaginário, grande parte do meu.

A minha bisavó Maria, pelos inúmeros vasos de flor que preencheram as lacunas de casa e pelas Marias que construíram a Maria que sou.

A minha irmã Ana Beatriz, ou Bibi, por sempre me ensinar um pouco mais sobre o amor.

Ao Sérgio Romagnolo, pelo olhar cuidadoso e orientação.

A Leda Catunda, pela disponibilidade e atenção.

A Mari Ra Chacon, pela leitura atenta.

A Carla Chaim, por toda a ajuda e compreensão.

A João Pedro Haddad, cuja presença faz de qualquer espaço a minha casa.

Aos meus amigos Mari Ra, Marina Woisky, Lucca Saad, André Barion, Gustavo Damas, Bruno Moutinho, Mariano Barone, Marina Rosa, Ronaldo André, Paz Catapano e Giovanna Campanharo, com quem eu pude, em conjunto, imaginar.

RESUMO

Nesta dissertação me propus discorrer sobre o ambiente doméstico, observando-o como criador de subjetividades. Traço relações entre trabalhos produzidos durante a graduação, referências bibliográficas e trabalhos de artistas que, nos pontos apresentados, dialogam com a minha produção.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Casa, Objeto

ABSTRACT

In this dissertation I proposed a discussion about the domestic environment, observing it as a creator of subjectivities. I establish relationships between works produced during graduation, bibliographical references and works by artists who, in the points presented, dialogue with my production.

Keywords: Contemporary Art, House, Object

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. A CASA	11
2.1 Concha, ninho, buraco, toca, cabana, casulo, caverna	12
2.2 O homem e seus objetos	13
2.3 O ambiente burguês e a arquitetura <i>Kitsch</i>	15
3. A COLEÇÃO DE OBJETOS DA MARIA DE FÁTIMA	29
4. O LEMA DO MOLUSCO	39
4.1 Pintar um ambiente: registros de processos artísticos na casa-ateliê.....	43
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
6. CATÁLOGO	54
7. REFERÊNCIAS	91

1 INTRODUÇÃO

Em três capítulos, o presente trabalho se propõe a reunir referências, reflexões e relatar procedimentos artísticos que tiveram influência direta no desenvolvimento do meu processo criativo e, conseqüentemente, do escopo de trabalhos que irei tratar no decorrer dos textos. Optei por tecer uma linha de pensamento que, de alguma forma, arrematasse lacunas existentes entre um trabalho e outro, através de um motivo em comum: A ideia de casa, morada, lar.

Na primeira parte, intitulada "*A Casa*", busco visões sobre o assunto em diferentes áreas do conhecimento, não na intenção de totalizá-lo, mas, sim, procurando relacionar, como em uma rede, os temas e trabalhos abordados. Passando pela imagem de moradas em outras espécies e um texto sobre a relação entre o homem e seu cenário material, concluo o capítulo com uma pesquisa sobre a casa tipicamente burguesa e seus desdobramentos imagéticos na contemporaneidade.

No segundo capítulo, "*A Coleção de Objetos da Maria de Fátima*", busco, em uma *topoanálise*¹ da casa da minha infância, através da observação da coleção de objetos da minha avó, encontrar significados e voltar à experiência do momento de surgimento de algumas das imagens poéticas que refletiram no meu processo criativo.

No terceiro e último capítulo, "*O Lema do Molusco*", que dá nome ao trabalho, falo sobre uma formação muito específica de moradia, a *casa-ateliê*. Através de uma análise sobre o espaço de trabalho de Geogia O'Keeffe, no Novo México, e registros de processo da *casa-ateliê* onde morei e trabalhei nos últimos quatro anos, reflito sobre as marcas que imprimimos nos lugares, e que os lugares imprimem em nós.

O trabalho conta, também, com um catálogo de imagens que o acompanha, no capítulo final, para poderem ser feitas associações entre os temas abordados e trabalhos que não foram citados explicitamente ao longo do texto.

¹ Termo definido por Bachelard como "*o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima.*" (BACHELARD, 1978, p. 202)

2 A CASA

Dentro desse invólucro que chamamos de casa, por trás do véu da distraída rotina que decorre do ato de habitar uma moradia, nosso sítio de intimidade no mundo, é possível revelar muito da essência de um indivíduo. É nesse lugar de intimidade protegida, no antro das solidões do homem, que se encontra o sonhador, que é aberto espaço para o devaneio e é permitido que, de forma súbita, as *imagens poéticas*² se façam germinar.

Voltando a atenção para diversos aspectos da construção da ideia de moradia, em uma investigação que busca por visões de diferentes lugares para a compreensão das imagens formadas a partir desse fenômeno, passo por textos com visões da arquitetura, história da arte, cultura material e semiótica, e, também, por produções visuais, na procura de encontrar uma linha condutora dos interesses imagéticos e conceituais nas obras que realizei entre os anos de 2017 e 2022. Creio que o assunto "*ambiente doméstico*" precipita, de alguma forma, tanto no processo criativo, quanto na forma ou na metodologia de execução de todo o meu escopo de trabalhos, e, mais especificamente, nos trabalhos que irei abordar no decorrer do texto.

Como afirma Bachelard (1978, p. 197) "*Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas*". Pensando nessa constante troca entre o ser que habita e o local habitado, para além da função de abrigo, a casa fornece o suporte pleno para a expressão dos seus moradores. É o lugar primário onde o indivíduo demonstra, voluntária ou involuntariamente, seus juízos estéticos, o *palco permanente das atividades condicionadas à cultura de seus usuários*³, no qual o homem se relaciona com o seu cenário material por detrás da porta que o separa do restante das coisas, constrói suas primeiras impressões sobre o mundo e aprende a se relacionar com os objetos que o cercam.

A expressão estética singular das pessoas em seus momentos e lugares de intimidade; a busca pelo conforto; as soluções criativas para os desafios da moradia; o reflexo das culturas visuais na esfera privada e, principalmente, a relação do homem com os seus objetos em uma

² Para Bachelard, "*A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio.*" (BACHELARD, 1978, p. 184)

³ LEMOS, A Casa Brasileira. 1989, p. 11

parte delimitada do espaço que representa o seu refúgio no mundo; a simbologia envolvida nessas relações objetais; e as imagens formadas a partir dessas escolhas materiais e poéticas são motivo para jogo e para criação, tanto na arte, quanto na vida, e é para o produto desse jogo que pretendo me voltar nos escritos a seguir.

2.1 Concha, ninho, buraco, toca, cabana, casulo, caverna

A capacidade de sobrevivência das espécies está diretamente ligada à possibilidade de se esconder das intempéries, e dessa necessidade decorrem produtos de extrema complexidade. Moradas como a concha, com sua constituição calcária e a enigmática forma espiral; o formigueiro, com seu sistema funcional de corredores e vias de passagem; as estreitas e tortuosas tocas cavadas por diversos mamíferos, entre outras maneiras de abrigo presentes no reino animal, são a expressão, na natureza, do caráter adaptável das condições de moradia em relação às necessidades da espécie, considerando suas características e as características do meio.

Os ninhos, no que lhes concerne, revelam uma série de possibilidades arquitetônicas: ninhos feitos de musgos, líquens e lascas de plantas, como as delicadas construções do beija flor; abrigos de um, dois, três ou mais cômodos, formando condomínios de terra, como faz o João-de-Barro; as pequenas janelas perfeitamente circulares nas árvores que apontam a casa escavada pelo pica-pau; as abundantes cabanas decoradas com frutas e conchas do pássaro-cetim. A necessidade de sobrevivência, organização e reprodução de uma espécie, portanto, tem ligação direta com a criação de coisas e de objetos que, além de realizarem o intermédio entre o ser e o meio, ou entre o ser e os outros seres, carregam questões formais propulsoras de reflexão, como o uso inventivo das substâncias e elementos existentes no entorno.

Pode-se observar uma série de imagens materializadas a partir da necessidade de abrigo no mundo. O que faz uma fração do espaço ser casa não é apenas a sua delimitação horizontal entre paredes ou a sua contenção vertical por um teto. Segundo Carlos Lemos, *"a casa tem que ser entendida como um invólucro seletivo e corretivo das manifestações climáticas, enquanto oferece as mais variadas possibilidades de proteção"* (1989, p. 9). É na

função ampla de proteção que se articulam os aspectos materiais e conceituais da construção, as necessidades do indivíduo e as condições impostas pelo meio.

A funcionalidade dentro da morada é característica que precede qualquer valor formal. "*Quem ignorasse os fins para os quais as casas eram construídas não teria como avaliá-las bem.*" (GOMBRICH, 2013 p. 37). Na tentativa de aproximação ou digressão ao *estado original da humanidade*⁴, ao se referir aos povos primitivos, Gombrich completa:

"Entre eles, construção e criação de imagens têm funções idênticas. Suas cabanas existem tanto para abrigá-los da chuva, do vento e do sol, quanto para protegê-los dos espíritos que produzem tais fenômenos; já as imagens têm como objetivo protegê-los de outros poderes que, para eles, são tão reais quanto as forças da natureza." (GOMBRICH, 2013, p. 38)

O que busco, no entanto, ao voltar o olhar para a manipulação das coisas do mundo em outras espécies ou nesse estado primário de ser, são as imagens poéticas que podem, hoje, explodir, reverberando nesse passado longínquo, cujo eco ainda se ouve ressoar ao resistirmos às nossas tormentas. Abrigando-se em uma caverna com uma chama, encarando a representação de animais, ou procurando o morada na cabana de lençóis de nossa infância, onde desenhemos, em folha sulfite, a casa, a mãe, o pai e o eu, experimentamos e construímos as impressões que se formam no refúgio e deixamos uma extensão dessa percepção no invólucro que nos abriga. É na receptividade sensível das formações provenientes da relação entre lugar, objetos e indivíduo, que se localiza a ideia de morada que pretendo explorar.

2.2 O homem e seus objetos

Se o espaço, como afirma Kant em *Crítica da Razão Pura*, é uma representação "*a priori*", ou seja, "*a condição da possibilidade de fenômenos, e não a representação deles dependente*"⁵, o que está passível de ser manipulado, organizado e catalogado são os objetos no espaço, e não o espaço em si. O autor afirma, ainda, que para uma percepção do espaço deve-se abstrair tudo o que pertence à *inteligência* ou a *sensação*, o que faz dele um *conceito puro*. A *sensação*, por sua vez, é um conhecimento "*a posteriori*", suposto apenas pela presença real de um determinado objeto. Está presumida, portanto, uma relação empírica em toda intuição ou conceito tangentes à sensação.

⁴ GOMBRICH, 2013, p. 38

⁵ KANT, p. 17

Para iniciar o pensamento sobre a relação sensível entre o homem e sua casa, relação essa abarrotada de sensação, pego de empréstimo essa breve reflexão retirada da densa obra kantiana, a fim de tomar o ambiente doméstico como objeto, e não como espaço, como muitas vezes define a arquitetura. Para a percepção empírica de uma casa é pressuposto que se possa entrar nela, e a penetrabilidade em si já é um valor que diz respeito à sensação. Por "objeto" e por "casa", ao decorrer do texto, no entanto, irei tomar definições posteriores à lógica citada. No posfácio de *"Sistema dos Objetos"*, de Baudrillard, Zulmira Ribeiro Tavares aponta:

"Por sua vez *"objeto"* é definido por A. Moles em um ensaio para a revista *Communications* (13), como sendo *"um elemento do mundo exterior, fabricado pelo homem e que este deve assumir ou manipular"*. Considera-o ainda como independente e móvel, ligado à escala humana e um pouco inferior ao próprio homem. Baudrillard contudo amplia e torna menos rigorosa tal definição ao incorporar automóveis e residências ao sistema dos objetos, ampliação plenamente justificável porque permite manipular a noção dentro de pluralidades já organizadas culturalmente." (TAVARES in BAUDRILLARD, 2016, p. 213)

Ao pensar no "objeto casa", portanto, não se pode desconsiderar a sua grandeza dimensional. Sua manipulação quanto objeto não seria, necessariamente, o seu deslocamento no espaço, apesar das formas contemporâneas de morar oferecerem essa possibilidade (com a popularização das moradias móveis, como os *motorhomes*, ou das casas pré-fabricadas que podem ser transportadas e instaladas em outro local). Uma casa pode ser manipulada de diversas formas, mesmo permanecendo imóvel: quando pintamos suas paredes, abrimos novas janelas, mudamos o revestimento do piso, experimentamos a sua modificação estrutural. No entanto, o simples ato de alterar a disposição do mobiliário, dispor imagens na parede, acender ou apagar uma luz, ou seja, manipular os objetos inseridos no ambiente sem nenhuma modificação na estrutura edificada, é, também, uma forma de manipulação da casa em si.

Supondo que fizéssemos a simples troca, em uma casa habitada, do fogão pelo chuveiro, estaríamos modificando o *objeto casa* de forma tal que sua percepção já não seria a mesma de antes. Uma casa que não oferece a possibilidade de preparo de refeições e nem a possibilidade de manutenção da higiene, mesmo que cumpra a atribuição de ser abrigo das condições climáticas, falha em parte importante da sua função, por descumprir o preceito amplo do que hoje temos pela proteção do nosso corpo. E mesmo se os objetos *chuveiro* e *fogão* permanecessem com o seu funcionamento normal, despejando água e emitindo fogo, teriam suas funções esterilizadas por aproximação: suas *áreas de influência* se chocariam com

a dos outros objetos ao redor da sua nova localização, pois não se faz refeição de baixo do chuveiro, e o lugar adequado para o preparo do seu alimento não é o lugar onde você o excreta.

Colocando em questão a *área de influência dos objetos* e a sua *funcionalidade*, chegamos finalmente à ideia dos cômodos da casa. Esse "objeto casa", fracionado, tem suas partes chamadas de cômodos, áreas ou ambientes. O que dá um nome diferente a cada uma dessas subdivisões é a população de objetos que a ela pertence. O quarto só é quarto se os objetos nele contidos podem nos auxiliar no sono, a cozinha só é cozinha se os seus objetos permitem ao indivíduo comer.

Poderiam os cômodos ser a casa dos móveis, os móveis as casas das gavetas, as gavetas as casas das coisas? Que mistérios escondem tantas portas por trás de outras portas? "*Elas se abrem para o mundo dos homens ou para o mundo da solidão?*" (BACHELARD, 1978, p. 343). É sobre essa formação da casa, composta, como uma *matriosca*⁶, por seus cômodos, móveis e objetos, que pretendo tratar na próxima parte da pesquisa. Com enfoque na formação de um tipo particular de moradia e de costumes, partindo de referências sobre a arquitetura doméstica e a cultura material em São Paulo nos séculos XIX e XX, procuro pensar nas imagens desse passado que ainda ecoam quando produzimos, hoje, novas imagens.

2.3 O ambiente burguês e a arquitetura Kitsch

Abraham Moles levanta, em *O Kitsch*, que "*A clássica divisão entre quarto de dormir, cômodo simples, sala de refeições, salão, quarto de hóspedes, adega e dispensa, é um produto do século XIX*" (2012, p. 113). A ascensão dos valores burgueses, o fortalecimento da noção de família e a promoção das mudanças nas técnicas construtivas decorrentes da revolução industrial modificaram profundamente o que se espera de uma casa, resultando em determinações que temos ainda incutidas no nosso cotidiano. Sobre essa casa de valores e organização ditada pelos costumes da burguesia, Baudrillard coloca:

"A configuração do mobiliário é uma imagem fiel das estruturas familiares e sociais de uma época. O interior burguês típico é de ordem patriarcal: conjunto de sala de jantar, quarto de dormir. Os móveis, diversos na sua função, mas fortemente

⁶ Brinquedo russo onde se encontram uma boneca dentro da outra, sucessivamente.

integrados, gravitam em torno do guarda-louça ou do leito central. Há uma tendência à acumulação e à ocupação do espaço, ao seu confinamento. Unifuncionalidade, inamovibilidade, presença imponente e etiqueta hierárquica. Cada cômodo possui um emprego estrito que corresponde às diversas funções da célula familiar e ainda remete a uma concepção do indivíduo como de uma reunião equilibrada de faculdades distintas. Os móveis se contemplam, se oprimem, se enredam em uma unidade que é menos espacial que de ordem moral. Ordenam-se em torno de um eixo que assegura a cronologia regular das condutas: a presença sempre simbolizada da família para si mesma. Neste espaço privado, cada móvel, cada cômodo por sua vez interioriza sua função e reveste-lhe a dignidade simbólica: completando a casa inteira a integração das relações pessoais no grupo semifechado da família." (BAUDRILLARD, p. 21)

Impulsionada por esses valores emergentes, em São Paulo, como aponta a historiadora Vânia Carneiro de Carvalho através de uma análise do sistema doméstico na perspectiva da cultura material, acontece uma transição formal entre as residências urbanas coloniais brasileiras e as ascendentes "casas modernas", de influência burguesa. Sobre as casas tradicionais destaca-se o diagnóstico de Vauthier, que denuncia a indesejável sobreposição e confusão das áreas públicas, privadas e de serviço nessas residências precedentes. Traz, posteriormente, a resolução desse problema funcional nas construções influenciadas pela burguesia, que apresentavam essas zonas bem delimitadas⁷. Observa-se, portanto, uma alteração da estrutura da casa para a adequação aos novos costumes.

A decoração detalhada e opulenta passa a ser valorizada, na busca pelo conforto e na tentativa de demonstração de uma posição privilegiada na sociedade. A inauguração da estrada de ferro possibilitou o transporte dos primeiros materiais para a construção de luxuosas residências e objetos importados para a sua decoração⁸, que foram mais amplamente propagados no início do século XX. A lógica do consumo transpassa para a vida privada, adentra a concha pessoal do indivíduo, e a rede de objetos que uma casa contém passa a ser construída para vender uma ideia de civilidade e erudição dos seus moradores, e, principalmente, para a demonstração de seus privilégios:

"Esse modo de vida, que chamamos genericamente "burguês", baseava-se na importância do consumo privado e conspicuo para a construção de identidades sociais e sexuais. Em outras palavras, a mercantilização dos objetos domésticos e sua exibição privada e ostensiva marcaram um rompimento com as práticas coloniais, em que a demonstração de posição social privilegiada fazia-se em ocasiões públicas, momentos coletivos marcados pela religiosidade e por uma liberalidade "generosa" do consumo das riquezas individuais." (CARVALHO, 2008, p. 22)

⁷ CARVALHO, V. 2008, p. 21

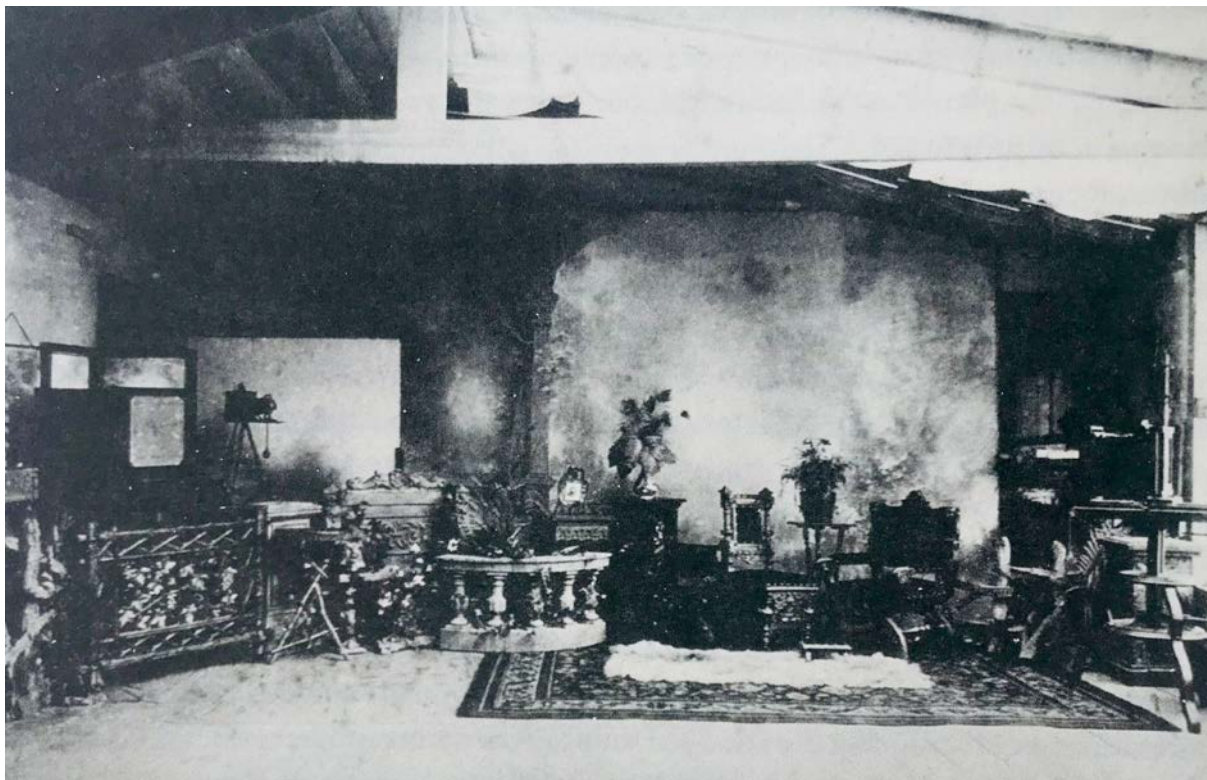
⁸ CARVALHO, V. 2008, p. 20

É propagada, então, uma alteração profunda nos hábitos e nos costumes dentro do ambiente doméstico. Mais do que nunca, é valorizado o respeito à etiqueta e às boas maneiras, assim como é imposta a fuga de qualquer comportamento que possa determinar a degradação moral do indivíduo, principalmente da mulher. Se estabelece uma separação clara entre ambientes femininos e masculinos, reservando ao gênero feminino a dimensão privada, o lar, já que o domínio público, a sociedade, era considerado subversivo. Os ambientes da casa passam a ter, cada vez mais, o véu da feminilidade sobre si, pois sobrevivem na garantia dos seus cuidados.

A imagem da família burguesa transborda, e se torna a aspiração de indivíduos pertencentes a diferentes classes sociais, que recorriam ao que era possível para espelhar-la:

"Mudar a mobília, acrescentar pequenos objetos decorativos, confeccionar outros com as próprias mãos era algo viável para os bolsos de uma parcela da população que transcendia os limites restritos da família de elite. Além de mais acessível do que uma nova casa ou mesmo uma reforma, os objetos de decoração eram também eficazes no atendimento das novas necessidades individuais e de expressão de *status*." (CARVALHO, 2008, p. 22)

Essa solução, no entanto, não era possível para a parcela mais pobre da população. Para que pudessem experimentar essas "*noções de dignidade, opulência e bom gosto aplicadas à sua figura*" e "*sonhar com uma nova vida*" (CARVALHO, p. 38), a experiência de habitar um ambiente luxuoso era possível nos ateliês de fotografia. Essa simulação é permitida por meio da imagem, que proporciona, por um instante, a aproximação do objeto para fazê-lo possível, no devaneio de eternizar-se fora de si em um lugar diferente do seu, confundir o momento fotografado com memória e fixá-lo em matéria.



(Figura 1) *Ateliê fotográfico de Guilherme Gaensly*. Foto de Jules Martin. *Revista Industrial*, São Paulo, 1900. Acervo do museu Paulista da Universidade de São Paulo.⁹

As imagens dos estúdios fotográficos (Figura 1) multiplicaram-se ao longo dos anos, ambientando o retrato de diferentes rostos. Compartilhadas com entes queridos e familiares, essas simulações de casas padronizadas viviam em álbuns de fotografias ou em carteiras, morando em molduras, nas gavetas ou nos bolsos, ilustrando frases como "essa é a minha sobrinha!", ou "como foi bonito o seu vestido de noiva". Em ritos compartilhados, como o casamento, esses retratos se tornaram objetos de função essencial. Evidenciam a permanência dos laços através da imperecibilidade da imagem e reforçam o matrimônio, em uma promessa de felicidade eterna presente no projeto de família da burguesia. O trabalho *"Uma Recordação de Nosso Enlace - 1951"* (Figura 2) partiu de uma curiosidade referente a esses ambientes fictícios, no contato com fotografias de cerimônias de casamento retratando pessoas que me foram apresentadas apenas por suas recordações.

⁹ Fonte da imagem: CARVALHO, V. *Gênero e Artefato*, 2008.



(Figura 2) Maria Livman, *Uma Recordação de Nosso Enlace*, 2021. Óleo e renda sobre tela. 150 x 90 cm

Entre as referências que utilizo para a construção de ambientes no campo pictórico estão as fotografias antigas, encontradas tanto em comércios de artigos de segunda mão, como bazares e sebos, quanto através de colegas que, de alguma forma, recebem esses arquivos e fazem a doação. Nessa pesquisa de imagens, encontrei uma série de álbuns retratando diferentes casais da mesma família, provavelmente o que restou da coleção de memórias de

alguém que já se foi. Os casais, juntos a bolos de casamento e jogos de mesa, habitam os ambientes detalhados dos estúdios, com suas decorações opulentas, na expectativa da construção da sua própria casa e do seu próprio corpo de objetos, que podem amparar as suas necessidades e assegurar o seu conforto na vida a dois. Tento imaginar as cores que se escondem por trás da gradação de cinza.

Pela união de fragmentos de diferentes imagens, capturadas em diferentes momentos por diferentes pessoas, construo uma colagem que me serve de base para a pintura. A natureza morta, o vaso, as velas acesas, o fogo da lareira. *"Lar, a pedra onde se acendia o lume desde os tempos romanos passou, em sentido figurativo, a significar a própria moradia."* (LE MOS, C. 1989, p. 11). O calor figurado da sala abriga o casal oculto por um bolo de casamento, objeto aumentado, que se confunde com o vestido branco e esconde a expressão em seus rostos. O que sentem os corpos nesse ambiente? No que reflete esse cenário e esses objetos eternizados que os acolheram no momento de sua união, na primeira encenação de uma vida a dois?

O desejo pelo corpo material complexo que simboliza um projeto de vida civilizada, próspera, livre e feliz, foi propagado por fotografias de retrato, imagens publicitárias, manuais com regras de conduta, culinária e decoração, adentrando as casas das mais diversas famílias. A imagem de um novo modelo de existência era inventada, reproduzida e distribuída rapidamente e em grande escala. As cartilhas instrutivas para mulheres, geralmente traduzidas da França ou Inglaterra, trazem catalogações precisas de tipos, quantidade de objetos e modos de usá-los em cada cômodo da casa, sendo veiculados com ainda mais intensidade no final do século XIX e início do XX, por meio das revistas destinadas àquelas que mantêm o lar funcionando¹⁰.

Para fosse levado o bom gosto ao ambiente doméstico, além dos novos objetos que poderiam ser adquiridos, crescia, nessa época, um movimento de valorização do trabalho artesanal de decoração. Mais do que criar novos objetos, era ensinado como adornar, através da vedação, os já existentes:

¹⁰ CARVALHO, V. 2008, p. 30

"Quase toda a gama de trabalhos manuais femininos está voltada para efeitos de camuflagem que podem ser de vários tipos: coberturas de copos, vasos, tampos de mesas, encostos de cadeiras, diversos modelos de caixas, bolsas, cestos e estojos para guardar objetos. O porta-grampos é feito com uma caixa de pão que, forrada com uma renda macramé, o deixará "notavelmente mais bonito, mais gracioso, e o que mais é, mais feminino". Transformar objetos faz parte de uma rotina que prevê ordenação associada à produção de um ambiente agradável aos olhos. Isso implica ocultar certas categorias de objetos domésticos." (CARVALHO, V, 2008, p. 71)

Esse movimento de personalização dos objetos, apesar de, muitas vezes, ser considerado alienante, era, de certa forma, criador de subjetividades. No cuidado com a apresentação de todas as coisas ao redor, podem morar formas de expressão que se materializam sutilmente. O signo que carrega a cornucópia bordada na toalha que cobre a mesa de jantar, o coração no lençol que abriga seus amores. Essas imagens, apesar de padronizadas por uma série de regras pré-estabelecidas, constroem relações, atribuem significados às coisas e expressam afetos de quem as escolhe para conviver. A tentativa de ver o belo em cada um dos lugares é exercício árduo, e, algumas vezes, visto como necessário: *"É preciso decorar, a realidade industrial é feia por definição, devendo ser recoberta pelos véus da decência burguesa."* (MOLES, 2001, p. 138), aponta Moles, se referindo à estética floral que afluiu na Europa em um período de industrialização, com a máxima que diz muito sobre uma maneira de lidar com todo o campo material que se multiplicava em velocidade nunca vista.

A escolha se torna um exercício diante da variedade de objetos e materiais que se propagam através da revolução industrial e dos avanços na importação de seus produtos, que passam a ser, além de aporte funcional para atividades cotidianas, um escopo material para a expressão individual das pessoas. Crescem as possibilidades de decisão, portanto, as possibilidades de criação de significado através do jogo de objetos, que se vende como auxílio na comunicação pessoal, na personalização da sua imagem:

"Objeto algum é oferecido ao consumo em um único tipo. O que pode ser recusado a você é a possibilidade material de comprá-lo. Mas aquilo que lhe é dado *a priori* na nossa sociedade industrial como graça coletiva e como signo de uma liberdade formal, é a escolha. Sobre tal disponibilidade repousa a "personalização". (BAUDRILLARD, 2000, p. 149)

A partir dessa virada, novas maneiras de relação entre o homem e seu cenário material se estabeleceram. Entre elas, destaco a *atitude Kitsch*. O *Kitsch* foi definido por Moles como a

atitude envolvida em *"um estilo marcado pela ausência de estilo, a uma função de conforto acrescentada às funções tradicionais, ao supérfluo do progresso."* (MOLES, 2000, p. 10). É localizado em algum lugar difuso entre o que é considerado belo e o que é considerado feio, de bom gosto e de mau gosto, e se pauta no acesso à opulência e ao conforto, mesmo que figurado por objetos falsificados ou reproduções de baixa qualidade. De fácil assimilação, ligado diretamente à emergência da classe média, foi tomado muitas vezes como "anti-vanguarda", ou até mesmo "anti-arte", mas é retomado, por vezes, como uma "vanguarda de choque"¹¹.

No livro *"Arquitetura Kitsch"*, os pesquisadores Dinah Guimaraens e Lauro Cavalcanti, em tese orientada por Lygia Clark, se propõem a observar o fenômeno do *Kitsch* na arquitetura suburbana e rural de maneira a levar em conta *"o fato de cada fenômeno constituir um dado novo em si mesmo, com seus códigos próprios, regidos por leis específicas"* (CAVALCANTI, GUIMARAENS, 1979, p. 11), e estabelecem uma diferença entre duas maneiras que o *Kitsch* pode se manifestar: o *Kitsch Passivo* e o *Kitsch Criativo*. É criada uma oposição entre a análise mais comum do fenômeno, que o aponta como dado passivo, e a segunda forma, que pressupõe uma real participação na criação de novos espaços e objetos, apresentando uma possibilidade onde *"o Kitsch representaria um real exemplo de metalinguagem por parte da massa, constituindo-se em uma possibilidade criativa, de elaboração constante de um repertório próprio e original."* (CAVALCANTI, GUIMARAENS, 1979, p. 21)

O que me interessa, no campo da produção de imagens, são os produtos que derivam dessas formações descritas nos parágrafos anteriores, e o que se constrói a partir da relação com esse vasto corpo de objetos domésticos que foi sendo produzido e inserido na vida das pessoas. Que imagens são criadas a partir desse acúmulo? Como esses objetos se localizam nos nossos devaneios? Quais são as decorrências da reprodução incessante desse modelo hoje? Como afluem esses modelos nas construções atuais, principalmente nas obras de arquitetura sem autor?

Na série *Quartos*, montada na XXIV Bienal de São Paulo, em 1998, a artista Rochelle Costi retrata cenas que poderiam ser consideradas banais. Entrando no quarto das pessoas, na

¹¹ CAVALCANTI, GUIMARAENS, 1979, p. 17 e 18

sua concha pessoal, registra não só o corpo de objetos que o morador da casa escolheu para conviver em seu dormitório, lugar de máxima expressão íntima na residência, como também as relações de significação que se estabelecem entre eles, em seu posicionamento e agrupamento. As fotografias, reproduzidas em grande escala, evocam a sensação de penetrar no que há de mais privado em um indivíduo. Trago, a seguir, duas das fotografias desta série para pensar na relação que pretendo traçar entre o homem e os seus objetos.



(Figura 3) Rochelle Costi, Série *Quartos* - São Paulo. Fotografia Analógica, 183 x 230 cm¹²

No primeiro contato com a imagem chega a ser difícil distinguir seus elementos individualmente. A ambiência do cômodo é tão coesa, tão amarrada, que esse corpo material parece compor um só organismo, acolhedor, quente e repleto de mistério. O adorno dos objetos a partir da camuflagem e da vedação com rendas, tramas e panos é explorado

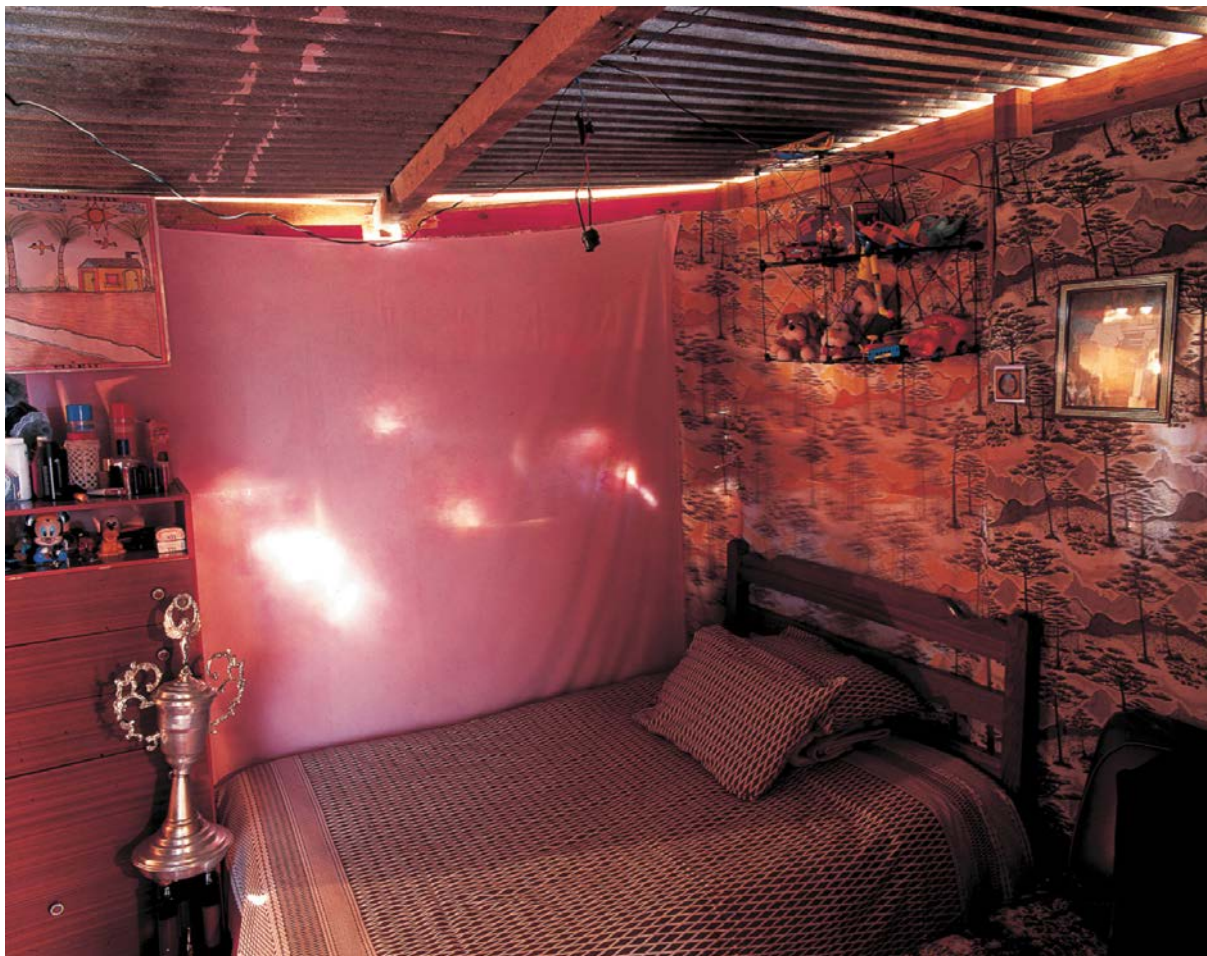
¹² Fonte da imagem: Site da artista Rochelle Costi

intensamente na construção dessa instalação espontânea. Tecidos de diferentes cores, estampas, transparências e texturas se sobrepõem e se mesclam, criando uma cortina teatral, concedendo ao ambiente o valor de espetáculo. Revestindo o teto, se dispõe algo que remete a um lençol infantil. Com sua graciosa estampa de ratinhos, parece servir de cenário para quem se deita na cama ter a possibilidade, ainda de olhos abertos, de começar a sonhar. A não ser no indício da eletricidade na lâmpada, não há lugar da imagem em que se revele uma parede ou parte estrutural, dando a ideia de que o cômodo poderia estar localizado em qualquer lugar: um quarto numa casa comum, uma cabana de retalhos ao ar livre, ou um ambiente figurado em escala diminuída, abrigando a fantasia de uma boneca.

Ao aproximar o olhar, apertando as pálpebras, quase como fazíamos com os livros de ilusão de ótica na infância, passam a se mostrar gradualmente os elementos que compõem esse corpo. Em cima das mesinhas cobertas por delicadas rendas de crochê, se localizam caixinhas de metal e porcelana, produtos cosméticos, um conjunto de esculturas de pato, flores de plástico e um pequeno fantoche. Em cima da cama, um penduricalho de porcelana, servindo como uma joia para o ambiente. No reflexo do espelho pode-se observar um armário que sustenta três esculturas de folhas de maconha, feitas em um material que parecem ser lantejoulas, como o bordado ao lado delas.

O ambiente é denso, e conta com um *princípio de empilhamento*¹³ que certamente não se concluiu em uma noite. É possível enxergar esses objetos sendo lentamente dispostos no espaço, construindo imagens e sendo construídos pela narrativa de uma vida, como na curadoria de uma exposição em constante movimento.

¹³ MOLES, 2012, p. 55



(Figura 4) Rochelle Costi, Série *Quartos - São Paulo*. Fotografia Analógica, 183 x 230 cm¹⁴

Já nesta imagem, o ambiente em questão é mais assimilável à primeira vista. A relação de contraste entre as cores permite uma visão mais clara dos elementos compositores da cena, que não se sustentam na ideia de acúmulo. O que captura a atenção, primeiramente, é o uso de tecidos com temas de paisagens para a ornamentação do cômodo. Apesar das cores quentes evocarem uma sensação de aconchego, a imagem da paisagem distante que se repete ao longo de toda a extensão de uma parede remete a uma certa ideia de imensidão. Na fotografia nota-se que uma das partes do tecido está em movimento e, junto à maneira que entra a iluminação, confere uma aura onírica ao ambiente.

Outra incidência da ideia de paisagem acontece no desenho infantil preso ao teto no canto superior esquerdo do enquadramento. Entre coqueiros carregados de frutos, pássaros, nuvens brilhantes, logo abaixo do sol, localiza-se a casa, com fumaça saindo da chaminé, duas

¹⁴ Fonte da imagem: Site da artista Rochelle Costi

portas e uma janela, conferindo ao objeto uma personificação, a de um rosto atento. No caminho contrário desses elementos, dispostos nas estantes, alguns brinquedos representam veículos de transporte, como carros e aviões, ou até mesmo uma forma híbrida que se encontra entre o carro e o telefone, objetos que carregam forte peso na representação de uma sociedade em constantes avanços industriais, de comunicação e de locomoção. Refletindo a luz que vem de fora, destacam-se as imagens na parede, que por isso não podem ser vistas e, finalmente, o imponente troféu em primeiro plano, brilhando ao pé da cama.

Entre as quinze imagens que integram a série *Quartos*, as duas anteriores foram escolhidas por serem as que melhor representam a visão que pretendo expor, referente à transformação dos modelos de relação entre o homem e os objetos que os servem de afeto. Tanto a ideia de acúmulo e sobreposição, quanto a ideia de significação das imagens no ambiente doméstico, tem lugar central na construção de repertório que impulsionou minha pesquisa prática e teórica. Através desses preceitos, o caráter instalativo dos ambientes traz uma ideia de retroalimentação, como se construíssem o indivíduo à maneira que o indivíduo os construísse, assunto que será melhor desenvolvido no capítulo "*O Lema do Molusco*".

Outra situação presente em ambos os casos é a da camuflagem, ou vedação de objetos, feitas a partir de tecidos, crochês ou rendas, citadas anteriormente como o enfoque da gama de trabalhos manuais femininos, impulsionados em uma determinada época. Pensando no ato de disfarçar elementos através da sua cobertura, quase como se fosse colocada uma vestimenta em algo que não pode ser mostrado ou tocado, trago as *Pinturas de Mesa*, realizadas em 2018, para destacar alguns pontos em que esses pensamentos se formalizaram na minha produção visual recente.



(Figura 5) Maria Livman, *Pinturas de Mesa*, 2018. Óleo e veludo sobre tela. 15 x 10 cm cada

As referências para as imagens retratadas nas pinturas foram retiradas da internet, a da esquerda sendo o sanitário de uma festa, e a da direita de um banheiro que poderia pertencer tanto a uma criança quanto a um adulto nostálgico com seus símbolos da infância. A escolha para o uso dessas representações foi de caráter totalmente impessoal: O que me cativou nas reproduções imagéticas foi estritamente a forma com que os objetos foram apresentados em seus ambientes, e a carga simbólica envolvida em tais representações.

Em ambas as imagens destaca-se uma cobertura do vaso sanitário: no caso do banheiro público a cobertura é de papel higiênico, feita para evitar o contato com os resquícios de excrementos das outras pessoas que haviam utilizado o objeto anteriormente; no caso da pintura da direita, a vedação remete a uma intervenção mais afetuosa, onde todos os objetos são cobertos pelo rosto do personagem *Bob Esponja*, um dos símbolos atuais da cultura de massas, animação distribuída em grande escala desde o início dos anos 2000. Apesar do contraste entre a precariedade e o cuidado retratados, pode-se perceber um ponto de tangência entre as representações: a tentativa de trazer conforto através da construção de um invólucro, atitude reforçada na própria forma da pintura, que conta com aplicações de tecidos macios nas laterais e de volumes de tinta, feitos com bicos de confeitaria.

Ao olhar para os fenômenos descritos como "a casa burguesa" ou "o *Kitsch*" busco, no que há de mais cotidiano e comum, a relação entre o homem e os objetos que o cercam, algum tipo de linha condutora ou aporte para manifestações visuais tanto na arte quanto na leitura sensível do campo material que nos envolve no dia-a-dia. O meu interesse, mais do que na formação dos fenômenos em si, é como dizem respeito à maneira que nos relacionamos com a construção de imagem, seja no âmbito da criação artística, seja na criação que não se dá esse nome, mas manifesta sua subjetividade na construção de novos objetos e ambientes.

3 A COLEÇÃO DE OBJETOS DA MARIA DE FÁTIMA

"O meu avô sempre dizia que o melhor da vida haveria de ser ainda um mistério e que o importante era seguir procurando. Estar vivo é procurar, explicava.

Quase usava lupas e binóculos, mapas e ferramentas de escavação, igual a um detective cheio de trabalho e talentos. Tinha o ar de um caçador de tesouros e, de todo modo, os seus olhos reluziam de uma riqueza profunda. Percebíamos isso no seu abraço. Eu dizia: dentro do abraço do avô. Porque ele se tornava uma casa inteira e acolhia. Abraçar assim, talvez porque sou magro e ainda pequeno, é para mim um mistério tremendo." (MÃE, V. 2019, p. 15)



(Figura 6) Maria Livman, Sem Título. Fotografia digital. 2022

Falar sobre a coleção de objetos da Maria de Fátima, minha avó, é quase como realizar uma topografia no lugar da mente onde se encontram as coisas belas do mundo impressas em mim. Isso porque foi ela quem, com espírito investigativo e sonhador, me ensinou a olhar beleza nas coisas palpáveis ou imaginadas, e despertou a vontade de criar coisas que fossem belas e pudessem ser sentidas. Com sua lupa vermelha remendada, presente que ganhou há mais de 35 anos, observa e me mostra, de perto, o mundo das palavras e das ideias nos livros, e o mundo dos detalhes das coisas que se pode tocar. Para pensar na minha produção artística e nas indagações que me levaram à pesquisa teórica apresentada, considero essencial uma leitura sensível desse lugar e, principalmente, dessa coleção multifacetada de objetos

coletados durante toda uma vida, reconstruindo qualquer ambiente para que pudesse tornar-se casa. Além dos objetos, considero igualmente importante revisitar algumas das imagens que não pude ver com os olhos, mas, sim, recriar em pensamento.



(Figura 7) Maria Livman, Sem Título. Fotografia digital. 2022

Em um dia de domingo, enquanto falava com a minha mãe sobre lembranças, ela me contou a sua primeira: era dia, e a minha avó regava, com mangueira, as plantas no quintal da casa em que moravam. O sol batia nas gotas de água e o desenho dos reflexos era lindo. As folhas balançavam. Ela sentiu, não verbalmente, pois ainda não sabia falar, que aquele era um momento para ser lembrado, e assim inaugurou a sua memória.

Na explosão dessa cena, uma série de pensamentos me acometeu. Tentando chegar à representação prima no meu álbum de fotografias mentais, as imagens pulsam em estalos simultâneos, como quando você é criança e joga, com força, o pacote inteiro de biribinhas no chão, de uma vez só. Entre as faíscas, todas as casas em que morei se edificaram juntas, no espaço da imaginação.

A impermanência das moradias é uma realidade de grande parte dos moradores dos centros urbanos. Com a crescente especulação imobiliária, o valor alto das residências, a verticalização das cidades e o estímulo às múltiplas experiências materiais que tornam qualquer objeto potencialmente obsoleto, o tempo que os indivíduos passam em cada morada costuma ser pouco, e, conseqüentemente, pouco imprimem sobre o objeto que os abriga:

"A maior parte da população considera a casa como uma mercadoria que se pode comprar, usar e dela se desvencilhar, quando necessário. Além disso, o indivíduo é estimulado, pela incessante propaganda de massa, a mudar constantemente de produto, a experimentar novas sensações e situações. Dessa forma, geralmente as pessoas permanecem pouco tempo em cada moradia, não tendo a oportunidade de personalizá-las. [...] Sendo a habitação alugada, o problema se agrava ainda mais. Ao locatário são impostas restrições severas, não se podendo modificar nada sem a autorização expressa do proprietário." (CAVALCANTI, GUIMARAENS, 1979, p. 31)

Se estabelece, então, uma dicotomia: de um lado está a perecibilidade cíclica das moradias na contemporaneidade, nessa renovação de casas que abrigam diferentes momentos da existência de um ser humano; do outro, a ideia de *personalização*, de impressão de si nas coisas que o cercam, da casa como extensão do eu, mesmo quando é propriedade de outrem.

Vejo a coleção da minha avó como um lugar de expressão no caminho entre os dois polos apontados. Nessas transições que eu, ela e minha mãe fizemos durante a minha infância, por dentro das diferentes casas em que passamos, se dispunham os mesmos móveis, as mesmas pinturas, as mesmas taças, xícaras, porcelanas, bibelôs, miniaturas, conchas, pedras,

livros, caixas, embalagens de produtos e fotografias, criando populosos microcosmos nas paredes, estantes e dentro das três cristaleiras, ora com cenas de tranquilidade, ora com cenas dramáticas, que muito podem expressar do pensamento de quem as organizou. Assisto-as, ainda hoje, quase como se esperasse algum dos elementos da composição se mover em dança, na mimese dos movimentos criadores de significação que saem das mãos de quem muda um objeto de lugar.



(Figura 8) Maria Livman, Sem Título. Fotografia digital. 2020

Objetos novos são constantemente adicionados à coleção, e os antigos nunca são subtraídos. O critério de escolha é baseado no lampejo de apreciação que teve com a coisa no momento da aquisição ou apropriação, e mesmo nas vezes que o lampejo some e a paixão se esvai, o objeto continua ali, produzindo significado e compondo narrativas. *"Tudo tem história, até a mais banal das coisas"*, é o que responde quando pergunto sobre qualquer um deles, e é mesmo, "até a mais banal das coisas" pode ter o seu lugar. No canto inferior esquerdo da imagem, entre o bibelô de bailarina que se recolhe ao chão e a pedra roxa, está uma pedra de sal rosa, que guardou por gostar da forma enquanto cozinhava (Figura 8). *"Depois de alguns anos ela ficou meio úmida, mas ainda parece igual"*, me disse, enquanto eu fazia o registro da composição de pedras, miniaturas, sal, bibelôs e uma xícara.



(Figura 9) Maria Livman, Sem Título. Fotografia digital. 2022

Entre alguns objetos de laca e louças de exportação, fabricadas principalmente no século XIX e no início do XX, vindas de diversos países da Europa e da Ásia, encontram-se objetos como a embalagem de plástico do chá *Arizona* (Figura 9) que tomamos juntas em um passeio pelo bairro da Liberdade. Nada na composição é pautado por uma ideia de hierarquia material ou pela *aura*¹⁵ que o objeto carrega, mas, sim, pelos potenciais significados que evocam, objeto novo e objeto antigo, no momento do encontro. Se existe alguma gradação entre eles, ela é estabelecida pelas memórias que os envolvem: quanto mais bonitas as imagens da lembrança, mais histórias as coisas contam. Na mitologia desses objetos não há lugar para a obsessão pela autenticidade: é, na nostalgia das origens¹⁶ que podem se tangenciar.

A lembrança, às vezes, pode se confundir com a verdade das imagens. Nas paredes que suportam quadros até o teto, pinturas de paisagens e de casas pitorescas, adquiridas em

¹⁵ Benjamin define aura como "*Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância por mais próxima que seja*". O fenômeno, defende, não aconteceria nos objetos de reprodução em grande escala. (BENJAMIN, 2017, p. 59)

¹⁶ Segundo Baudrillard, existe uma distinção entre dois aspectos principais na mitologia dos objetos: a nostalgia das origens e a obsessão pela autenticidade (BAUDRILLARD, 2006, p. 84)

bazares e brechós, são como janelas para lugares da nostalgia. Entre as primeiras imagens que tenho do mundo, estão as imagens dos lugares por detrás dessas frestas, praias que visitei em sonhos e devaneios, meninos com quem brinquei em momentos de solidão.



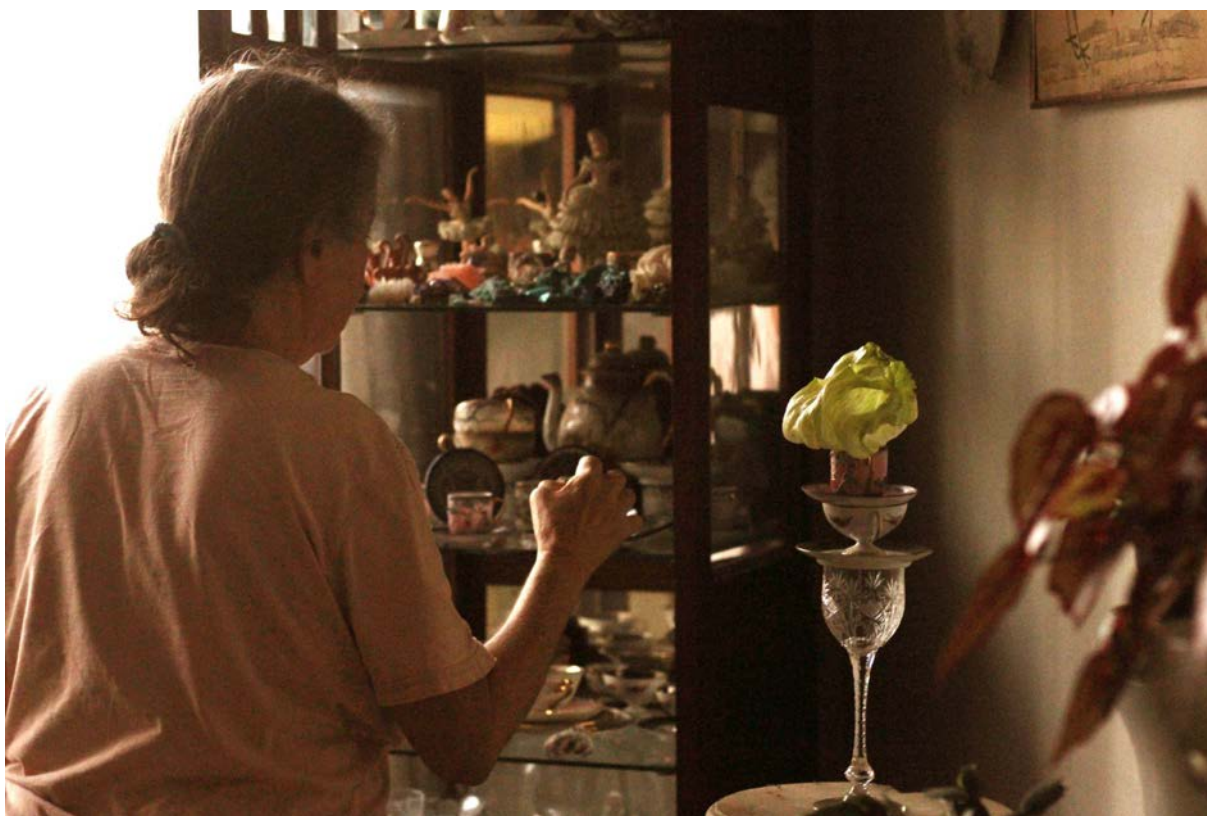
(Figura 10) Maria Livman, Sem Título. Fotografia digital. 2022

Para Maria de Fátima, as pinturas também são motivo de sonho acordado. Por remeter à casa em que morou até os 6 anos, no vilarejo de Rocas do Vouga, antes de navegar ao Brasil, comprou a pintura da casa de pedra ao vê-la em uma feira de antiguidades. Dessa casa em que viveu no início das suas memórias, não guarda imagens senão a da imaginação. Contava, quando eu era pequena, as histórias do vilarejo, que, para mim, e talvez para ela também, manteve queimando a sua chama em um universo de fantasia.

"As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira infância. Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal põe cores particulares." (BACHELARD, 1978, p. 218)

As cores particulares do passado podem, também, deixar acesa até a mais banal das coisas. Uma das maiores provocações da minha infância, no campo das imagens, foi a de um

copo d'água servido em uma folha de alface. Enquanto fazia o almoço a minha avó contava, quantas vezes fosse pedido, sobre quando era pequenininha e bebia o orvalho das folhas que a minha bisavó plantava no quintal. Encenava, para que eu pudesse imaginar melhor: fazendo, com a alface, o formato de concha, a enchia de água e me entregava para beber. A transparência da folha me lembrava a transparência de suas porcelanas, vidros e cristais. O gosto fresco da água, a delicadeza com que me passava o receptáculo mole e a delicadeza com que eu precisava recebê-lo. Água em folha de alface. Nesta imagem mora, para mim, as maiores belezas que podem existir. Pedi a minha avó para que escolhesse comigo algumas peças que pudessem sustentá-la.



(Figura 11) Maria Livman, Sem Título. Fotografia digital. 2020

Após alguns testes de composição, chegamos na da imagem a seguir (Figura 12). Ao finalizar as pinturas do díptico *Água em Folha de Alface* senti, ainda, a necessidade de algo que trouxesse a delicadeza translúcida que desejava mimetizar. Iniciei, então, uma pesquisa em porcelana, na tentativa de encontrar um material que desse conta do movimento, da materialidade delicada e da transparência que eu buscava na representação. Tentei modelar a folha, mas, por mais esforço que fizesse, nenhum movimento era capaz de mimetizar a sua

delicadeza. Pensei, então, em usar a própria folha como molde para a porcelana líquida, aplicada em sua superfície, para que a própria coisa pudesse conduzir o material à sua forma, eternizando-a em objeto. Surgiu, assim, a série *Alface*, com peças únicas, obtidas através de moldes naturais.



(Figura 12) Maria Livman, *Água em Folha de Alface*, 2021. Óleo sobre tela. Díptico. 100 x 80 e 80 x 80 cm



(Figura 13) Maria Livman, *Série Alface*, 2021. Porcelana esmaltada. Dimensões variáveis

Imaginar não é atividade solitária, e disso eu tenho certeza. Se imaginar é formar a imagem mental de algo, descobrir, criar ou inventar, foi com a minha avó e o seu olhar de caçadora de tesouros que, emprestando as suas próprias imagens, me ensinou a ter a sensibilidade necessária para que eu pudesse experimentar a comoção diante das coisas belas do mundo, e fazer a imaginação borbulhar.



(Figura 14) Maria Livman, Sem Título. Fotografia digital. 2020

É na hora da ação, na interação sensível que faz de qualquer objeto um possível afeto, que mora o impulso para a transformação dos lugares e das suas mensagens. Quando realizo algo com as mãos, me lembro das mãos da minha avó: cortando cebolinha para o bolinho de bacalhau; furando as paredes para mudar, mais uma vez, os quadros de lugar; tirando o pó dos armários; arrancando o carpete do piso para saber qual mistério se esconde por baixo dele, e descobrindo que o chão, antes vedado, tem em madeira o padrão de polígonos florais; me entregando a folha de alface. Constrói, com o palmo e seus dez dedos, a morada que a abriga, com o padrão de uma colcha de retalhos, sem nunca recorrer ao cansaço, em jogo perpétuo de manipulação:

"O "homem do arranjo" nem é proprietário nem simplesmente usuário e sim um informante ativo da ambiência. Dispõe do espaço como de uma estrutura de

repartição e através do controle deste espaço detém todas as possibilidades de relações recíprocas e portanto a totalidade de papéis que os objetos podem assumir [...] Ele os domina, os controla, os ordena. Encontra-se dentro da manipulação e do equilíbrio tático de um sistema." (BAUDRILLARD, 2006, p. 32)

Como o molusco que um dia viveu na concha que, dentro da taça, compõe com os demais objetos (receptáculos, pedras, bolinha de gude, conchinhas menores e um pequeno berço de cristal), Maria de Fátima constrói, com sua coleção de imagens palpáveis e imaginadas, o seu lugar de proteção no mundo, levando-o consigo e o nutrindo pelo tempo que suas costas o puderem sustentar. *"Todo cálice é morada"* (1978, p. 233), diz Bachelard. Creio que a melhor maneira para finalizar este capítulo é na explosão desta imagem: Uma concha, dentro de um cálice, ao lado de um berço.



(Figura 15) Maria Livman, *Composição de cristais, conchas e bolinha de gude e berço*. Fotografia digital. 2020

4 O LEMA DO MOLUSCO

"Uma concha emana de um molusco. Emanar parece-me o único termo próximo da realidade visto significar propriamente: deixar pender. Uma gruta emana suas estalactites; um molusco emana sua concha." (VALÉRY, 1999, p. 103)

Neste capítulo, empresto de Bachelard sua reflexão sobre *"O Homem e a Concha"*, de Paul Valéry, para falar de uma forma de moradia muito específica: a *casa-ateliê*.

Como aponta Bachelard, *"O lema do molusco seria, então: é preciso viver para construir sua casa e não construir sua casa para viver nela."* (BACHELARD, 1978, p. 267). Em todas as representações de moradia que tratei até aqui, aparece a ideia de alimentação retroativa, onde o resultado da necessidade de um invólucro tem forma tão elaborada que, em primeiro contato, se faz perceber mais do que sua função. Quando a casa se trata, além de abrigo, do espaço de trabalho de quem nela habita, principalmente sendo o trabalho um fazer criativo, essa relação pode se estabelecer de maneira primordial.



(Figura 16) Georgia O'Keeffe. *The House I Live In*, óleo sobre tela. Donald Clifford Gallup Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.¹⁷

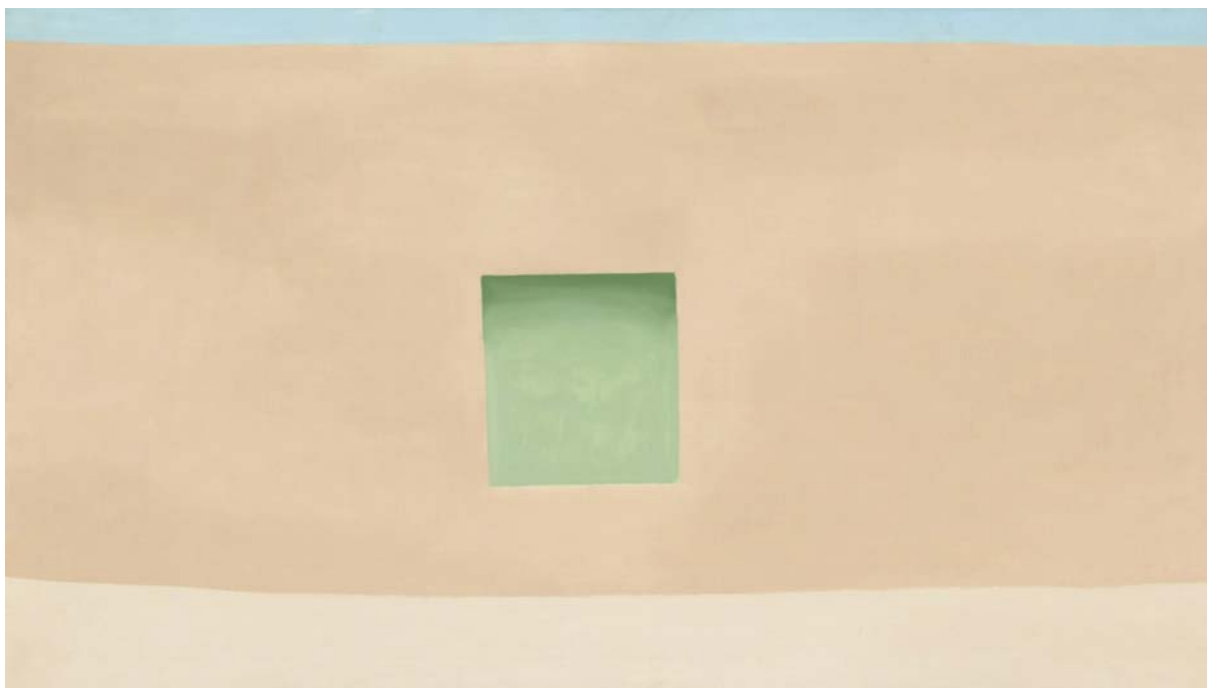
A pintura acima foi feita por Georgia O'Keeffe, em 1937, e é uma representação da casa em que morou e trabalhou no Novo México. Desde a primeira vez em que visitou a

¹⁷ Fonte da imagem: Yale Collection of American Literature

propriedade, em 1931, decidiu que seria diante dessa paisagem que passaria cada um de seus verões. Assim fez até 1949, data de sua mudança permanente para Abiquiu, onde morou até os 98 anos, quando deixou para trás sua concha, como fazem os moluscos.

Desde o início das suas estadias no Novo México, tentou comprar, por diversas vezes, uma grande propriedade abandonada que pertencia à igreja católica, próxima à casa de veraneio. Após anos de negociações mal sucedidas, conseguiu adquiri-la, no final de 1946:

"Quando eu vi a casa de Abiquiu pela primeira vez, era uma ruína com um muro de adobe ao redor do quintal, quebrado em alguns lugares pelas árvores que caíam. Enquanto escalava e andava pelas ruínas, encontrei um pátio com uma casa bem bonita e um balde para buscar água. Era um pátio de bom tamanho, com uma longa parede que tinha uma porta de um lado. Aquela parede com uma porta era uma coisa que eu precisava ter. Demorei dez anos para adquiri-la — mais três anos para reformar a casa para que eu pudesse viver nela — e depois disso, a parede com uma porta foi pintada muitas vezes."¹⁸ (O'KEEFFE, s.d., tradução nossa)



(Figura 17) Georgia O'Keeffe, *Wall with Green Door*, 1953. Óleo sobre tela, 76,2 x 122,6 cm. ¹⁹

¹⁸ Tradução da citação “*When I first saw the Abiquiu house it was a ruin with an adobe wall around the garden broken in a couple of places by falling trees. As I climbed and walked about in the ruin I found a patio with a very pretty well house and a bucket to draw up water. It was a good-sized patio with a long wall with a door on one side. That wall with a door in it was something I had to have. It took me ten years to get it—three more years to fix the house so I could live in it—and after that the wall with a door was painted many times.*” (O'KEEFFE, G.), retirada do site oficial do Georgia O'Keeffe Museum.

¹⁹ Fonte da imagem: Artsy (site)

Com uma combinação que evoca influências modernistas e bases da arquitetura vernacular, a construção, que Georgia restaurou junto à sua amiga, Maria Chabot, parece se mesclar com o deserto que a cerca, motivo propulsor para a sua aquisição. As janelas levam o entorno terroso para dentro da casa, se integrando aos seus tons, confundindo-se com as pinturas de O'Keeffe, que representavam o que podia se ver através das grandes aberturas para o exterior. O caráter minimalista da decoração escondia, como se fosse camuflada no deserto, sua coleção de objetos ou coisas encontradas na natureza, como crânios de animais, plantas secas, conchas e pedras, com formas que parecem ter saído das suas pinturas (ou terem sido magicamente originadas por suas representações).



(Figura 17) Georgia O'Keeffe em seu ateliê.²⁰

Alterações foram feitas na forma da casa durante todo o período em que Georgia a habitou. Janelas foram abertas, objetos adicionados, e sua produção tanto respondia a esses movimentos, quanto os alimentava. Em entrevista, a pesquisadora do *Georgia O'Keeffe Museum*, Sarah Rovang, afirma que foi apenas após um longo período habitando a residência que Georgia pode tomar decisões para atender às suas necessidades e sensibilidades estéticas

²⁰ Fonte da imagem: Artist Run Website (site)

em evolução, e que, como os motivos em suas pinturas, trabalhados repetidamente, a casa era palco para pesquisas e experimentações incessantes no campo da arquitetura.²¹



(Figura 18) Georgia O'Keeffe sitting down for supper, Ghost Ranch dining room. In the background is the potting shed, 1975. Fotografia por Dan Budnik²²

Sua fascinação pela vista era materializada, quando não nos quadros, pela abertura de diferentes janelas. Na imagem, senta-se à frente da janela que incorporou ao canto do quarto. Apesar de estar ciente das linguagens da arquitetura moderna, não era o que buscava quando realizava impressões sobre sua casa: *"Eu fiz muitas coisas. Eu não queria que fosse vernacular. Eu não queria que fosse moderno. Eu só queria que fosse a minha casa"*²³. E foi.

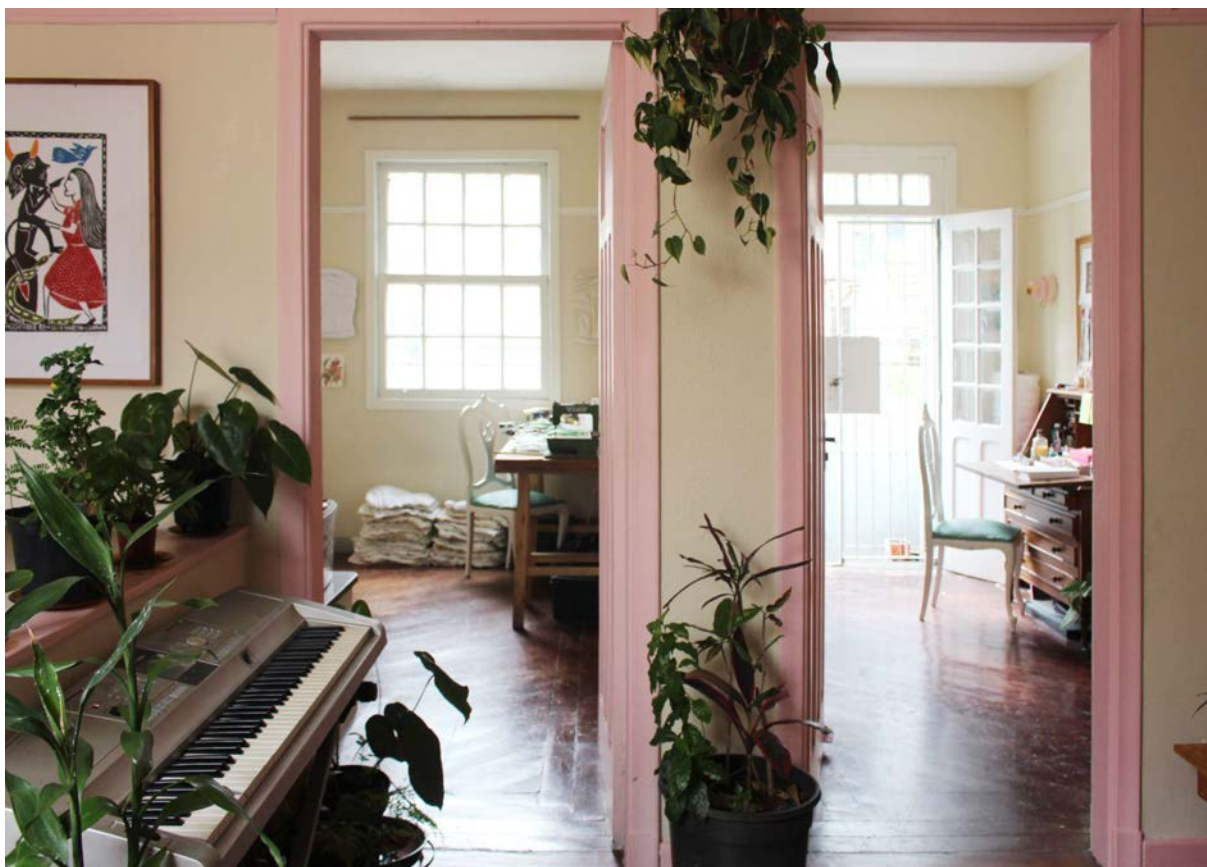
²¹ "In 1949, O'Keeffe finally moved in. In a lot of ways, Chabot was able to preempt the kinds of spaces, views, and amenities O'Keeffe wanted from the Abiquiú house. But it was only through the process of living in the house over an extended period that O'Keeffe was able to make decisions to suit her evolving needs and aesthetic sensibilities. Like the way she would rework a motif in her painting over and over again, the Abiquiú house was a constant site for architectural experimentation and reinvention." (ROVANG, S. Georgia O'Keeffe and Her Windows in New Mexico)

²² Fonte da imagem: The Georgia O'Keeffe Museum (site)

²³ "O'Keeffe was certainly aware of modernist architectural idioms but I don't think her window renovations were ever executed with the intention to "be more modern." Instead, they were about capturing a particular landscape, the "faraway nearby," as she said. As O'Keeffe put it, "I did many things over. I didn't want it to be Indian. I didn't want it to be modern. I just wanted it to be my house." (ROVANG, S. Georgia O'Keeffe and Her Windows in New Mexico)

4.1 Pintar um ambiente: registros de processos artísticos na casa-ateliê

Entre os anos de 2019 e 2022 pude experimentar o que chamo, aqui, de *O Lema do Molusco*.



(Figura 19) Maria Livman. *Vista para os ateliês*. Fotografia digital, 2020

Encontrei essa casa na procura de um espaço que pudesse comportar tanto a mim quanto ao meu trabalho. Junto a Anna Leite, uma amiga artista, encontrei o lugar em um anúncio de imobiliárias virtuais. A casa, com dois quartos na frente e dois atrás, comportava perfeitamente um cômodo para cada uma de nós produzirmos, e dois cômodos para abrigarmos as nossas solidões. Com suas paredes pintadas de cinza, armários grandes demais para os espaços que ocupavam, piso descascando e mobília enferrujada, havia abrigado, nos últimos 40 anos, uma pensão. Era feia, mas podíamos pagar, e, principalmente, podíamos furar as paredes, pintar as portas, descartar o que gostaríamos de descartar, e ressignificar o que poderia ser aproveitado.

Já na primeira semana começamos a pintar os cômodos. Lembrei das mãos da minha avó arrancando o carpete da casa de onde eu havia acabado de me mudar, e descobrindo o piso florido poligonal que fez da sala jardim. Lembrei que mudar os móveis de lugar é mudar a casa de forma, e lembrei que a minha casa era a minha concha, que eu deixaria, por algum tempo, naquele pedaço de espaço, e aquele espaço que havia tido uma antiga pensão a deixaria para mim. Ao olhar para as fissuras, notei uma quantidade enorme de camadas de tinta nas paredes, como falésias vivas, cujo sedimento vem da impressão de quem já foi daquele objeto. Comecei, então, a investigação.

Cada rachadura na alvenaria, portas e janelas, mostrava o que aquele lugar já havia sido, antes de ser casa cinza com paredes cinzas. Azul com janelas amarelas, cor-de-rosa com portas verdes, salmão com rodapé marrom. *"Quantas vezes já não se fez lembrar que Leonardo da Vinci aconselhava aos pintores com deficiência de imaginação diante da natureza que contemplassem com olho sonhador as fissuras de uma velha parede?"* (BACHELARD, 1978, p. 291). Quem iria, no futuro, encontrar a camada cor de rosa que eu estava construindo? Quantas pessoas já haviam deixado ou iriam deixar a sua concha ali?

Lixar e polir o chão, cobrir os buracos, desferrujar os móveis. O espaço de trabalho já estava ali. Quando tínhamos paredes pintadas de amarelo, portas e janelas cor-de-rosa, quando eu pude dormir no azul, quando o sol refletia de cor diferente e quando não havia mais ferrugem para se olhar, estávamos em casa, também.

Logo Anna se mudou, e em seu lugar entrou Marina Woisky, com quem já havia trabalhado em conjunto. Foi com Marina que passei a maior parte do tempo construindo aquele lugar: moluscos na mesma concha fazendo espiral, ora para o mesmo lado, ora para sentidos opostos, para se encontrarem do outro lado da curva. A casa foi, então, ganhando características de uma instalação viva: não havia um dia em que não mudássemos um trabalho de lugar, e nossas imagens conversavam em dança rotineira. Nos sentamos juntas à mesa fazendo projetos, costuramos as toalhas, a capa e as almofadas que transformava a cama que havia na sala em um sofá, fizemos uma mesa, garimpamos móveis usados, construindo ambiência para as imagens que poderiam ali eclodir.



(Figura 20) Maria Livman, *Vista da sala*. Na parede, trabalhos de Maria Livman, 2021



(Figura 21) Maria Livman, *Vista da sala*. Na parede, trabalhos de Andre Barion, Mariano Barone, Maria Livman, Marina Woisky, Maria Livman, da esquerda para a direita, 2019



(Figura 22) Maria Livman, *Vista da sala e do corredor*. Na parede, trabalhos de Marina Woisky, 2019



(Figura 23) Maria Livman, *Vista da sala e do corredor*. Na parede, trabalhos de Maria Livman, 2021



(Figura 24) Maria Livman, *Vista da sala*. Na parede, trabalhos de Marina Woisky e gravura de J. Borges, 2019

Na manipulação dos objetos domésticos e na criação de trabalhos de arte, a casa-ateliê foi se mexendo em pulsão. Tudo nela, de alguma forma, poderia ser qualquer coisa. Misturavam-se os nossos trabalhos com os objetos utilitários, os materiais para a produção de arte com os materiais para a reforma da casa, os instrumentos de pintura com os instrumentos de cozinha e, de repente, a sala era ateliê, ou casa do bolo de tinta e do cavalo de gesso que se formavam lá.

Tudo poderia ser, a qualquer momento, atividade criadora ou atividade doméstica: era lugar onde o descanso não tinha morada. Imprimir figuração, em superfície pictórica ou casa, é atividade de construção:

"O homem anda; respira; lembra-se – mas em tudo isso ele não se distingue dos animais. [...] Mas, construindo uma casa ou um navio, fabricando um utensílio ou uma arma, é preciso que um propósito aja primeiro nele próprio e faça dele mesmo um instrumento especializado; é preciso que uma ideia coordene o que ele quer, o que pode, o que sabe, o que vê, o que toca e ataca, organizando-o expressamente para uma ação particular e exclusiva a partir de um estado em que ele estava disponível e livre ainda de qualquer intenção. Sendo solicitado a agir, essa liberdade diminui, renuncia; e o homem se submete por um tempo a uma servidão,

por cujo preço ele pode imprimir alguma "realidade", a marca do desejo figurado que está em seu espírito." (VALÉRY, p. 101)

Em qualquer ambiente haviam trabalhos inacabados me olhando enquanto eu os olhava de volta, e até na luz que entrava pela janela podia ser vista pintura. Um dia, enquanto eu cozinhava para um amigo, ele me disse *"bonita essa pintura que você fez aí."* Qual pintura, perguntei. *"A da cozinha cor de rosa."* Parei para procurar, como se tivesse me esquecido qual tinha sido o meu café da manhã. Percebendo minha confusão, explicou: *"A sua cozinha agora é cor de rosa. Pintura é luz mostrando cor, a cortina que você costurou fez pintura aqui"*. Costurar uma cortina, pintar um ambiente, confeitaria um bolo, fazer pintura. A diferença, talvez, não seja tanta assim.



(Figura 25) Maria Livman, *Vista da cozinha com a pintura Roberto Brilhante*, de Maria Livman, 2019

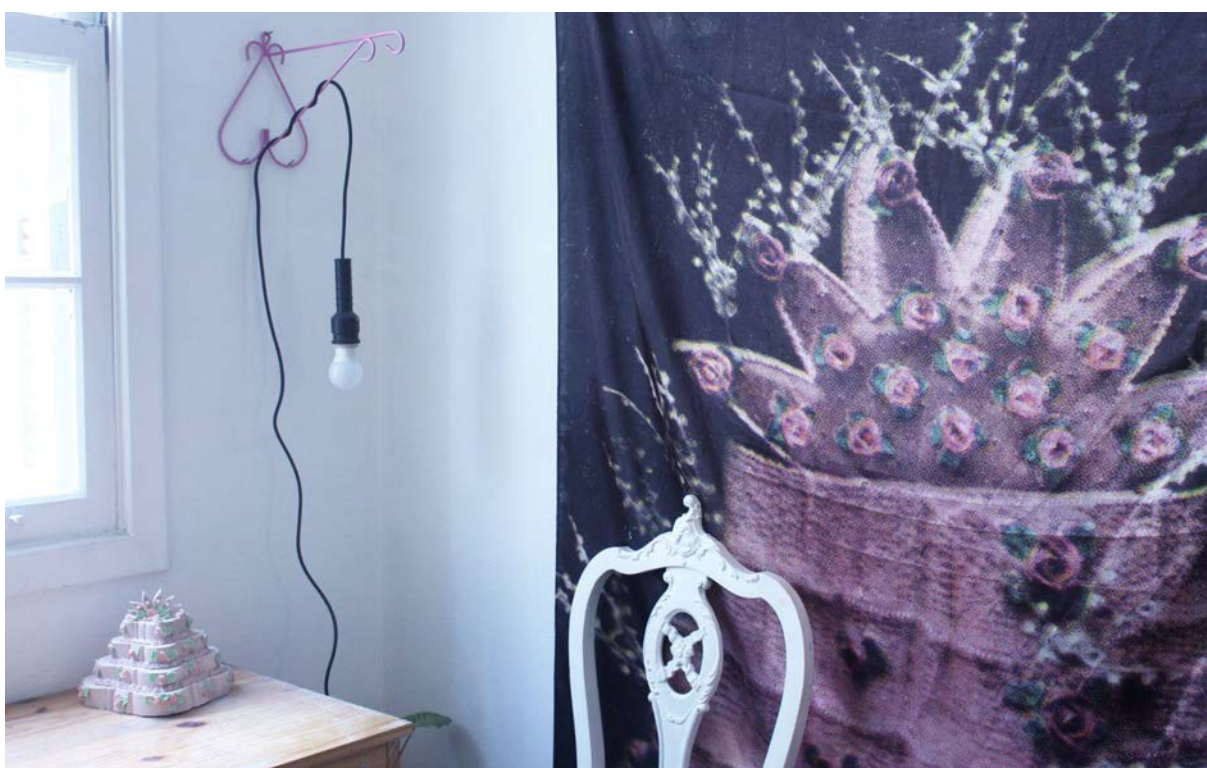
As zonas de influência das funções atribuídas àquele lugar se interceptavam constantemente, a casa era casa-ateliê em todos os cômodos, o tempo todo. Se me faltava volume em um trabalho, na carência de algo que pulasse aos olhos, ia à cozinha e buscava instrumentos: um garfo, uma faca, um bico de confeitaria. Se me faltava vidro para colocar a tinta eu buscava um prato, se faltava espátula era usada a colher. Se faltasse jogo, o arroz ou o trigo na dispensa poderiam ajudar.



(Figura 26) Maria Livman, *Vista da cozinha com propaganda da Campbell's, retirada de revistas que iriam para o lixo, 2019*



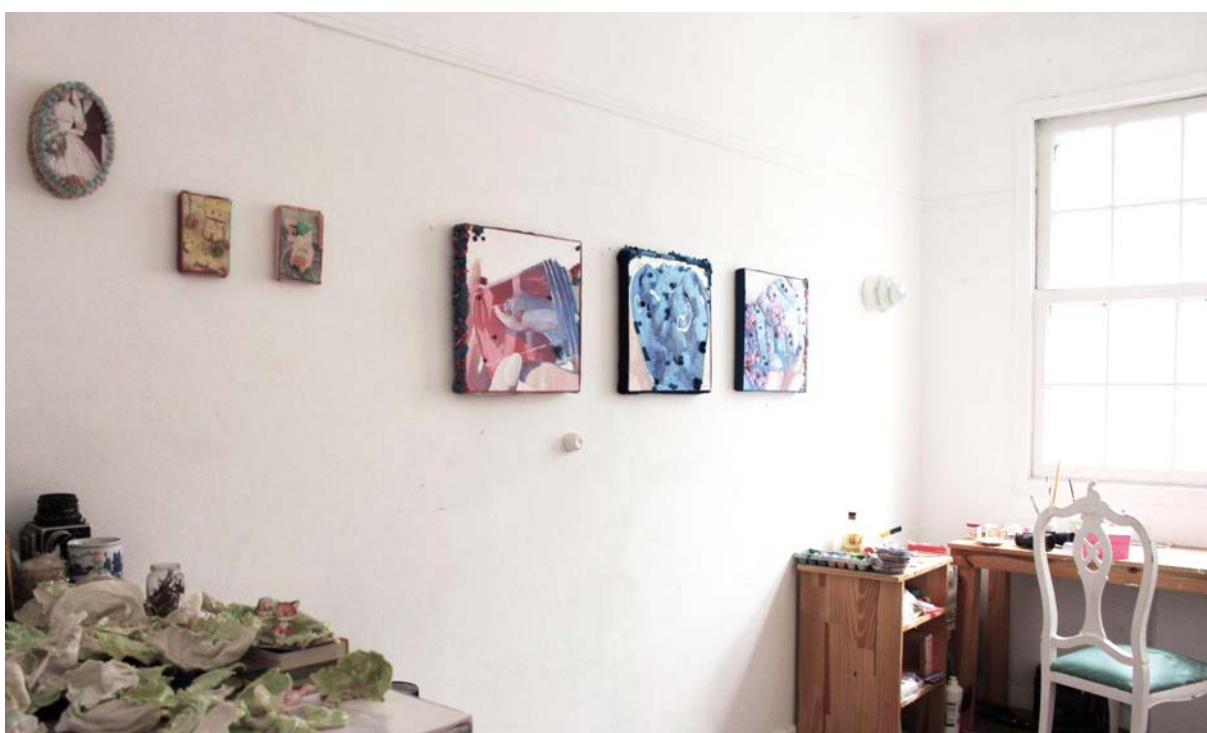
(Figura 27) Maria Livman, *Vista do ateliê de Maria Livman*, 2019



(Figura 28) Maria Livman, *Vista do ateliê de Maria Livman com os trabalhos A Estrela e A Estrela Imperial*, 2019



(Figura 27) Maria Livman, *Vista do ateliê de Maria Livman*, 2021



(Figura 27) Maria Livman, *Vista do ateliê de Maria Livman*, 2021



(Figura 29) Maria Livman, *Vista do ateliê de Maria Livman*, 2019

A casa se alimentou dos trabalhos que eram nela produzidos, a maneira que os trabalhos se alimentavam do seu ambiente:

"Poder-se-ia quase dizer que ele havia tomado a sua forma como o caracol toma a forma de sua concha. Ela era sua morada, sua toca, seu invólucro... Ele estava, por assim dizer, colado a ela, como a tartaruga à sua casca." (BACHELARD, p. 256)

As pinturas foram, pouco a pouco, se despedindo de suas paredes e criando narrativa em outros lugares, e os objetos partiram para o auxílio de outras histórias. Tem hora que, de tanta antropofagia, a concha não cabe mais, e é preciso deixá-la para construir morada em outro lugar. *"Talvez fosse bom guardarmos alguns sonhos para uma casa que habitássemos mais tarde, sempre mais tarde, tão tarde que não tivéssemos tempo para realizá-la."* (BACHELARD, p. 236). Era a hora de transformá-la em tela branca para que outros homens do arranjo possam, também, ter a sua vez no depósito de sedimentos naquela falésia de tijolos, argamassa e tinta, camadas e camadas de tinta, que eu pude, por um tempo, transformar.

Com cor branca, massa corrida, esponja e sabão, me despeço. A impermanência das moradias nos centros urbanos é, de fato, um dado importante. Qual pessoa, vendo essa casca de paredes brancas, assim, possa imaginar concha tão colorida e detalhada, repleta de espiral?

Talvez, no entanto, na explosão de uma imagem, ao olhar uma fissura nas portas, nas janelas ou nas paredes, alguém veja faísca, e exclame: Ah, uma falésia! Quem será que deixou essa camada de tinta cor-de-rosa bem aqui, nesse lugar?



(Figura 30) Maria Livman, *Casa de paredes brancas*, 2019

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao me deparar com o desafio de escrever sobre uma produção recente em Artes Visuais, realizada principalmente entre os anos de 2017 e 2022, escolhi traçar uma linha de pensamento que se voltasse aos aspectos conceituais abordados na maioria dos meus trabalhos. Assim cheguei no assunto da casa, e da relação do homem com os objetos que se encontram dentro dela. Acredito que esse interesse conceitual se materialize não só através das representações nas minhas pinturas, como também nas soluções formais encontradas nos trabalhos, motivo pelo qual foi escolhido para essa dissertação.

Os trabalhos escolhidos não são, necessariamente, mais "bem resolvidos", ou mais relacionados ao assunto. Preferi tratar dos meus interesses, que se revelam naturalmente na produção, de maneira abrangente, ao invés de analisar individualmente trabalho por trabalho. O critério de escolha foi feito de maneira fluida: Ao desenvolver um raciocínio, se algo nele evocava uma imagem, ela era levada ao texto. Ao longo da pesquisa, considerei pertinente incluir imagens que não considero trabalhos, mas, sim, registros de processos artísticos no espaço ampliado de ateliê, que envolve o lugar onde produzimos, e os lugares onde formamos imagens em pensamento. No capítulo final, trago um catálogo, para que o leitor possa estabelecer relações entre a pesquisa e os trabalhos que não foram citados.

Ao concluir a pesquisa sobre o objeto "casa", apesar de sua simplicidade e cotidianidade, percebo o quanto é difícil abordá-lo. Justamente por ser inerente a todas as pessoas (ou deveria ser, ao menos no Brasil, considerando que o direito de moradia é assegurado pela constituição desde 1988), tem caráter especialmente multifacetado, podendo tomar diversas formas, com dinâmicas distintas em cada uma. Apesar de complexo, nos oferece uma gama de possibilidades poéticas no campo da imagem, motivo da minha escolha.

Creio que na relação entre nós e o mundo, sempre recebemos e deixamos um pouco. Em casa, nosso lugar, é onde isso se faz mais presente. Na minha produção, que foi feita dentro deste ambiente, não poderia ser de outra forma. Concluo, portanto, que existe uma retroalimentação no conceito de lar: dar um pouco de si, receber um pouco do lugar.

6 CATÁLOGO



Maria Livman

Suíte Número 100

2022

Óleo e veludo sobre tela

90 x 150 cm



Maria Livman

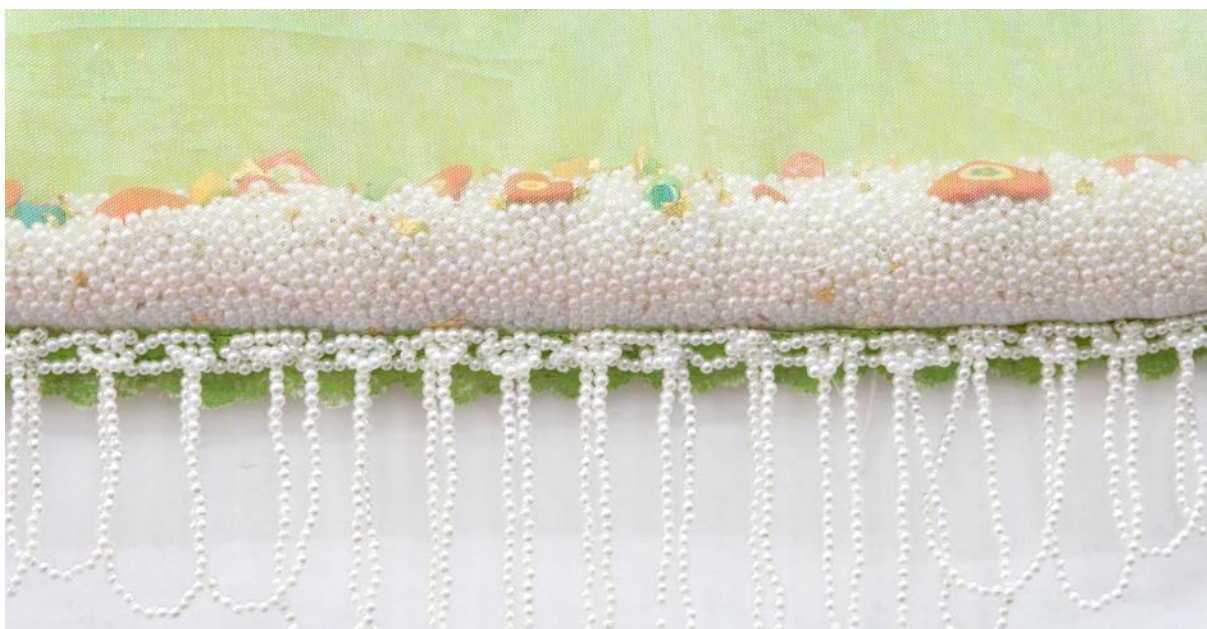
Roberto Brilhante ou Um Tríptico Inseparável

2017

Óleo e veludo sobre tela

120 x 420 cm

Arquivo MARP, fotografia de Maurício Frolidi



Maria Livman

Coração no Espeto

2020

Impressões em cetim e organza, missangas, massinha biscuit, acrílica, bordado e esmalte de unha
75 x 100 cm



Maria Livman

Água de Arroz

2020

Óleo, arroz e organza sobre tela

29 x 29 cm





Maria Livman

Terra de Trigo

2020

Óleo, trigo e organza sobre tela

29 x 29 cm



Maria Livman

A Estrela

2020

Óleo, trigo e organza sobre tela

17 x 19 x 19 cm



Maria Livman

Margô e Jorginho Adoram o Seu Banho Matinal

2020

Óleo e bichos de pelúcia sobre tela

15 x 15 x 5 cm



Maria Livman

Pintura de Mesa Número 1 e Pintura de Mesa Número 2

2018

Óleo e veludo sobre tela

15 x 10 cm cada



Maria Livman

Souvenir de Casamento

2018

Óleo e veludo sobre tela

22 x 15 x 5 cm



Maria Livman

A Superb Coloured Diamond and Diamond Ring

2021

Óleo sobre porcelana esmaltada

17 x 17 x 13 cm



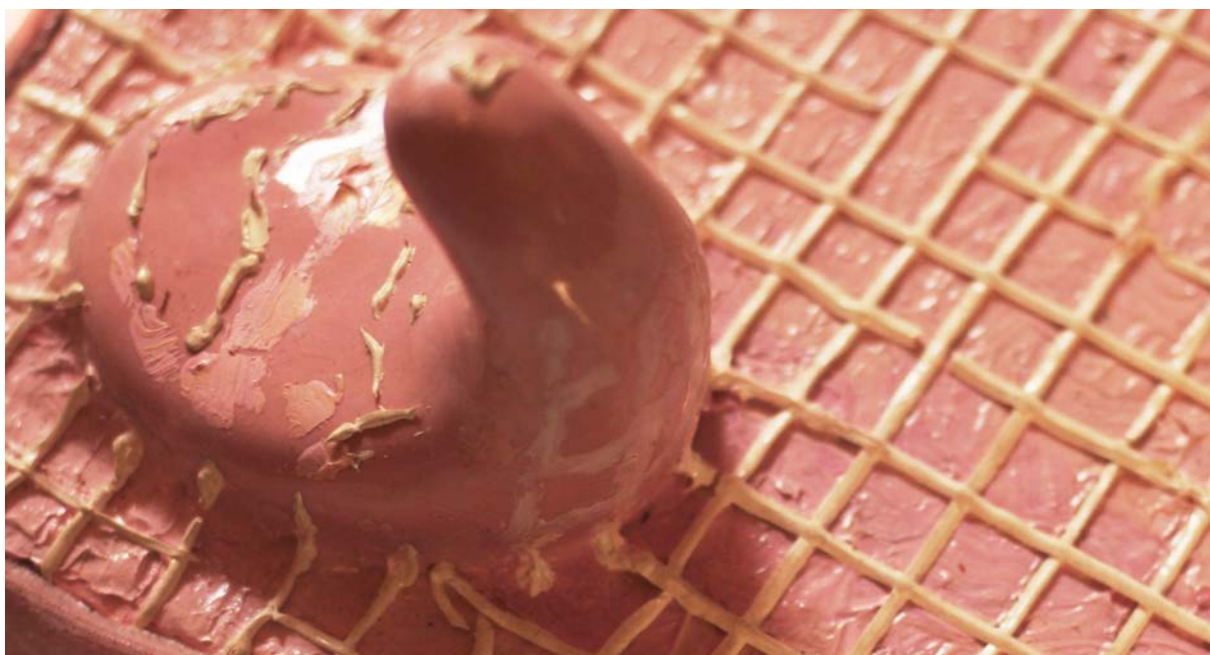
Maria Livman

A Stunning Coloured Diamond and Diamond Ring

2021

Óleo sobre porcelana esmaltada

6 x 6 x 4 cm



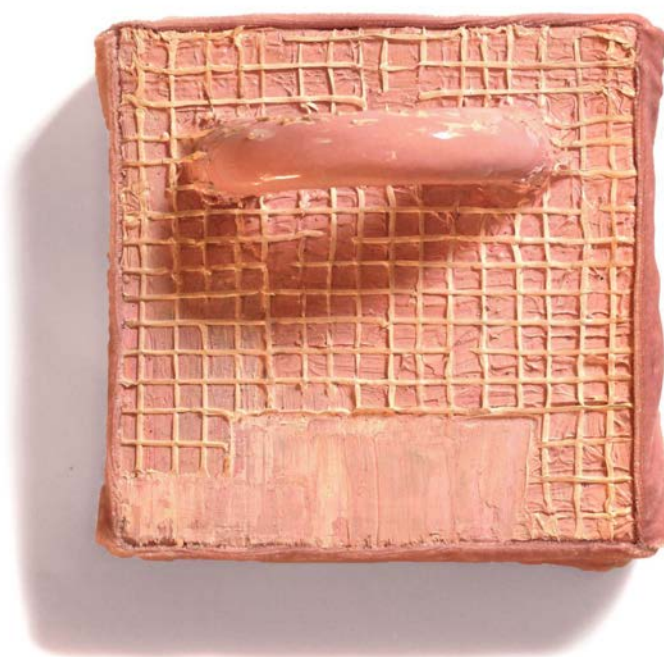
Maria Livman

Gancho

2019

Óleo, veludo e cerâmica esmaltada sobre tela

15 x 15 x 6 cm



Maria Livman

Pendurador

2019

Óleo, veludo e cerâmica esmaltada sobre tela

15 x 15 x 6 cm



Maria Livman

Bolo-gancho

2022

Óleo e massinha biscuit sobre suporte para bolo

15 x 15 x 20 cm



Maria Livman

Bolo-barriga

2022

Óleo e massinha biscuit sobre suporte para bolo

15 x 15 x 20 cm



Maria Livman

Bolo-receptáculo

2022

Óleo e massinha biscuit sobre suporte para bolo

15 x 15 x 20 cm



Maria Livman

Laço

2022

Impressões sobre organza

200 x 140 cm cada



Maria Livman

Isa

2018

Óleo sobre telas empilhadas

35 x 35 x 20 cm



Maria Livman

Uma Recordação de Nosso Enlace - 1956

2021

Óleo e renda sobre tela

150 x 90 cm



Maria Livman

Uma Recordação de Nosso Enlace - 1956 (detalhe)

2021

Óleo e renda sobre tela

150 x 90 cm



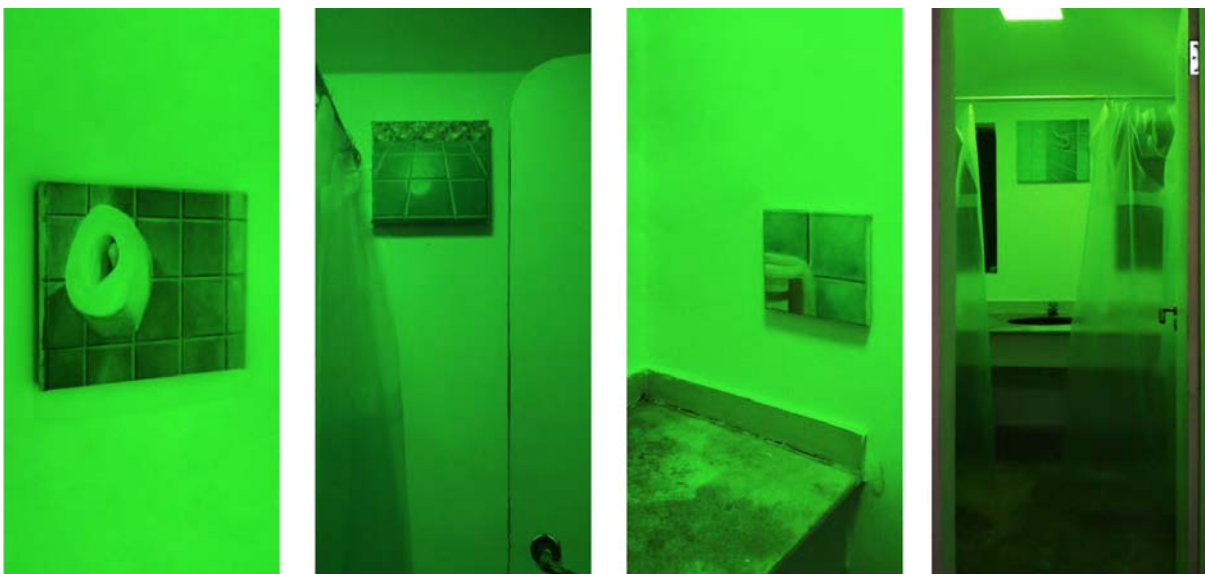
Maria Livman

Gancho de Ouro, Ouro de Tolo

2019

Óleo, massinha biscuit e folha de ouro sobre suporte para bolo

15 x 15 x 20 cm



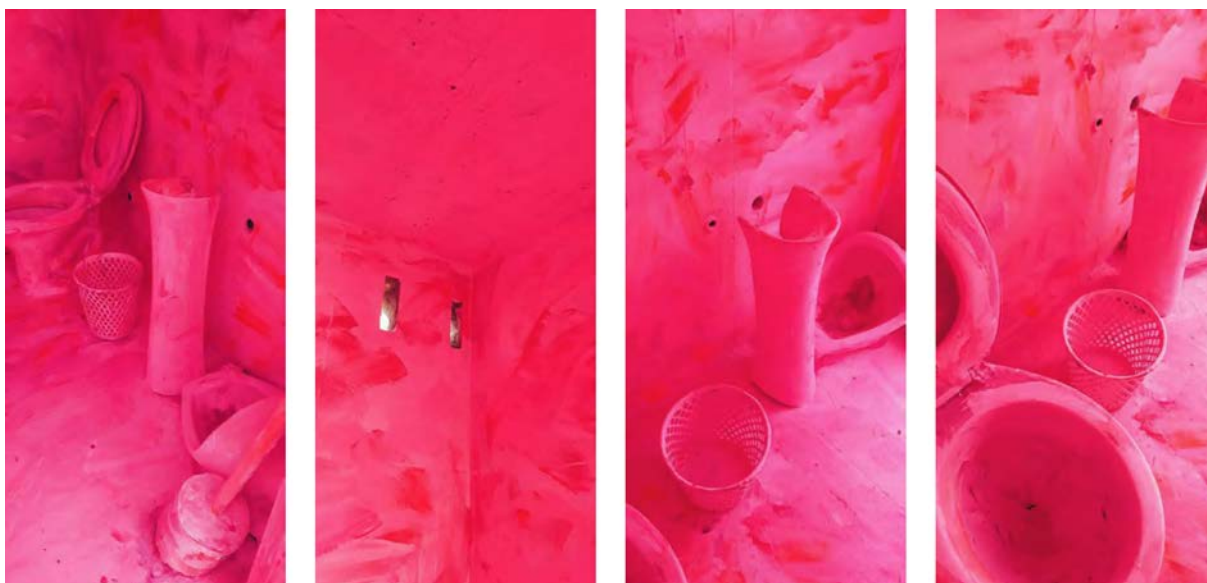
Maria Livman

Apartamentinho

2019

Instalação. Luz verde, plástico e pinturas em banheiro de uso comum

Dimensões variáveis



Maria Livman

D.I.Y. um Banheiro na Várzea

2018

Instalação. Acrílica sobre superfície de banheiro abandonado em terreno sob disputa judicial

Aproximadamente 600 x 200 cm



Maria Livman

Ouro de Tolo

2020

Instalação. Folha de ouro sobre 70 ganchos de biscoito acoplados à parede de banheiro de uso comum

Dimensões variáveis



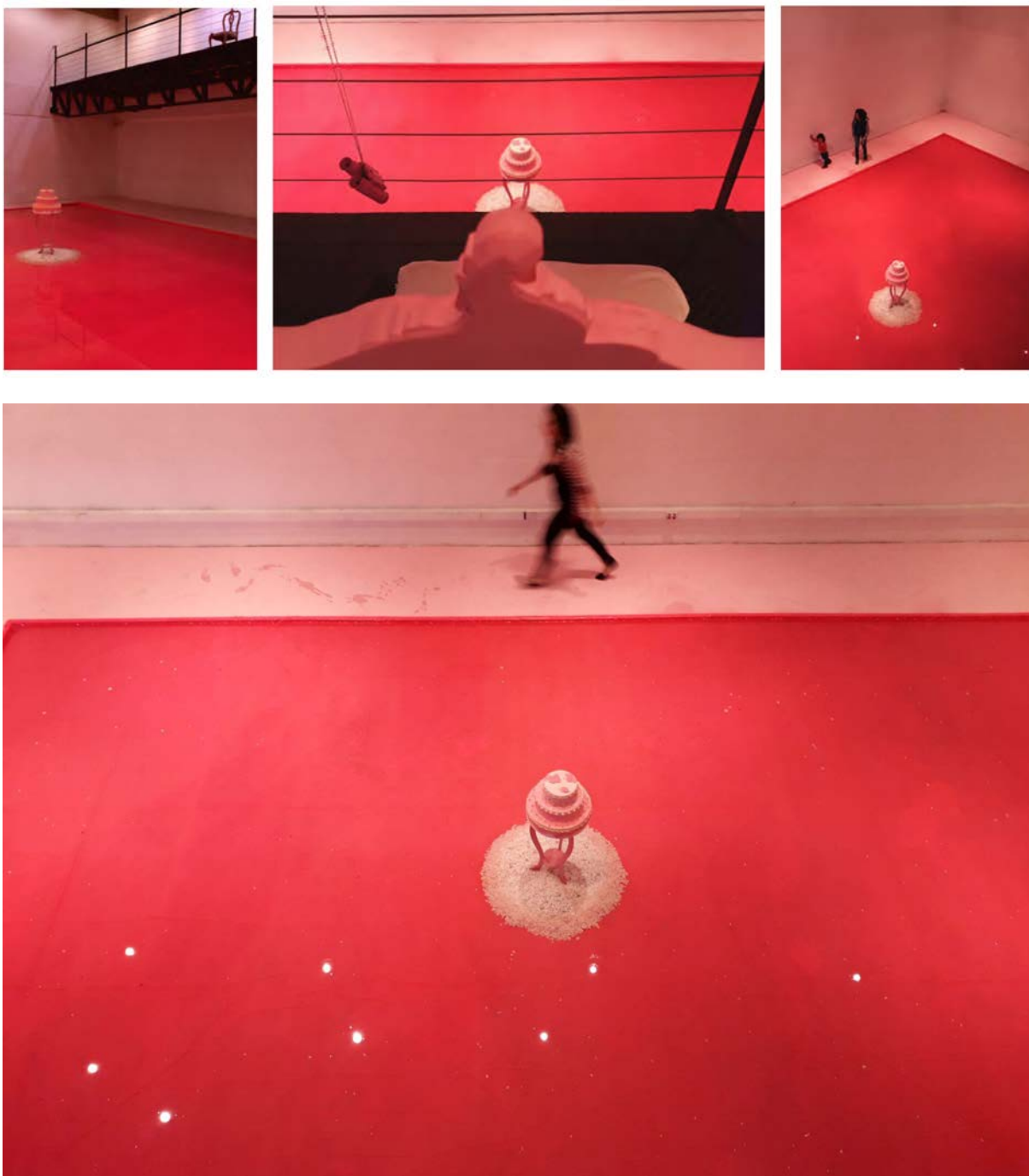
Maria Livman

Tudo que vai, volta

2017

Instalação. Óleo sobre tela, óleo sobre espelho, chão, detalhes arquitetônicos e cortina de plástico

Dimensões variáveis



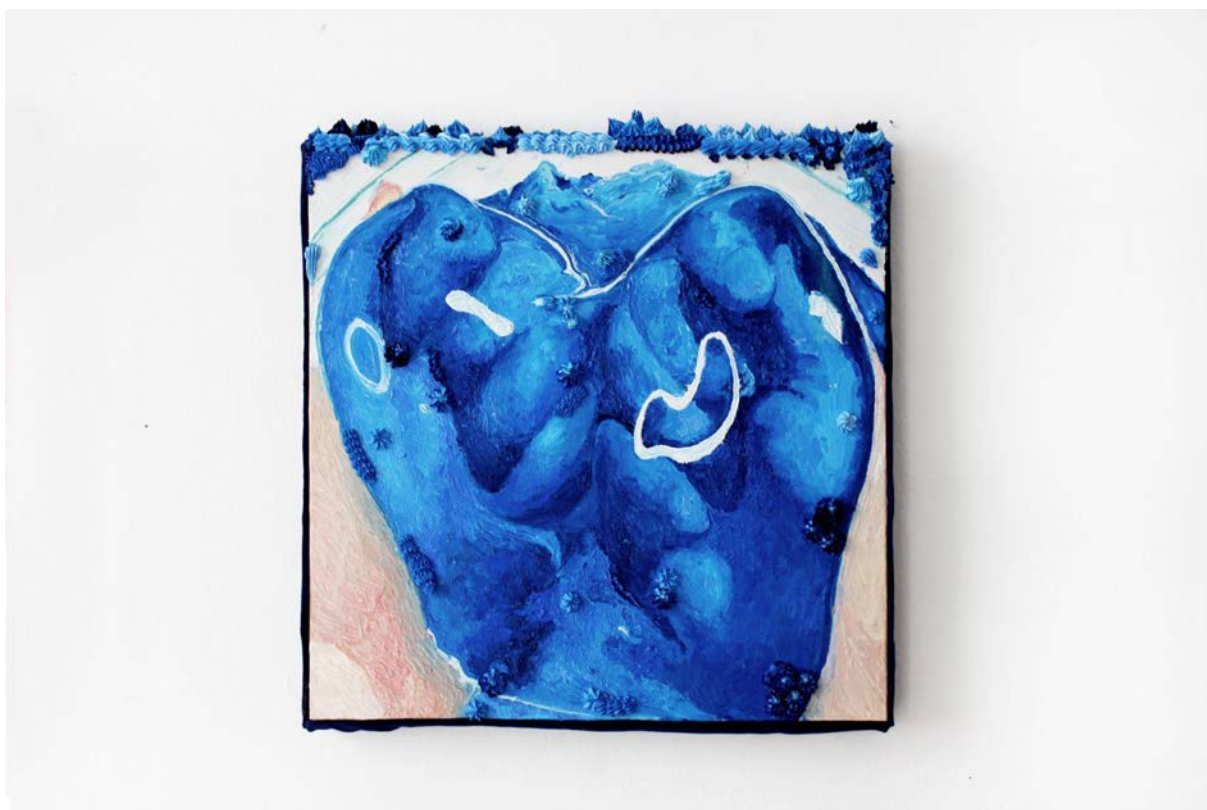
Maria Livman e Marina Woisky

Don't Touch Me

2018

Instalação. Chassi de madeira de 600 x 900 cm, ilha de cascalho de mármore, mesa de apoio, cadeira, binóculo, pintura/objeto, luz.

Aproximadamente 1400 x 1000 cm



Maria Livman

Sem Título. Da série *Pinturas de Mesa*

2021

Óleo e veludo sobre tela

45 x 45 cm



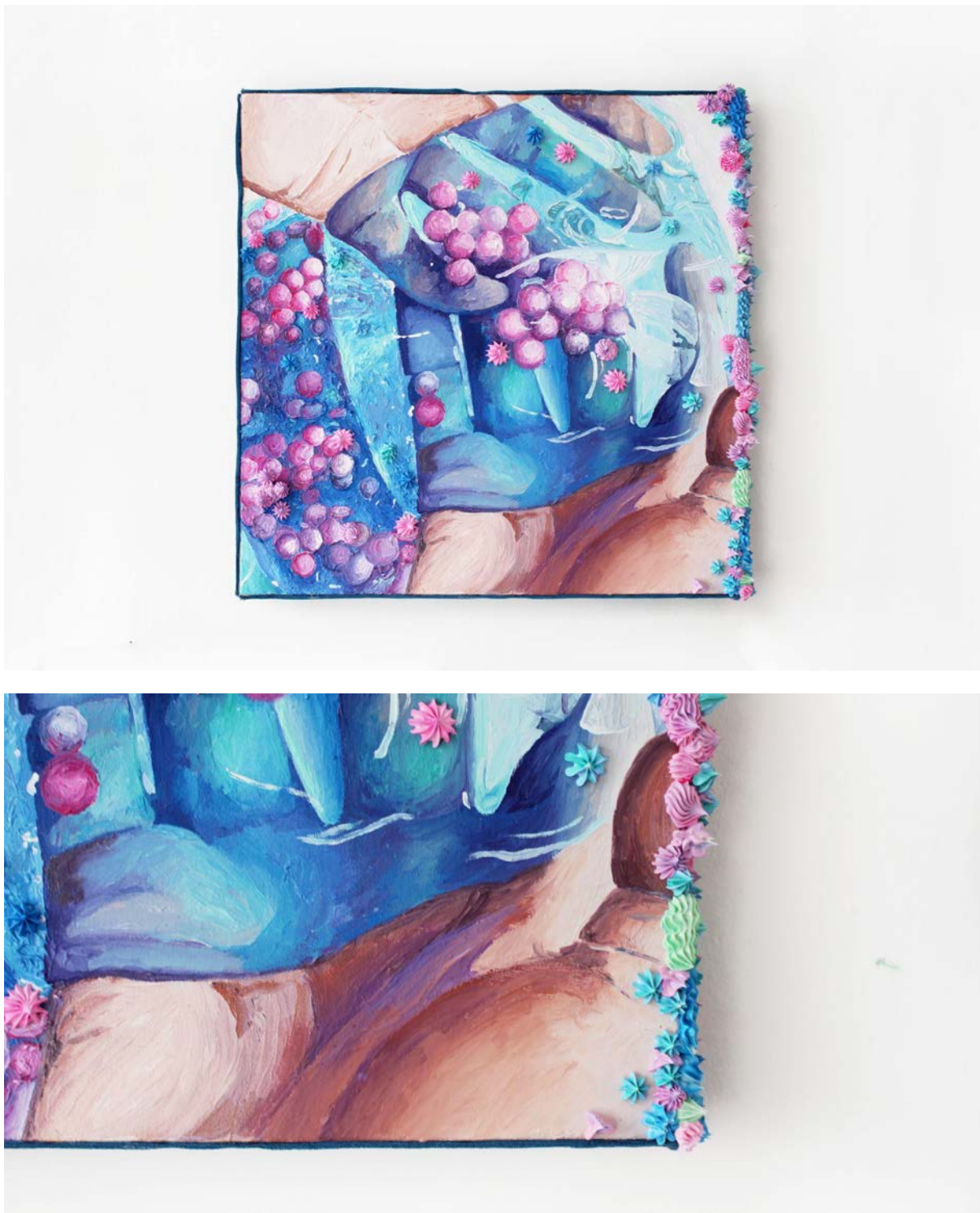
Maria Livman

Sem Título. Da série *Pinturas de Mesa*

2021

Óleo e veludo sobre tela

45 x 45 cm



Maria Livman

Sem Título. Da série *Pinturas de Mesa*

2021

Óleo e veludo sobre tela

45 x 45 cm



Maria Livman

Sem Título. Da série *Pinturas de Mesa*

2021

Óleo e veludo sobre tela

45 x 45 cm



Maria Livman

Sem Título. Da série *Pinturas de Mesa*

2021

Óleo e veludo sobre tela

45 x 45 cm

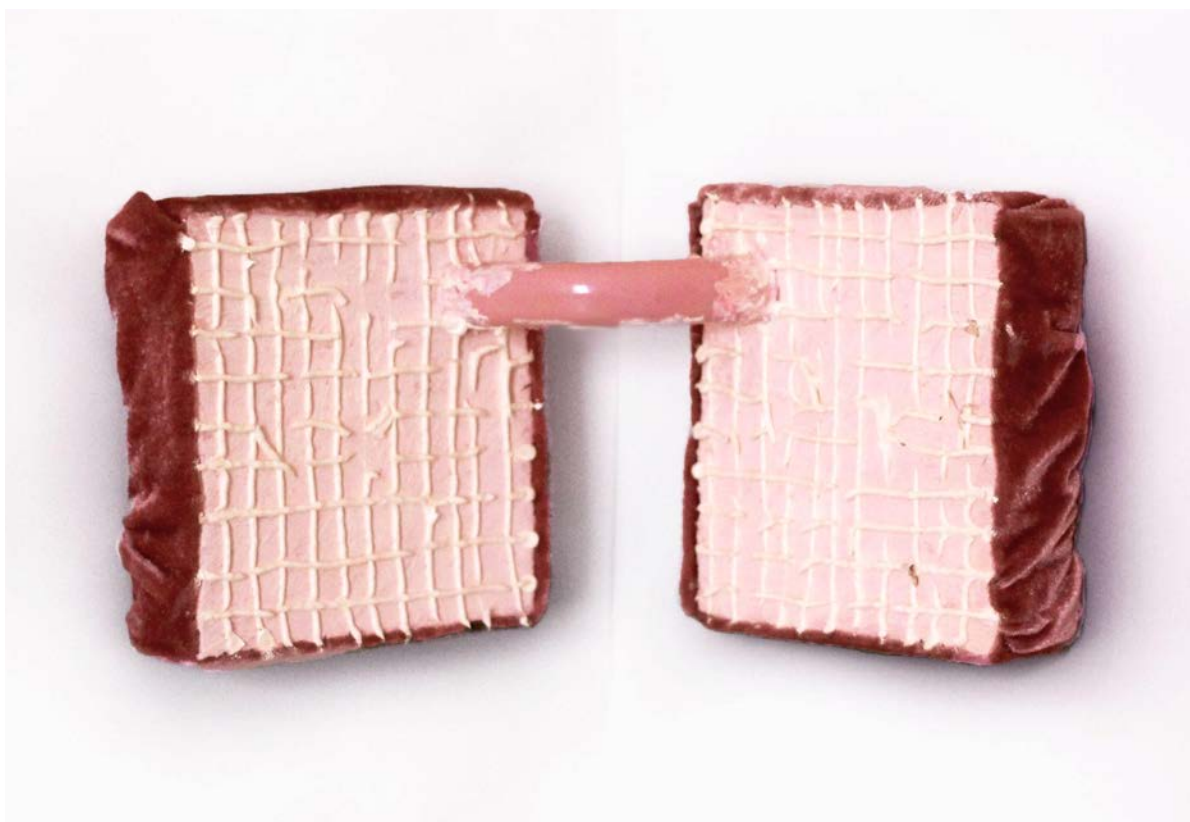


Maria Livman

Pena de Ganso

2020

Óleo e resina sobre bandejas de plástico douradas, pote de vidro, pérolas falsas, penas de ganso
10 x 20 x 20 cm



Maria Livman

Quina

2019

Óleo, cerâmica e veludo sobre tela

15 x 25 x 25 cm



Maria Livman

Água em Folha de Alface

2021

Óleo, veludo e porcelana esmaltada sobre tela

100 x 80 e 80 x 80 cm



Maria Livman

Alface

2022

Porcelana

Dimensões variáveis

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, G. **Arte Moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. In: Os Pensadores. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. pp. 181-349.

BAUDRILLARD, J. **O Sistema dos Objetos**. Tradução Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Organização e prefácio Márcio Seligmann-Silva; tradução Gabriel Valladão Silva

CARVALHO, V. **Gênero e Artefato**: O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material - São Paulo, 1870 - 1920. São Paulo: FAPESP, 2008.

CAVALCANTI, L.; GUIMARAENS, D. **Arquitetura Kitsch**: suburbana e rural. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Tradução de Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

KANT, E. **Parte primeira: Da teoria elementar transcendental**. In: Crítica da Razão Pura. Tradução J. Rodrigues de Menez. Ebook. Créditos da digitalização: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia)

LEMOES, C. **História da casa brasileira**. São Paulo: Contexto, 1989.

MÃE, V. **As mais belas coisas do mundo**. São Paulo: Globo Livros, 2019.

MOLES, A. **O Kitsch**: a arte da felicidade. Tradução Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROVANG, S. **Georgia O’Keeffe and Her Windows in New Mexico**. Entrevista. Disponível em <<https://madoken.jp/en/article/13414/>>

VALÉRY, P. **O Homem e a Concha**. In: Variedades. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.