

Casa, objeto e memória:

a narrativa como arte e valor das coisas

Joana Schneider





UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
CURSO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS

**Casa, objeto e memória:
a narrativa como arte e valor das coisas**

Joana Schneider



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

Pelotas
2022

**Casa, objeto e memória:
a narrativa como arte e valor das coisas**

Joana Schneider

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Orientadora

Prof^a. Dr^a. Helene Gomes Sacco.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

**Pelotas
2022**

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

S358c Schneider, Joana

Casa, objeto e memória : a narrativa como arte e valor das coisas / Joana Schneider ; Helene Gomes Sacco, orientadora. — Pelotas, 2022.

293 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2022.

1. Arte contemporânea. 2. Casa. 3. Objeto. 4. Memória. 5. Narrativa. I. Sacco, Helene Gomes, orient. II. Título.

CDD : 700

Elaborada por Leda Cristina Peres Lopes CRB: 10/2064

**Casa, objeto e memória:
a narrativa como arte e valor das coisas**

Joana Schneider

Data da defesa: 21/ 02/ 2022

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Helene Gomes Sacco

Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFPel

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Alice Jean Monsell

Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFPel

Prof^a. Dr^a. Elaine Athayde Alves Tedesco

Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFRGS

Prof^a. Dr^a. Juliane C. Primon Serres

Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural - UFPel

Para minha mãe.
Para o Vete (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe Marlene Schneider, pela companhia na vida, nos momentos de viagem, de trabalho e de lazer. Agradeço pelo apoio extremo em todo o meu percurso de formação humana e acadêmica e, principalmente, pelo auxílio incansável e fundamental para a realização desta pesquisa.

Agradeço à minha orientadora Prof^a. Dr^a. Helene Gomes Sacco, por todos os ensinamentos e conselhos dos últimos anos, que foram primordiais para a evolução do meu percurso como pessoa, artista e pesquisadora e que contribuíram para a concretização desta pesquisa. Agradeço pelas longas conversas que, desde a graduação, me ensinam tanto e, sobretudo, pela confiança, paciência, compreensão e suporte emocional nos momentos mais difíceis deste caminho.

Agradeço à minha banca Prof^a. Dr^a. Alice Jean Monsell, Prof^a. Dr^a. Elaine Athayde Alves Tedesco e Prof^a. Dr^a. Juliane C. Primon Serre pela disponibilidade, pelo carinho, pelas contribuições, pela leitura atenta do texto e pelo olhar sensível direcionado ao trabalho artístico.

Agradeço à Universidade Federal de Pelotas e, principalmente, aos alunos, professores, técnicos administrativos e funcionários do Centro de Artes, pelo acolhimento extremo e pelo carinho diário que recebi em todos estes anos de formação acadêmica e humana. Agradeço, também, a todas as políticas de governo voltadas para a educação pública e de qualidade, que me permitiram chegar até aqui.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), pela bolsa de mestrado que possibilitou a execução desta pesquisa.

Agradeço à equipe do Museu das Coisas Banais, por, desde 2017, me acolher e me ensinar tanto sobre trabalho em grupo, sobre pesquisa, sobre museus e sobre a vida oculta nas coisas.

Agradeço aos meus amigos Otomar, Lourdes, Daniel, Milena, Renan, Henrique, Taís, Zigla, Carol, Magnun, Rosa Maria, Mônica, Karol, Pedro, Beto, Marcela e Landerson, que, cada um à sua maneira, me deram força, riso e alegria para seguir nessa difícil jornada que foi realizar uma pesquisa de mestrado durante a ocorrência de uma pandemia.

Agradeço a todas as pessoas que me receberam em suas casas e que, tão solícitamente, forneceram material e possibilidades para a concretização desta pesquisa: Rita, Rosa Maria, Anildo e Maria, Vete (*in memoriam*), Sueli e Antônio, Eloir, Marinês, Elaine e Éric, Amélia e Maria, Rudi. Agradeço aqui, novamente, à minha mãe, que, desde antes de eu ter condições de iniciar as visitas, já estava andando por aí de olhos atentos, procurando objetos para mim. Agradeço, por fim, a todas as pessoas que me visitaram e puderam conhecer este espaço tão íntimo e tão pessoal que chamo de museu: Helene, José, Valmor, Taís, Gabriela, Ana, Graça, Renan, Rosa Maria, Maria das Graças, Ana Cláudia, Rita, Letícia, Marcela, Carolina, Alice, Juliane, Daniel, Angela, Magnun e Milena.

Sei hoje, acho que já o sabia antes,
que todas as vidas são excepcionais.

José Eduardo Agualusa

RESUMO

A presente pesquisa, intitulada *Casa, objeto e memória: a narrativa como arte e valor das coisas*, analisa os procedimentos das diversas ações que culminaram na criação do *Museu das Coisas dos Outros: coleção particular de memórias alheias*, experiência doméstica, artística e museológica de montagem de um museu em casa durante a ocorrência da pandemia de Coronavírus, nos anos 2020 e 2021. Como primeira ação deste percurso de produção, antes da necessidade de isolamento social, foram realizadas visitas domiciliares à procura de objetos de segunda mão, ocasionando encontros que fomentaram reflexões sobre a prática de visitas como proposições artísticas, sobre a casa como um reservatório particular das lembranças materializadas dos moradores e sobre o potencial que certos objetos possuem de evocar memórias e suscitar narrativas. Deste modo, a partir do entendimento da *casa como museu*, já no contexto de isolamento doméstico pandêmico, percorreu-se o caminho inverso e, com os objetos resultantes das visitas, criou-se *um museu em casa*. Assim, abordando o conceito de *Objeto Biográfico* e tendo como foco principal a narrativa como expressão do valor das coisas, este estudo escrito em primeira pessoa traz relatos pessoais, rememora meus trabalhos pregressos e analisa as fases do processo de criação deste museu, expondo, assim, um longo percurso de experiências pessoais e artísticas com objetos. Neste contexto, as relações subjetivas que podem ser estabelecidas entre coisas e sujeitos são investigadas pelo viés da arte e da memória, partindo da produção poética própria e traçando articulações com referenciais teóricos e artísticos que tratam de questões como: restos do cotidiano; narrativas de si; passados inventados; criação de personagens; relatos da casa e jeitos de morar; diferentes modos de valorar as coisas; formas de arquivar, colecionar e inventariar fragmentos da vida; a vida e seus esgotamentos. Neste sentido, destaca-se a contribuição de autores como Ecléa Bosi, Peter Stallybrass, Octave Debary, Lourenço Mutarelli, Georges Perec, Pierre Nora, José Eduardo Agualusa, Paul Auster, Abraham A. Moles, Walter Benjamin, Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol, Gaston Bachelard, Maria Esther Maciel e Orhan Pamuk e dos artistas Rosângela Rennó, Christian Boltanski, Ruth Moreira de Sousa Regiani, Fernanda Gassen, Chauncey Hare, Alice Monsell, Helene Sacco, Vera Lucia Didonet Thomaz, Elida Tessler, Mark Dion e Joseph Cornell.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea; casa; objeto; memória; narrativa; valor.

ABSTRACT

The present study, *House, object and memory: the narrative as art and the value of things*, analyzes the several actions on the creation of the "Museum of Other People's Things: a private collection of other people's memories". The "Museum of Other People's Things" is a domestic, artistic and museological installation of a museum at home during the coronavirus pandemic in the years of 2020 and 2021. The first action of this work before the pandemic's social distance phase was realizing visits to other's people homes. The visits aimed at looking for second-hand objects, where I could think about of (i) visits as artistic actions, (ii) houses as private reservoir of materialized memories and (iii) object's potentiality to evoke memories and narratives. In the second phase of this work, during pandemic social isolation, I created a museum at home, taking into account the concept of a house as a museum. Taking into consideration the concept of biographical object as well as narratives as an expression of the things' value, this study is written in first person, and it brings to the text my personal narratives. It revisits my previous works and analyzes the creation of the museum at home, exposing my long journey of personal and artistic experiences with objects. In this respect, the subjectivity of the relationships established between an object and a person is investigated from the point of view of art and memory, starting from my own poetic production and considering theoretical and artistic references that approach: leftovers; self-narratives; created pasts; character creation; reports about houses and ways of living; assigning value to objects; archiving, collecting and inventorying fragments of life, life and exhaustion. The work of some authors had a great impact on the discussion of this study, such as: Ecléa Bosi, Peter Stallybrass, Octave Debary, Lourenço Mutarelli, Georges Perec, Pierre Nora, José Eduardo Agualusa, Paul Auster, Abraham A. Moles, Walter Benjamin, Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol, Gaston Bachelard, Maria Esther Maciel, Orhan Pamuk and the artists Rosângela Rennó, Christian Boltanski, Ruth Moreira de Sousa Regiani, Fernanda Gassen, Chauncey Hare, Alice Monsell, Helene Sacco, Vera Lucia Didonet Thomaz, Elida Tessler, Mark Dion and Joseph Cornell.

KEY-WORDS

Contemporary art; house; object; memory; narrative; value.

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1: Fotografia de família: Marlene, Joana e Dani. Augusto Pestana – RS. Década de 1990. Pág. 28
- Fig. 2: Fotografias de feiras e revendas de objetos usados. Pelotas – RS. *Não vale nem R\$1,99*. Joana Schneider, 2015. Pág. 29
- Fig. 3: Histórias da Xícara de Café e do Gatilho. *Não vale nem R\$1,99*, Joana Schneider, 2015. Pág. 29
- Fig. 4: Peça e tabela de registro de dados. *Apagamento por empilhamento. Menos-valia [leilão]*, Rosângela Rennó, 2010. Fonte: RENNÓ (2012). Pág. 38
- Fig. 5: *Frame* do filme *O Cheiro do ralo*, 2006. Pág. 50
- Fig. 6: *Frame* do filme *O Cheiro do ralo*, 2006. Pág. 51
- Fig. 7: Malas expostas em vitrines no Memorial de Auschwitz-Birkenau. Fotografia: Rosane Tremea, 2014. / Pág. 61
- Fig. 8: *Réserve: Canada*. Christian Boltanski, 1988. Pág. 65
- Fig. 9: *Réserve: Les Suisses morts*. Christian Boltanski, 1991. Pág. 65
- Fig. 10: *Réserve: Détective, from 'Inventory'*. Christian Boltanski, 1988. Pág. 68
- Fig. 11: Made-Up Memories Corp. *Pedido nº 02. "Ter Sido Um Militar"*. Ruth Moreira de Sousa Regiani, 2013. Instalação. Fonte: REGIANI (2013). Pág. 71
- Fig. 12: *Album de photos de la famille D., 1939-1964*. Christian Boltanski, 1971. Pág. 81
- Fig. 13: *Espelheira do Vovô. Série De tudo fica um pouco*. Instalação. Joana Schneider, 2017. Pág. 82
- Fig. 14: *Maria Cristina. Série De tudo fica um pouco*. Instalação. Joana Schneider, 2017. Pág. 83
- Fig. 15: *Ficou um pouco de tudo no pires de porcelana. Série De tudo fica um pouco*. Instalação. Joana Schneider, 2018. Pág. 84
- Fig. 16: *Arremate. Série De tudo fica um pouco*. Instalação. Joana Schneider, 2019. Pág. 84
- Fig. 17: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Rosa]*. Joana Schneider, 2020. Pág. 92
- Fig. 18: Fotografia de casamento do Vovô e da Vovó. 1960. Pág. 93
- Fig. 19: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Eloir]*. Joana Schneider, 2020. Pág. 95
- Fig. 20: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Eloir]*. Joana Schneider, 2020. Pág. 96
- Fig. 21: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Tapera do Carias]*. Joana Schneider, 2020. Pág. 97
- Fig. 22: *Jesus e Maria de gesso. Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos*. Joana Schneider, 2020. Pág. 97
- Fig. 23: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa do Rudi]*. Joana Schneider, 2020. Pág. 99
- Fig. 24: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa do Rudi]*. Joana Schneider, 2020. Pág. 100
- Fig. 25: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Elaine e do Éric]*. Joana Schneider, 2020. Pág. 103
- Fig. 26: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Amélia e da Maria]*. Joana Schneider, 2020. Pág. 107
- Fig. 27: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Amélia e da Maria]*. Joana Schneider, 2020. Pág. 108
- Fig. 28: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Sueli e do Antônio]*. Joana Schneider, 2020. Pág. 111
- Fig. 29: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Sueli e do Antônio]*. Joana Schneider, 2020. Pág. 112
- Fig. 30: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Maria e do Anildo]*. Joana Schneider, 2020. Pág. 114
- Fig. 31: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Maria e do Anildo]*. Joana Schneider, 2020. Pág. 115
- Fig. 32: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa do Vete]*. Joana Schneider, 2020. Pág. 118
- Fig. 33: *Fotografia da vista da minha sacada. Plantas e Clube Comercial de Pelotas*. Joana Schneider, 2020. Pág. 120
- Fig. 34 e 35: *Agenciamentos de Visitas para Estudos de Composição: natureza morta [Visita: casa de Valserina e Celso] e Agenciamentos de Visitas para Estudos de Composição: cena de gênero [Visita: casa de Maria Eduarda e Lilian]*. Fernanda Gassen, 2010. Fonte: Gassen (2010). / Pág. 129
- Fig. 36: Algumas fotografias das séries *Interior America* e *Protest Photographs*. Chauncey Hare, 1978. / Pág. 134
- Fig. 37: Registros de disposições domésticas. *A (des)ordem doméstica: Disposições, desvios e diálogos*. Alice Monsell, 2009. Fonte: Monsell (2009). / Pág. 137
- Fig. 38: Registros de experiências de desvios domésticos. *To-pó-grafia doméstica. A (des)ordem doméstica: Disposições, desvios e diálogos*. Alice Monsell, 2009. Fonte: Monsell (2009). / Pág. 138
- Fig. 39: Registros de experiências de domesticação de espaços públicos e de táticas usadas para instaurar diálogos nas ações. *A (des)ordem doméstica: Disposições, desvios e diálogos*. Alice Monsell, 2009. Fonte: Monsell (2009). / Pág. 140
- Fig. 40: Exposição *Objetos que aproximam: dentro de casa*. Cartaz de divulgação da chamada para envio de fotografias de objetos e narrativas. Museu das Coisas Banais, 2020. Fonte: Museu das Coisas Banais. / Pág. 142
- Fig. 41: Exposição *Objetos que aproximam: dentro de casa*. *Banner* da página inicial da exposição online. Museu das Coisas Banais, 2020. Fonte: Museu das Coisas Banais. / Pág. 143
- Fig. 42: Exposição *Objetos que aproximam: dentro de casa*. Ilustrações identificando cada cômodo da casa na exposição online. Museu das Coisas Banais, 2020. Fonte: Museu das Coisas Banais. Pág. 144
- Fig. 43: *Sala mínima*. Helene Sacco, 2014. Fonte: Sacco (2014). Pág. 147
- Fig. 44: *Uma casa em desmancho, Teatro Monótono: 1992 – 2007. Ações poéticas no espaço urbano* (2007). Vera Lucia Didonet Thomaz, 2007. Fonte: Thomaz (2007). Pág. 151
- Fig. 45: Registro fotográfico de uma *Casa-movente*. Helene Sacco, 2007. Fonte: Sacco (2009). Pág. 154
- Fig. 46: *Casa-movente*. Helene Sacco, 2009. Fonte: Sacco (2009). Pág. 155
- Fig. 47: Fotografia da fachada do prédio onde resido. 2018. Fonte: Imagem retirada do anúncio no site da imobiliária. Pág. 158
- Fig. 48: Registro do processo de catalogação fotográfica dos objetos. *Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis*. Joana Schneider, 2020 - 2021. Pág. 160
- Fig. 49: Reunião de fotografias e nomes dos objetos catalogados. *Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis*. Joana Schneider, 2020 - 2021. Pág. 161-164
- Fig. 50: *Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis [As Crianças]*. Joana Schneider, 2020-2021. Pág. 166
- Fig. 51: *Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis [Os velhos]*. Joana Schneider, 2020-2021. Pág. 166
- Fig. 52: *Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis [As beatas]*. Joana Schneider, 2020-2021. Pág. 167
- Fig. 53: *Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis [As costureiras]*. Joana Schneider, 2020-2021. Pág. 167
- Fig. 54: *Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis [As noivas]*. Joana Schneider, 2020-2021. Pág. 168

Fig. 55: *Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis [Os trabalhadores]*. Joana Schneider, 2020-2021. Pág. 168

Fig. 56: *Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis [As Juntadoras de Cacos]*. Joana Schneider, 2020-2021. Pág. 169

Fig. 57: *Inventário de objetos de um apartamento de uma velha senhora de Banden-Banden*. Christian Boltanski, 1973. Pág. 172

Fig. 58: *Inventário de objetos que pertenceram a um residente de Oxford*. Christian Boltanski, 1973. Pág. 173

Fig. 59: Desenho do projeto da *Objetoteca*. Helene Sacco, 2012. Pág. 176

Fig. 60: *Objetoteca com conjunto de gabinete*. Helene Sacco, 2012. Pág. 177

Fig. 61: Registros do processo de montagem do *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 181 -189

Fig. 62: *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 190

Fig. 63: Logotipo do *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 193

Fig. 64: Relógio despertador, objeto símbolo do *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 194

Fig. 65: *Doador*. Elida Tessler, 1999. Pág. 195

Fig. 66: *Doador*. Elida Tessler, 1999. Pág. 195

Fig. 67: *Círculo Mágico*. Rosângela Rennó, 2014 - 2016. Pág. 198

Fig. 68: Exibição do vídeo *Círculo Mágico durante a exposição Espírito de tudo*. Rosângela Rennó, 2016 e 2017. Pág. 199

Fig. 69: Detalhe do *Painel das Coisas Banais*. Museu das Coisas Banais, 2017. Fonte: Museu das Coisas Banais. Pág. 201

Fig. 70: *Painel das Coisas Banais* na sala do Museu das Coisas Banais e sendo usado em algumas ações. Fonte: Museu das Coisas Banais. Pág. 202

Fig. 71: *Frames* do filme *Uma vida Iluminada* (2005) mostrando o método utilizado pelo protagonista para organizar sua coleção. Pág. 204

Fig. 72: *Frame* do filme *Uma vida Iluminada* (2005) em cena que o protagonista observa a parede totalmente coberta por sua coleção familiar. Pág. 205

Fig. 73: Vitruvianas do *Museu da Inocência*. Orhan Pamuk, 2012. Pág. 209

Fig. 74: Diversos objetos formando a composição de uma das vitruvianas do *Museu da Inocência*. Orhan Pamuk, 2012. Pág. 210

Fig. 75: Pintura retratando um dos diversos formatos de *Gabinete de Curiosidades*. Domenico Remps, 1689. Pág. 215

Fig. 76: Gravura retratando o *Museu de Ferrante Imperato*, 1672. Pág. 216

Fig. 77: Panorâmica do *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Fotografia: Daniel Rodales. Pág. 218

Fig. 78: *Tate Thames Dig*. Mark Dion, 1999. Pág. 219

Fig. 79: *Tate Thames Dig*. Mark Dion, 1999. Pág. 220

Fig. 80: Balcão de loja, portas de armário e bar antigo utilizados para a construção da mobília da instalação. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 221

Fig. 81: Registros do trabalho de Otomar em sua oficina. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 222

Fig. 82: Três vitruvianas construídas a partir da madeira e dos vidros reutilizados do balcão de loja antigo. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 222

Fig. 83: Expositor em formato de janelas, prateleiras de madeira de diversos tamanhos e três pequenos expositores em diferentes formatos (10x10cm). *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 223

Fig. 84: Parede das noivas, das beatas, das viúvas, das mães, das irmãs, das amigas e de outras tantas possibilidades de mulheres-personagens do passado. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 224

Fig. 85: As luzes das vitruvianas iluminando as composições de seus interiores e as composições ao redor, em uma noite no *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 226

Fig. 86: Vitruviana das costureiras. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 227

Fig. 87: Vitruviana das crianças. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 228

Fig. 88: Vitruviana das mídias obsoletas. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 230

Fig. 89: Algumas *Caixas de Sombra* de Joseph Cornell. Pág. 231

Fig. 90: Composições criadas a partir da união entre fotografias e objetos tridimensionais. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 232

Fig. 91: Retratos de mulheres. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 233

Fig. 92: Detalhes da instalação. Fotografias: Joana Schneider e Daniel Rodales. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 235 - 252

Fig. 93: Recepção e lojinha. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 255

Fig. 94: Sacolas de tecido. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 256

Fig. 95: Adesivos. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 256

Fig. 96: Postais. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 257

Fig. 97: Carimbos. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 258

Fig. 98: Convite para a ação *Trocam-se coisas por histórias*. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 259

Fig. 99: Instrumento de acordo de troca de coisa por história (verso). *Ação Trocam-se coisas por histórias*. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 260

Fig. 100: Instrumento de acordo de troca de coisa por história (frente). *Ação Trocam-se coisas por histórias*. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 261

Fig. 101: Registros das visitas. *Ação Trocam-se coisas por histórias*. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 262

Fig. 102: Etiquetas ocupando os espaços deixados pelos objetos negociados. *Ação Trocam-se coisas por histórias*. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 263

Fig. 103: Registros de visita: observação, escolha dos objetos, preenchimento do instrumento de acordo e fotografia com o objeto escolhido. *Trocam-se coisas por histórias*. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 266

Fig. 104: Registros das visitas. Visitantes com seus objetos escolhidos. *Trocam-se coisas por histórias*. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 267

Fig. 105: Cartões para serem preenchidos com as seguintes informações: nome, data, coisa, lembrança. *Ação Lembrancinhas: pequenas memórias com coisas*. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 268

Fig. 106: Alguns cartões preenchidos. *Ação Lembrancinhas: pequenas memórias com coisas*. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 268

Fig. 107: O quadro de paisagem de casa no lago, conhecido como “quadro de casa de vó”. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 269

Fig. 108: Visitantes preenchendo os cartões de memória e colocando-os junto aos objetos. *Ação Lembrancinhas: pequenas memórias com coisas*. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 271

Fig. 109: Registros de encontros para comer e conversar sobre as coisas. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Pág. 272

Fig. 110: *Museu das Coisas dos Outros: coleção particular de memórias alheias*. Joana Schneider, 2021. Pág. 280

Fig. 111: Eu, meu irmão e meus primos brincando no meio das plantas em um dia pandêmico. Joana Schneider, 2022. Pág. 287

SUMÁRIO

Introdução: uma casa aberta, um convite para entrar / Pág. 15

1. Não vale nem R\$1,99 / Pág. 29

1.1. Valer: ser de certo preço ou ter certo valor / Pág. 32

1.2. Contar: fazer contas ou narrar / Pág. 46

2. Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos / Pág. 77

2.1. Casa da Rita: A fotografia da Disney, o chapéu do Caribe e outras coisas de viagens / Pág. 89

2.2. Casa da Rosa Maria: O vestido de noiva e os casamentos em dia de chuva / Pág. 92

2.3. Casa da Eloir: Mais um vestido de noiva e outras coisas de casamento / Pág. 95

2.4. Casa do Rudi: O baú de madeira e os retratos de família / Pág. 98

2.5. Casa da Elaine e do Éric: A bicicleta Caloi, o triciclo da Joce e outras coisas de criança / Pág. 102

2.6. Casa da Amélia e da Maria: Quadros de vó e outras coisas de velhos / Pág. 105

2.7. Casa da Sueli e do Antônio: A tesoura de ferro, os carretéis de madeira e outras coisas de costurar / Pág. 110

2.8. Casa da Maria e do Anildo: Pá de arado e outras coisas de trabalhar na terra / Pág. 113

2.9 Casa do Vete: A rosa de gesso e a casa relicário / Pág. 117

3. A casa como museu: os objetos e as vidas das residências / Pág. 121

3.1. Isso ainda pode servir: os objetos fronteiriços e os processos de (re)valorização das coisas da casa / Pág. 123

3.2. Sintam-se em casa: as visitas como proposições artísticas, os romances familiares e a afetividade do morar / Pág. 127

3.3. Marcas na parede: os museus particulares e as memórias da casa / Pág. 142

4. Um museu em casa: experiência doméstica e artística de criação de um museu particular / Pág. 159

4.1. Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis / Pág. 160

4.2. Museu das coisas dos outros: coleção particular de memórias alheias / Pág. 190

4.3. Trocam-se coisas por histórias: a narrativa como valor das coisas / Pág. 253

Considerações: juntando cacos / Pág. 281

Referências / 288

As taperas e os vultos do passado

Recentemente descobri que a palavra *tapera* tem origem no Tupi Antigo e significa aldeia ou morada abandonada. Na zona rural, chamamos de taperas as casas ou propriedades inabitadas que geralmente estão na beira da estrada ou no meio da lavoura, em ruínas e tomadas pelo mato. As taperas costumam carregar os nomes de seus antigos donos, pessoas que ali viveram por longo tempo e depois morreram ou foram morar com seus parentes pelo restante da velhice. Tapera do Ilvo, Tapera do Carias, Tapera do Juca, Tapera da Tia Benta. São muitas as taperas que se espalham pelas terras afastadas do interior e são muitas as histórias contadas sobre elas. As histórias mais comuns falam sobre algum velho que perdeu todos. E depois que a casa perdeu o velho, nunca mais morou ninguém. As taperas, como os velhos, sofrem muitas perdas. Talvez por isso são envoltas por mistérios e assombrações. Há algo de mágico e fantasioso nas casas abandonadas. Algo impenetrável. Talvez sejam as muitas vidas possíveis entranhadas nas paredes. Talvez seja a saudade. Ou talvez a solidão.

Cresci ouvindo histórias de aparições, de barulhos, de cachorros latindo para o nada ou para as paredes. Histórias de fantasmas. Histórias de pessoas já mortas, mas que, mesmo mortas, não saíram da casa. Acho que essa mística toda em volta das casas abandonadas pode ser proveniente do fato de que as casas abandonadas parecem tristes. E, sendo tristes, só podem ter abrigado tragédias. Vidas tristes. Pessoas tristes. Imaginando essas tristezas, criamos passados fantásticos. Muito mais fantásticos, muito mais trágicos do que alguém viúvo que morreu de velhice. Todos os filhos casados. Terras arrendadas. Lavoura ao redor. Mato tomou conta. Ponto. Eu acredito em fantasmas. Mas imagino que, mais do que aparições de gente morta, nas casas velhas vemos vultos do que foi. Ou do que pode ter sido. Passados inventados, difusos. Borrões. Vemos a partir dos vestígios. E, sobretudo, vemos com nossas memórias, nossos medos, nossas fantasias. Ai que arrepio!

Foi com minha mãe que travei muitas aventuras pelo interior, andando de carro atrás de cachos de butiá e taperas na beira da estrada. Nas casas fechadas, olhávamos pelas frestas e janelas. Será que está vazia ou ainda tem coisas? Nas abertas, entrávamos buscando mistérios e pequenas pistas do vivido: coisas muito velhas e muito usadas deixadas para trás. Tudo vermelho de pó. Naquela época eu já gostava de conhecer – e de imaginar - o passado das casas, das coisas e das pessoas. Gostava de histórias, verdadeiras ou não. Esse desejo de conhecer o passado de tudo aumentou com o tempo e alcançou seu auge em Pelotas, terra das casas grandes e abandonadas – universos fechados, coisas e vidas secretas. Taperas urbanas, de gente rica. Algumas caem. Outras queimam. Será que estão vazias ou ainda têm coisas? Gosto de histórias, por isso gosto dos velhos. Quanto mais velho, mais tempo. Quanto mais tempo, mais histórias. O tempo cria histórias. As casas falam do tempo.

INTRODUÇÃO

UMA CASA ABERTA, UM CONVITE PARA ENTRAR

Ouvi dizer que a casa, pelos objetos que guarda e pela forma como se organiza, compõe um *relato de vida* de seus moradores. Ouvi, também, que as paredes, com a passagem dos anos, absorvem as lembranças da casa, formando assim, um retrato da família – ou das famílias – que ali estiveram. Moro no quarto de um apartamento alugado em um dos muitos prédios antigos do centro da cidade. Fico imaginando como seria se as paredes falassem. Sempre penso na casa como uma mulher velha que, se falasse, teria a voz da Fernanda Montenegro¹ e me contaria todo o passado entranhado nestas paredes muitas vezes pintadas. Camadas e camadas de tinta. Camadas e camadas de vidas que passaram, retratos esmaecidos das famílias que aqui chegaram. E que partiram.

Algo que resta.

Foi aqui neste quarto, entre estas paredes, que passei quase dois anos trancada e rodeada por coisas dos outros. Coisas que, num encontro inevitável, se misturaram com as minhas. Vivi, nestes longos meses, um pequeno caos criado pelas coisas. Foram dias e dias em que as coisas não pararam. Em um movimento incessante, foram tomando o espaço, impregnando as paredes.

No fim, criei um museu.

A pesquisa ***Casa, objeto e memória: a narrativa como arte e valor das coisas***, foi totalmente escrita dentro deste apartamento que fica na esquina entre as ruas General Neto

¹ Arlette Pinheiro Monteiro Torres. Nasceu em 1929, na cidade do Rio de Janeiro-RJ. Renomada atriz brasileira, atuou em inúmeras produções de teatro, cinema e televisão. Com sua voz inconfundível, tem participação no *Espetáculo Som e Luz*, criado em 1978 e exibido diariamente nas Ruínas de São Miguel Arcanjo, em São Miguel das Missões-RS. O espetáculo narra a experiência Jesuítico-Guarani pelas vozes de duas personagens que ainda resistem: a igreja e a terra. Fernanda Montenegro é a terra, onde está fincada a memória. Desde que ouvi sua voz vindo das bandas das ruínas, não consigo pensar nela senão como uma sábia casa velha. Tão velha como a terra.

e Padre Anchieta, no centro da cidade de Pelotas, no Estado do Rio Grande do Sul. Foi aqui que permaneci isolada na maior parte dos dias desde que, em fevereiro de 2020, a pandemia de coronavírus (COVID-19) chegou ao Brasil. Introduzo este trabalho falando da pandemia, pois, sem ela, tenho certeza de que os rumos do projeto artístico desenvolvido nestes dois anos de mestrado teriam sido muito diferentes. Acontece que, depois de uma sequência de ações e acontecimentos, alguns planejados outros não, acabei montando um museu em casa, um espaço doméstico-artístico-museológico que chamei de ***Museu das Coisas dos Outros: coleção particular de memórias alheias***. Nesse período tão conturbado que foram os anos 2020 e 2021, muita coisa mudou. Além das muitas vidas perdidas, planos tiveram que ser alterados, projetos foram revistos, serviços e estudos foram adaptados. Alguns sonhos ficaram em suspenso. As necessidades de mudanças foram cotidianas. Cada um a seu modo, seguimos.

Comigo não poderia ser diferente. Poucos dias antes das atividades presenciais da universidade serem suspensas e de ser decretado o primeiro *lockdown* da cidade, retornei a Pelotas trazendo uma infinidade de objetos resultantes das visitas domiciliares que havia realizado no verão, na cidade de Augusto Pestana, onde reside a minha família. Estas visitas foram a primeira parte da execução de um projeto chamado ***Não vale nem R\$1,99***, idealizado em 2015 e retomado em 2019 para nortear as pesquisas do mestrado. Meu interesse pelas coisas - principalmente pelas narrativas que elas suscitam - é de longa data e, no transcorrer de minha vida acadêmica e artística, vem sendo explorado de diferentes maneiras, mas sempre partindo da ideia de recirculação de objetos. Para meus trabalhos e para minha vida cotidiana, prefiro as coisas com passado, usadas, marcadas pelos encontros que já tiveram com outros sujeitos.

O projeto *Não vale nem R\$1,99* teve, desde o início, o objetivo de refletir sobre o real valor das coisas, valor que vai além da questão monetária e, muitas vezes, pode ser identificado através das narrativas. Neste sentido, ponto importante para a minha trajetória foi conhecer o *Museu das Coisas Banais* e o conceito de *Objeto Biográfico* (MORIN, 1969), que exploram justamente o valor subjetivo que alguns objetos adquirem ao longo da vida compartilhada com os sujeitos. O ingresso na equipe do *Museu das Coisas Banais*, em 2017, inseriu a museologia no meu campo de interesse e o conceito de *Objeto Biográfico*,

desdobrado em vários sentidos, passou a figurar como pano de fundo de todas as discussões que levanto sobre as relações estabelecidas entre sujeitos e objetos que perduram no tempo. Neste trabalho, abordarei este conceito e também algumas das ações desenvolvidas junto ao *Museu das Coisas Banais*, que aconteceram em paralelo a minha produção e pesquisa em arte, pois estes dois caminhos não só se encontram, como se complementam.

No início do mestrado, em período pré-pandêmico, a execução do projeto *Não vale nem R\$1,99* foi planejada a partir de três fases: a compra de objetos usados por valores inferiores a R\$1,99; a criação de narrativas a partir desses objetos; e, finalmente, a exposição e revenda destes objetos num simulacro de *loja de usados*. Da contradição entre o valor monetário da compra e o valor subjetivo da narrativa, pretendia-se, portanto, provocar o questionamento sobre quanto efetivamente valem as coisas e, por fim, colocá-las novamente em circulação com outros sentidos agregados. Contudo, desde o início da execução do projeto, novas situações foram se apresentando e pequenas mudanças se faziam a todo tempo necessárias. Com a ocorrência da pandemia e o consequente isolamento social, as necessidades de adequações ficaram ainda mais evidentes e, assim, ao longo do processo de criação, novos caminhos foram sendo constantemente delineados.

Não vejo essas modificações como algo negativo, pelo contrário. O trabalho, quando posto no mundo, inevitavelmente passa a ter suas próprias prerrogativas e a apresentar suas potencialidades. E, embora as regras do jogo porventura mudassem, as questões do valor e das narrativas permaneciam potentes. Já nas visitas, mudanças significativas aconteceram, proporcionando outros desdobramentos artísticos mais adiante e expandindo as possibilidades da própria pesquisa teórica. Assim, se antes de sua execução as visitas eram entendidas como mera parte do processo de criação, destinadas a compra de matéria-prima para as próximas fases, elas mesmas se impuseram como vigorosas *proposições artísticas* justamente por evidenciarem a capacidade intrínseca que alguns objetos possuem de evocar memórias e suscitar narrativas. A ação de visitas foi intitulada ***Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos*** (2019 - 2020) e nela os objetos, além de fornecerem informações sobre os modos de vida nas casas, também

atuaram como dispositivos fomentadores das conversas, das trocas simbólicas ocorridas durante o processo de busca.

As visitas domiciliares trouxeram à tona outra questão muito relevante que inicialmente não estava elencada entre os pontos principais do projeto: o importante papel da casa na conservação da memória dos moradores, ou seja, o entendimento da *casa como museu* particular que preserva as lembranças materializadas e as narrativas da família que habita. Além disso, em praticamente todas as visitas ficou evidente a presença de objetos que, embora guardados, estavam apartados do cotidiano das casas, escondidos em galpões, porões e outros espaços que serviam de depósitos. E era exatamente estes fragmentos do vivido - os *objetos que sobram* - que me interessavam. Foi, então, carregada destes *quase restos* que retornei para minha própria casa em Pelotas.

Nos períodos iniciais da pandemia, todos os olhares se voltaram para a casa e eu, trancada num apartamento e rodeada de objetos, não poderia ignorar este aspecto latente no meu trabalho. Assim, aos poucos, abandonou-se a ideia inicial de montar uma loja-instalação para comercializar os objetos e emergiu a possibilidade de criação de *um museu em casa* - outra forma de instalação e outro modo de colocar os objetos mais uma vez em circulação agregados de novos sentidos. E foi justamente a união dos fragmentos em *assemblages*, novas composições e vitrines que deram origem ao meu museu. Um museu particular, íntimo e doméstico, em diálogo com o que vi nas casas em que visitei.

Sem desfocar das narrativas evocadas pelos objetos, as composições criadas exploram a capacidade que os próprios objetos possuem de comunicar, de narrar, de contar histórias. Assim, abandonando a palavra escrita num primeiro momento, a partir da reunião de elementos, busquei criar narrativas e personagens visuais surgidos da materialidade recolhida e das histórias ouvidas com atenção. A montagem de um museu seguindo a lógica de acúmulo de objetos que observo nas lojas de usados, só foi possível pela permanência em tempo integral no espaço da casa, consequência direta da pandemia. E, neste sentido, fica clara outra questão importante desse processo de criação: *a arte como vida*. Desde que entrei em casa com as *coisas dos outros* até o presente momento, não teve um dia em que a obra não fizesse parte do meu cotidiano. Fiz mudanças concretas na organização da casa e em meu modo de vida para poder abrigá-la, acolhê-la. Agora, moro dentro do meu

trabalho, não no sentido de *home office*, tão popular na pandemia, mas no sentido de viver imersa em minha própria criação. Assim, enquanto o processo de criação artística atuou como meu suporte emocional durante esse período tão complicado que foi (e ainda é) a pandemia, a obra só existe como tal justamente em função desse contexto tão específico - pois foi só pelo fato de ser montado em casa durante meses a fio, que o meu museu pode ser como é.

Cabe salientar que a instalação não pode ser confundida com o conceito de *Casa-Museu*, ou *Museu-Casa*, consolidado na museologia. Nesta tipologia específica de museu, uma casa, por variados motivos, passa por um processo de institucionalização que a faz tornar-se oficialmente um museu, embora não abandone sua essência de casa. O *Museu Frida Kahlo*, também conhecido como *Casa Azul* exatamente por conta de sua estrutura de paredes azul-cobalto tão particular, é um exemplo de *museu-casa*. O espaço que criei - que conceituo como *um museu em casa* - não tem propósito institucional. É, sim, uma referência ao movimento que percebi nas casas das pessoas comuns, que fazem cotidianamente seleções em seus objetos, decidindo o que guardar, o que descartar, o que mostrar, o que esconder, transitando, assim, entre o lembrar e o esquecer e montando composições de si, ao mesmo tempo em que colocam em prática tentativas de *descarte* ou *preservação* das próprias memórias biográficas. Ou seja, o espaço que criei tem mais relação com minha atitude enquanto artista-moradora do que necessariamente com o lugar habitado. O *museu em casa* pode, inclusive, mudar de endereço - ou, como tudo aquilo que vive, pode, um dia, se esgotar.

Por fim, com a chegada das vacinas e o gradual retorno das atividades presenciais, pude, finalmente, realizar ações de ativação desse espaço recebendo alguns poucos amigos convidados. Nestas ações, intituladas ***Lembrancinhas: pequenas memórias com coisas*** (2021) e ***Trocam-se coisas por histórias*** (2021), propus dinâmicas de conversa, explorando as pequenas lembranças espontâneas evocadas pelos objetos e instigando trocas simbólicas com coisas e histórias - efetuando, assim, negociações concretas a partir das conversas, sem envolver nenhuma quantia monetária. Nestas ações, as narrativas pessoais retornam com força, tanto na forma oral (a contação de histórias), como na forma escrita (pequenas anotações registrando lembranças ou reflexões despertadas pelos objetos).

Deste modo, observo que estas ações unem as pontas de um ciclo de trabalho que foi aberto e fechado por *visitas domiciliares* e por *proposições artísticas de encontros*, promovendo trocas materiais e diálogos a partir das coisas.

As histórias que busco são evocações de aspectos do cotidiano, de micro comportamentos e micro acontecimentos de vidas ordinárias, envolvendo sujeitos comuns. Neste contexto, abordo a memória pessoal como resíduo, como aquilo que fica das experiências vividas. Percebo, então, que a narrativa em meu trabalho é a *expressão de um valor* e que este *valor é a vida* - ou as *experiências de vida*. Os objetos que evocam memórias figuram, portanto, como um dos meios possíveis de preservação e de transmissão deste valor. Assim, chego ao entendimento de que, mais do que os objetos em si, as *narrativas biográficas* são a questão primordial desta pesquisa, na medida em que os objetos são a matéria de onde extraio o valor do vivido. Neste sentido, cabe esclarecer que as narrativas do projeto nem sempre resultam de conversas ou de fatos concretos, são sim, fragmentos de vida que, reunidos, formam algo novo - misturando informações dispersas, algumas lembranças e um pouquinho de imaginação. Há, portanto, histórias que carregam valores de vidas inventadas a partir das coisas.

Este texto traz, portanto, um relato reflexivo em primeira pessoa, sob a ótica do artista-pesquisador, abordando diversas ações que culminaram na criação deste espaço onde vivo e onde guardo memórias do vivido - memórias dos outros, que chegam até mim através dos objetos. Faço, então, por meio da escrita, um percurso pela minha própria memória, evocando lembranças pessoais e revisitando trabalhos anteriores, nos quais já se percebe o hábito de reunir fragmentos, de construir lugares, de imaginar personagens e de criar espécies de sujeitos a partir das coisas cotidianas. Percebo então, no movimento da pesquisa, que a casa sempre foi o pano de fundo na minha investigação sobre a memória e o valor das coisas.

Sabendo disso, o que proponho com este trabalho é, a partir de minha poética, explorar as narrativas evocadas pela casa e pelos objetos como proposição de arte e como expressão do valor das experiências vividas pelos sujeitos comuns, considerando o enraizamento, as memórias familiares e os viveres domésticos como aspectos primordiais no processo de socialização. Assim, finalmente, chego aos conceitos principais deste

trabalho: as casas, os objetos e as narrativas - tudo isso permeado pelas noções de arte, memória e valor. Então, partindo desses conceitos, passo a me perguntar: Qual é o real valor das coisas e como as narrativas de si expressam este valor? Na vida cotidiana, como se dá a relação entre guardar-descartar e lembrar-esquecer na seleção das memórias materializadas dentro das casas? Como os objetos e as histórias pessoais se relacionam com contextos coletivos? Em que medida as visitas, as ações de conversas e a criação de um museu em casa se articulam enquanto proposições artísticas? E, por fim, qual impacto que o contato com a materialidade e as memórias alheias tem sobre a minha percepção pessoal perante minhas próprias coisas e vivências?

Perseguindo tal demanda, a pesquisa é dividida em quatro capítulos, nos quais traço relações entre relatos das ações realizadas, reflexões baseadas em conceitos teóricos e referências variadas do universo das artes visuais, da literatura, da música, do cinema e das expressões populares. Além disso, trago na escrita algumas lembranças, alguns devaneios e algumas situações imaginadas. Penso na memória como um juntar de cacos e, por isso, tento escrever como lembro – num fluxo no qual um assunto puxa outro, que puxa outro, que puxa outro. Para falar sobre as coisas que recolhi, sobre o museu que criei e sobre as histórias que escutei, faço um texto lento e longo, como foram estes muitos meses de pandemia, de olhar pela janela e de juntar fragmentos do vivido.

No primeiro capítulo, intitulado ***Não vale nem R\$1,99***, faço um breve relato do trabalho com o mesmo nome realizado em 2015, no qual comprei objetos usados por menos de R\$1,99 em locais de recirculação e, a partir deles, criei histórias ficcionais. Com a retomada deste trabalho, falo sobre o início do meu percurso de produção com objetos usados e como as características da própria cidade, que possui muitos prédios históricos e tradição de comércio de usados, influenciaram no início dessa produção. Então, no subcapítulo intitulado ***Valer: ser de certo preço ou ter certo valor***, partindo das lojas de R\$1,99 muito populares nos anos 1990 e do significado pejorativo que este valor monetário adquiriu no imaginário popular, introduzo a discussão sobre as diferentes formas de valorar as coisas, pontuando que preço e valor são aspectos distintos e que nem sempre estão alinhados um ao outro no ato de valoração. Para isso, trago os estudos sobre a vida social das coisas e sobre as mercadorias, do antropólogo indiano Arjun Appadurai.

Discuto, então, com o propósito de refletir sobre os múltiplos fatores que interferem na valoração dos objetos, a *Teoria do Valor* e o conceito de *Mais-valia*, de Karl Marx. Além disso, a partir da história do casaco do próprio Marx, contada e discutida por Peter Stallybrass, faço uma abordagem sobre os diferentes valores que podem ser agregados a um único objeto e como esses valores interferem na vida concreta das pessoas, separando classes e estabelecendo limites sociais. Neste sentido, recorro ao estudo de Ecléa Bosi, uma das principais referências dessa pesquisa, para falar sobre a condição de desenraizamento dos pobres e a consequente espoliação das lembranças. Por fim, comento o trabalho *Menos-valia [leilão]*, da artista Rosângela Rennó e a pesquisa do antropólogo francês Octave Debary para discutir o uso dos restos na arte contemporânea e a inserção dos objetos usados no sistema das artes como um dos possíveis fatores agregadores de valor.

No subcapítulo **Contar: fazer contas ou narrar**, parto para uma análise mais direta sobre a narrativa como forma de agregar valor às coisas e como a palavra *contar* está aberta para dois sentidos distintos de valoração, a *contação de histórias* e o ato de *fazer cálculos*. Para isso, a partir de Octave Debary e Lourenço Mutarelli, discuto o modo de uso das narrativas e das conversas nas negociações simbólicas e materiais que são efetuadas no circuito de comércio de usados. Neste ponto, discuto sobre os comerciantes de usados como agentes de resgate, que vasculham lugares obscuros em busca de coisas esquecidas e, retirando as mesmas da condição de restos, as abrem para novas possibilidades de vida. Neste sentido, Octave Debary apresenta os *comerciantes ocasionais*, pessoas comuns que, de tempos em tempos, avaliam seus próprios objetos e os colocam em recirculação participando de bazares e feiras de rua. A partir deste tipo de comerciante, penso sobre a minha própria condição de agente de resgate, que vai até as casas alheias em busca de objetos esquecidos para depois abri-los para novos sentidos.

A histórias particulares contadas como tentativa de agregar valor monetário aos objetos negociados nestes espaços de comércio são o gancho que uso para introduzir o conceito de *Objeto Biográfico* (MORIN, 1969 e BOSI, 1994) e, na sequência, a experiência pessoal de trabalhar no *Museu das Coisas Banais*, adentrando, portanto, nas relações subjetivas que os sujeitos estabelecem com alguns poucos objetos ao longo do tempo e como essas relações são expressas através das narrativas - demonstrando, também,

diferentes formas de valor. Ao tratar de objetos e, sobretudo, de histórias de vida, com o propósito de fixar o caráter pessoal e humano deste trabalho, faço questão de trazer minhas memórias pessoais para a escrita, assim como resgato alguns fatos da biografia de certos autores ou artistas que uso como referências.

Neste sentido, a partir de um relato pessoal da época em que trabalhei em um arquivo de uma repartição pública, reflito sobre as vidas ocultas nos objetos e como é possível apreender um pouco dessas vidas a partir da união de fragmentos. Chamo de *A montadora de gente* esta pessoa que transita entre as prateleiras do arquivo imaginando as vidas por trás de toda a papelada armazenada: papelada que guarda informações preciosas sobre infinitas vidas. Por fim, para tratar do banal, do cotidiano, das vivências ordinárias, utilizo o conceito de *infraordinário*, de Georges Perec, me apoio em Pierre Nora para falar dos lugares de memória e comento trabalhos de Christian Boltanski, Ruth Moreira de Sousa Regiani, José Eduardo Agualusa e Jacques Derrida para tratar dos arquivos, dos passados inventados e da capacidade que os objetos têm de contar histórias e de escancarar presenças e ausências humanas.

No segundo capítulo, intitulado ***Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos***, trago outro relato de experiência que reverberou nas atividades desta pesquisa. A casa de Maria Cristina foi a primeira casa que visitei com o intuito de recolher coisas e este ritual de esvaziamento resultou numa série de instalações que remetem aos ambientes domésticos chamada *De tudo fica um pouco*. Chamo de *A Catadora de coisas* esta pessoa que circula pela casa de uma mulher procurando objetos após a sua morte. A partir da experiência de catar coisas, de imaginar personagens e criar ambientes domésticos, comentando obras de Paul Auster e Christian Boltanski, falo de memórias familiares, da vida, de seus esgotamentos e dos objetos que ficam. Na sequência, em nove subcapítulos, faço um breve relato de cada uma das visitas domiciliares que realizei entre 2019 e 2020. Nestes relatos, abordo as visitas como proposições artísticas de lembrar e de narrar, pois, na medida em que eu e os moradores andávamos pelas residências à procura de objetos, memórias e conversas surgiam do encontro com as coisas do passado. Separo, portanto, os relatos pelas casas que visitei e pelos principais conjuntos de objetos que encontrei,

trazendo fragmentos das conversas mantidas com os moradores e algumas impressões pessoais sobre cada um destes encontros.

No terceiro capítulo, intitulado ***A casa como museu: os objetos e as vidas das residências***, aprofundo as análises sobre as visitas domiciliares focando nas percepções que tive em relação aos objetos apartados da vida cotidiana da casa e sobre como as escolhas do que é mostrado, escondido, guardado ou descartado muitas vezes partem de desejos - conscientes ou inconscientes - de construção de narrativas pessoais e familiares e, sobretudo, de tentativas de conservação ou descarte de memórias biográficas. Assim sendo, no primeiro subcapítulo, intitulado ***Isso ainda pode servir: os objetos fronteiriços e os processos de (re)valorização das coisas da casa***, a partir de Abraham A. Moles e Ecléa Bosi, discuto sobre essas escolhas e como, por critérios de *afeto* e *desafeto*, os objetos passam por sucessivos processos de revalorização, demonstrando o entendimento de que há *objetos fronteiriços*, que não são tão facilmente descartados, mas que também não adquirem o *status* de relíquia.

Dando sequência ao raciocínio, no segundo subcapítulo, intitulado ***Sintam-se em casa: as visitas como proposições artísticas, os romances familiares e a afetividade do morar***, trago Walter Benjamin para refletir sobre o aspecto narrativo dos encontros realizados e comento trabalhos de Fernanda Gassen, Alice Monsell e Chauncey Hare para discutir as visitas como proposições artísticas ou como parte de processos artísticos que remetem aos modos de viver no cotidiano doméstico. Neste sentido, utilizo Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol, Gerson Luís Trombetta e Félix Guattari para falar sobre como as coisas da casa podem apresentar relatos materiais da vida dos moradores, além de compor processos de singularização e de afetividade envoltos no morar.

Finalizando as análises sobre o ambiente doméstico, no terceiro subcapítulo, intitulado ***Marcas na parede: os museus particulares e as memórias da casa***, trago outro aspecto das visitas que reverberou diretamente nas próximas etapas do processo de criação: o entendimento do espaço da casa como um *lugar de memória* que se abre para a possibilidade de criação de *museus particulares*. Então, partindo do relato da organização da exposição *Objetos que Aproximam: dentro de casa*, realizada pelo Museu das Coisas Banais no auge do isolamento da pandemia, e utilizando Gaston Bachelard como principal

referencial teórico, falo sobre a casa como um lugar que abriga nossas lembranças - um espaço que nos marca e que é marcado por nós. Neste sentido, comento trabalhos de Helene Sacco e Vera Lucia Didonet Thomaz para tratar das marcas indeléveis que as vidas deixam nas casas, assim como para discorrer sobre os esgotamentos das coisas e das próprias residências. Por fim, a partir do filme *Medianeras*, falo da cultura do inquilino e do desenraizamento que pode resultar da mobilidade constante, contudo, a partir da obra *Casa-Movente*, de Helene Sacco, pontuo a capacidade de resiliência das coisas e das pessoas frente a esse desenraizamento.

No quarto capítulo, intitulado ***Um museu em casa: experiência doméstica e artística de criação de um museu particular***, discorro sobre o processo de construção deste museu particular, começando pelo processo de inventariação dos objetos, passando pela montagem das composições e das soluções expositivas, até chegar, finalmente, nas ações de ativação deste espaço. Para isso, no subcapítulo ***Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis*** trato do processo de inventariar, através de listas e catalogação fotográfica, os objetos provenientes das visitas domiciliares. Assim sendo, falo sobre o exercício de inventário e de invenção no qual busco criar intimidade com o material de construção, ao mesmo tempo em que reúno certos objetos, por suas naturezas ou similaridades, em conjuntos narrativos, seguindo a lógica de criação de *sujeitos-personagens*. Neste sentido, para tratar dos modos de inventariar as coisas da casa e da vida cotidiana, comento obras de Christian Boltanski e de Georges Perec. Trago também Walter Benjamin, Maria Esther Maciel e *O Objetotecário*, personagem inventado por Helene Sacco, para refletir sobre colecionismo e sobre as tentativas de inventariar - e inventar - as coisas do mundo.

No subcapítulo ***Museu das Coisas dos Outros: coleção particular de memórias alheias***, relato e analiso o processo de montagem da instalação construída a partir de composições criadas com os objetos que recolhi. Início discorrendo sobre o nome que escolhi para o meu museu, refletindo, a partir de Tim Ingold, sobre as diferenças entre os conceitos de *coisa* e *objeto* e justificando o uso que faço destes termos ao longo do projeto. Na sequência, falo sobre o objeto que adotei como símbolo do museu, um relógio despertador, que traz a ideia de *despertar memórias* que busco em meu trabalho. Neste

sentido, trago a obra *Doador*, de Elida Tessler, para discutir a noção de agência dos objetos, o esgotamento de seus valores de uso e o modo de montagem adotado pela artista, que vai reverberar na forma que escolhi para organizar minha coleção: uma grande *assemblage* que cobre as quatro paredes do cômodo. Então, a partir de Rosângela Rennó, Eva Klabin, Walter Benjamin, Tamara Klink e o filme *Uma vida iluminada*, discorro sobre a relação do colecionismo com as memórias familiares e com o espaço da casa, que geralmente abriga as grandes coleções reunidas durante uma vida inteira. Neste sentido, ainda neste subcapítulo, também reflito sobre os objetos como testemunhas do vivido e sobre o jogo entre ficção e realidade criado por Orhan Pamuk em *O Museu da Inocência*, romance e museu que têm o mesmo nome e se complementam. Então, a partir de Mark Dion, Joseph Cornell e do próprio *Museu da Inocência*, relaciono o espaço que montei com os *Gabinetes de Curiosidades* e discorro sobre o uso de vitrines e de modos expositivos museológicos na arte contemporânea.

Por fim, no subcapítulo intitulado ***Trocam-se coisas por histórias: a narrativa como valor das coisas***, a partir de Michel Zóximo, falo dos múltiplos que criei para ajudar a sustentar a ficção - ou a fabulação - de um museu em casa. Então, relato e analiso as ações *Trocam-se coisas por histórias* e *Lembrancinhas: pequenas memórias com coisas*, encontros de conversas realizados como estratégias de ativação deste espaço. Neste sentido, o conceito de estética relacional, de Nicolas Bourriaud, figura como referência na discussão sobre estas ações de experiências baseadas na escuta, no *estar-juntos* e na realização de trocas simbólicas mediadas pelas coisas. A partir de Octave Debary, Ecléa Bosi e Gaston Bachelard, concluo a análise dos resultados dessas ações refletindo sobre as casas da infância marcadas em nossas memórias e da possibilidade de uma socialização alternativa, que acontece a partir do convívio cotidiano e que nos fornece as bases para lidar com o fluxo do tempo e com as coisas mais simples e elementares da vida.

Deixo, então, uma porta aberta.

Um convite para entrar...

Éramos três

Nasci em 8 de abril de 1990. Eu, minha mãe e meu irmão de dois anos vivíamos em Viamão e éramos muito pobres naquela época. Estes dias, vi uma reportagem que dizia que a inflação nunca foi tão alta desde a criação do Plano Real, em 1994, e que a maior variação mensal do índice de inflação foi em março de 1990. No outro mês eu nasci. Com 31 anos e vendo os preços nas prateleiras do mercado aumentarem a cada semana, me dei conta de que nunca pensei em como era a vida de minha mãe alimentando duas crianças pequenas nos tempos da inflação exorbitante do início da década de 1990. Como hoje, imagino que a comida era caríssima! Sei que ela vendia pão de queijo e rapadura na rua antes de voltar para o interior e se tornar professora, mas nunca, nunca, perguntei sobre os preços do mercado ou sobre o valor das coisas. Sempre me pareceu que aquela pobreza era só nossa.

Do que veio pouco depois, tenho nítidas lembranças. O rancho do mês era grande. Íamos os três juntos ao mercado e o carrinho ficava cheio. Mais do que cheio. Cheíssimo! A mãe sempre levava o carrinho. Ela gosta. Além do básico - arroz, feijão, massa, farinha, açúcar, erva, óleo, batata, cebola, tomate, repolho, banana, iogurte, pão cacetinho, massa de pastel, maionese, queijo, mortadela, gelatina, sabonete, esponja, sabão em pó, pasta de dente, papel-higiênico - também podíamos comprar algumas besteiras para comer vendo TV e para levar de merenda na escola. Basicamente, pegávamos doces e salgadinhos. O número exato eu não lembro, mas sei que tinha uma regra, tipo dois pacotes de salgadinho, uma bolachinha recheada e duas barras de chocolate para cada um. Algo nesse sentido. A questão é que tínhamos que escolher. Justo.

Chegávamos em casa com o fusca branco lotado de sacolas de plástico. Descarregávamos tudo na mesa da cozinha: sacolas e mais sacolas. Algumas sacolas pelo chão também. Um completo caos. Depois disso as coisas iam sendo guardadas em seus devidos lugares. Primeiro as coisas da geladeira, depois as coisas da fruteira, depois as coisas dos armários da cozinha, depois as coisas do armarinho do banheiro e, por último, as coisas das prateleiras da área de serviço. Ia tudo ficando cheio. Quando acabávamos, chegava a hora do sanduíche *à la Marlene* (com tudo que tem direito) com um copão de leite gelado. Início de mês era uma festa!

Lembro que uma vez por ano íamos os três comprar material escolar. Para isso também tínhamos regras. Tínhamos que comprar as coisas básicas, além disso podíamos escolher alguma bobagem. Escolhíamos sempre algo diferente - e geralmente inútil. Tipo canetinhas coloridas que eram o dobro do preço porque grudavam umas nas outras e que juntas poderiam formar um castelo. Uma completa enganação, pois logo se percebia que para formar um castelo - ou qualquer outra coisa - seriam necessárias incontáveis canetinhas. O meu kit tinha 12 ou 24 cores. De qualquer forma, a mãe comprava. Lembro que todo ano era igual. Eu chegava em casa e imediatamente levava os materiais para o quarto. E, até começarem as aulas, ficava por

dias olhando, organizando e reorganizando tudo aquilo. Naquele período, aqueles eram meus objetos mais preciosos.

Se no início do ano comprávamos coisas coloridas e desnecessárias junto com os materiais escolares, no fim do ano comprávamos outras coisas tão inúteis quanto para os amigos secretos realizados na escola antes das férias de verão. O valor do amigo secreto variava entre R\$5,00 e R\$10,00. Com isso, dava para comprar muito gesso e plástico. Anjinhos sobre nuvens, porta-joias de bailarinas, luminárias de lua. Era o show do R\$1,99. Tenho particular interesse pelo fenômeno das lojas de R\$1,99. Em contrapartida, tenho verdadeiro horror de amigo secreto. Presente de amigo secreto é sempre algo que a gente odeia ou gosta mais ou menos. E manter em casa uma *coisa mais ou menos* se torna quase uma questão ética. Quase não: se torna efetivamente uma questão ética. Jogar ou não jogar fora, eis a questão. Tenho essa impressão sobre as coisas: algumas viram problemas. Mas não se engane. Eu gosto das coisas inúteis. Gosto, inclusive, dos anjinhos de gesso. A questão é que gosto de escolher minhas próprias coisas inúteis.

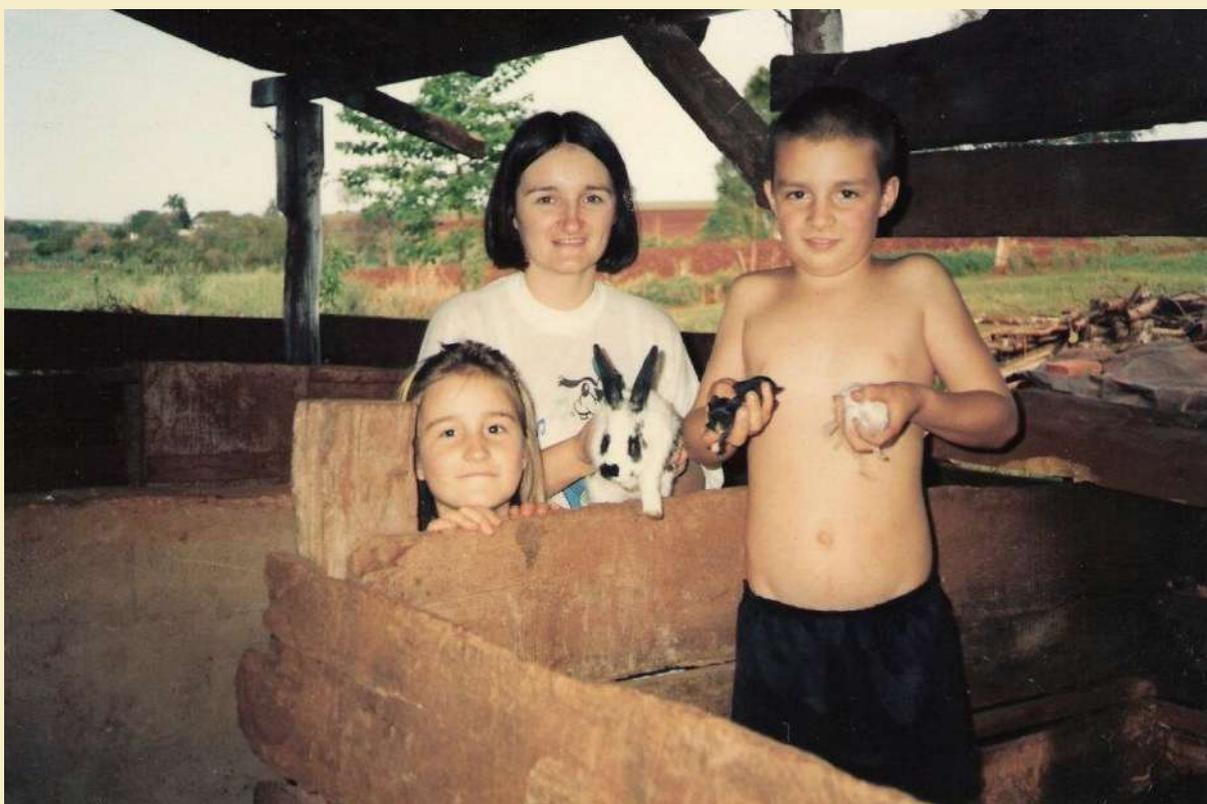


Figura 1: Fotografia de família: Marlene, Joana e Dani. Augusto Pestana – RS. Década de 1990.

1. NÃO VALE NEM R\$1,99

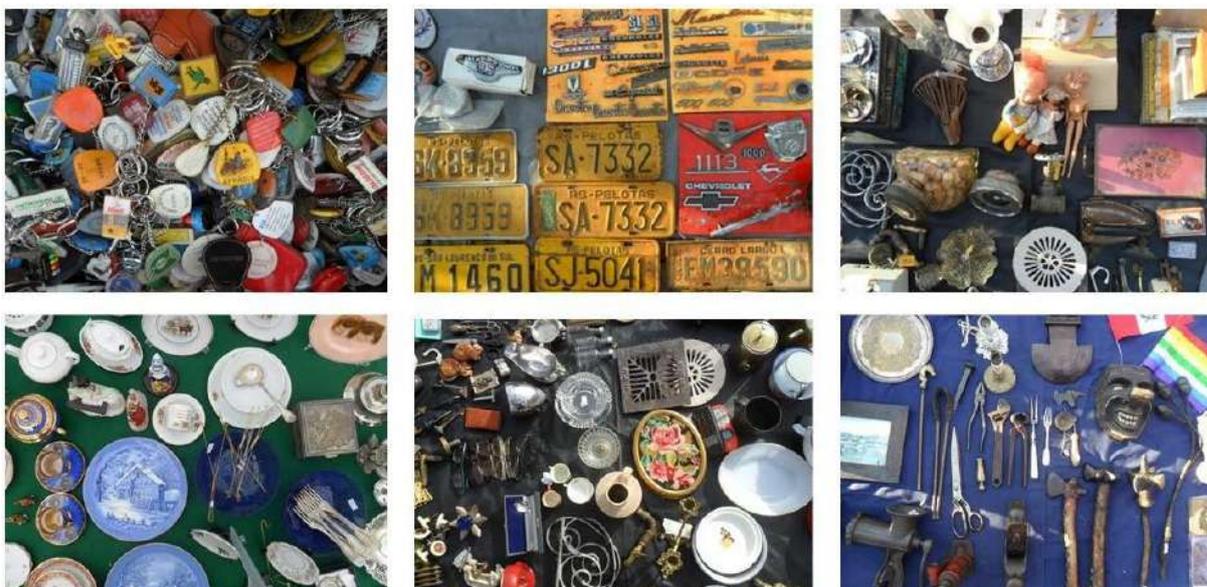


Figura 2: Fotografias de feiras e revendas de objetos usados. Pelotas – RS. *Não vale nem R\$1,99*.

Joana Schneider, 2015.



XÍCARA DE CAFÉ

Depois de uma vida inteira de espancamentos, bastou uma xícara cheia de café, açúcar e veneno de rato para devolver a paz de Joaquina. Seu marido estava no caixão. Pobre viúva! Chorou o velório todo. Ninguém desconfiou. Esta xícara é a liberdade. A liberdade de Joaquina.

VOCÊ QUER SER LIVRE TAMBÉM?



GATILHO

Este é um gatilho que não quer matar. Por algum motivo não desvendado, em toda a sua existência, ele sempre falhou. Estava tudo tecnicamente em ordem, a mecânica da arma estava perfeita, mas ela não funcionava. Simplesmente não funcionava! Vários donos, inúmeras tentativas, nenhum tiro. Muitas décadas de mistério. Até que Joaquim, seu trigésimo segundo dono, teve uma ideia. Trocou o gatilho e... BUM! A arma disparou. Ele concluiu: a culpa era do gatilho. Ele não queria matar.

LEVE, POR MENOS DE R\$1,99, TODAS AS VIDAS QUE ESTE GATILHO NÃO TIROU.

Figura 3: Histórias da Xícara de Café e do Gatilho. *Não vale nem R\$1,99*. Joana Schneider, 2015.

Pelotas, Rio Grande do Sul, é uma cidade que tem estreita relação com as coisas do passado. É um lugar onde o velho e o novo coexistem, criando uma espécie de anacronismo constante: o asfalto recente se mistura com as pedras quadradas do pavimento antigo, os casarões dividem as quadras com prédios altos de janelas de vidro, o concreto novo tapa os buracos dos ladrilhos hidráulicos que se soltam das calçadas, as lojas do calçadão “conversam” com a feira de usados do Largo do Mercado². A impressão que se tem é que muitos tempos existem em um único espaço. Por aqui, os objetos velhos são abundantes. Há objetos de todas as ordens: luxuosas antiguidades; objetos velhos, mas não tão antigos nem tão luxuosos; objetos colecionáveis; roupas, móveis e utensílios usados de todos os tipos. Alguns desses objetos estão guardados nos museus e nas casas grandes das famílias tradicionais que ainda existem. Outros circulam constantemente numa rede muito forte de artigos de segunda mão. Deste modo, há muitos antiquários, briqueiros, sebos, brechós, indo dos comércios mais chiques, com caríssimos artigos de luxo, até os mais populares, como as pequenas e abarrotadas revendas de móveis que frequentemente mobíliam as casas dos muitos estudantes que vêm e vão³. Os objetos usados, assim como os grandes casarões do Centro Histórico, são como personagens da cidade, fazendo parte do imaginário e da forma de ser da população.

O projeto *Não vale nem R\$1,99* foi idealizado em 2015 e nasceu dessa mistura de tempos e valores, do anacronismo dos comércios e da própria cidade. Resulta também da visão dos objetos usados como presenças, como partícipes das histórias e dos passados dos sujeitos. Assim sendo, para a sua realização, transitei por diversos comércios de segunda mão de Pelotas, fotografando esses ambientes tão peculiares (Figura 2) e conversando com os comerciantes, também, em sua maioria, bastante peculiares. Nesses passeios, procurei por objetos que custassem menos de R\$1,99, adquiri alguns e, a partir deles, criei narrativas

² O Mercado das Pulgas de Pelotas é uma feira de rua que acontece aos sábados junto ao Mercado Central de Pelotas-RS e reúne diversos vendedores para comercializar bens antigos, usados e outras mercadorias, inclusive de fabricação artesanal. A adoção do nome Mercado das Pulgas faz referência a outras feiras da mesma natureza, como os *marchés aux puces*, na França, os *fleas markets* nos Estados Unidos, tendo como maior característica serem grandes e variados bazares ao ar livre. O nome deste tipo de evento ficou popular por volta dos anos 1900, em Paris e, segundo a lenda, ganharam tal nome porque as roupas vendidas eram infestadas de pulgas.

³ Pelotas tem forte caráter universitário, abrigando importantes instituições públicas e particulares de ensino. Assim sendo, recebe estudantes de todo o país e tem um número expressivo de pessoas que residem na cidade por um curto período.

ficcionais curtas, passados inventados (Figura 3) que, como testemunhos do vivido, podem agregar valor subjetivo às coisas. Ponto que a estratégia de contar histórias para convencer o comprador e valorizar a mercadoria é muito comum no circuito comercial de objetos usados, mesmo que essas histórias não sejam verdadeiras.

Ao colocar as coisas que não valem nem R\$1,99 como participantes ativos ou como presenças nas histórias dos sujeitos, o valor de compra, de certo modo, é questionado. As histórias criadas foram reunidas em uma pequena publicação e, para fazer o contraponto entre o objeto desprovido de qualquer tipo de valor subjetivo representado pelo R\$1,99 e, no extremo oposto, os objetos envolvidos em situações marcantes das vidas dos sujeitos, faz-se o uso da visualidade apelativa das publicidades de produtos de baixo preço, com cores chamativas e vibrantes, juntamente com frases de impacto e expressões clichês, como “Compre!”, “Leve!”, “Aproveite!”. Além disso, temáticas humanas complexas (como a violência, o amor, a morte) são tratadas de forma cômica, fazendo uma espécie de sátira das campanhas publicitárias que, muitas vezes, tratam de questões humanas delicadas de maneira inadequada e sem lógica. As histórias criadas também não possuem compromisso com a lógica, nem com a verdade, mas buscam provocar uma reflexão acerca da complexidade da existência humana e da ambiguidade presente no valor das coisas. Se, por um lado, há jogos de poder e interesses econômicos agindo sobre o valor e o preço das coisas, em outro sentido, alguns objetos parecem ser capazes de materializar as afetividades e as memórias humanas, que são imensuráveis.

I.1. VALER: SER DE CERTO PREÇO OU TER CERTO VALOR

“Dinheiro é só um pedaço de papel que todo mundo acredita que vale alguma coisa.
Se ninguém acredita não vale nada.”

André
Operador de Fotocopiadora⁴

O dinheiro é um objeto de papel que, através de um acordo coletivo, possibilita a obtenção de outras coisas – úteis ou não. O dinheiro não alimenta, não veste, não abriga. Contudo, é através dele que acessamos aquilo que alimenta, que veste, que abriga. O valor do dinheiro está unicamente na troca. Por isso, quando o poder de compra de uma moeda está reduzido, dizemos que ela está *desvalorizada*. Em 1994, como um recurso para contornar a inflação absurda⁵, o Cruzeiro foi substituído pelo Real, moeda que está em circulação até hoje no Brasil. A troca de uma moeda por outra como estratégia para restituir o poder de compra e a qualidade de vida da população, de certo modo, ilustra o entendimento de que o dinheiro, não fosse por um acordo - ou delírio - coletivo, não passaria de um pedaço de papel. Com as novas tecnologias, o dinheiro fica cada vez mais abstrato, pois vem perdendo, inclusive, a sua materialidade.

As lojas de R\$1,99, estabelecimentos comerciais tão peculiares, foram um reflexo do Plano Real, que estabilizou o valor do dinheiro nacional e impulsionou o consumo na população de menor poder aquisitivo. O Real aumentou o poder de compra dos brasileiros por um certo período e, ao mesmo tempo, abriu as portas para que produtos importados, principalmente da China, chegassem ao nosso mercado. Esses produtos não eram duráveis nem sofisticados, pelo contrário. Eram produtos seriados, de materiais inferiores, de baixo

⁴ André, interpretado por Lázaro Ramos, é o personagem principal do filme *O homem que copiava*, lançado em 2003, dirigido por Jorge Furtado e produzido pela Casa de Cinema de Porto Alegre. André é bastante pobre e trabalha fazendo cópias em uma livraria. Um dia, usando seus conhecimentos de fotocopador e as máquinas da loja, motivado pelo seu amor por Sílvia (Leandra Leal), decide falsificar uma nota de R\$50,00. André, com seu modo um tanto ingênuo de ver o mundo, ao produzir mais cópias e conseguir comprar várias coisas, questiona o valor do próprio dinheiro. Por outro lado, seu amigo Cardoso (Pedro Cardoso), utiliza toda a sua lábia e esperteza para tentar vender os produtos de seu antiquário, que, como o dinheiro falso de André, só têm algum valor para quem acredita.

⁵ O IBGE produz e divulga o IPCA (Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo), sistematicamente, desde 1980. Entre 1980 e 1994, ano de implantação do Plano Real, o índice acumulado foi de 13 342 346 717 671,70%! A maior variação mensal do IPCA foi em março de 1990 (82,39%), enquanto a menor variação, em agosto de 1998 (-0,51%). Fonte: <https://www.ibge.gov.br/explica/inflacao.php>. Acesso em 12/10/2021.

custo e qualidade bastante duvidosa. Junto com esses produtos, foram importadas as lojas de preço único. Ou seja, as lojas no estilo “Tudo por R\$1,99”, apesar da aparente brasilidade, não são uma invenção nossa. Elas já existiam em outros países e, por aqui, chegaram primeiro em São Paulo e logo se espalharam pelo Brasil todo, alcançando, inclusive, as pequenas cidades do interior. Graças a isso, durante a infância e a adolescência, pude frequentar esses estabelecimentos comerciais para comprar, entre outras coisas, brinquedos de plástico, enfeites de natal e, é claro, presentes de amigo secreto.

Inconfundíveis, as lojas de R\$1,99 possuíam fachadas chamativas, identificadas por placas e letreiros em cores vibrantes, geralmente amarelo e vermelho. Mesmo antes de entrar, já se via a grande quantidade de produtos iguais empilhados em diversas prateleiras abarrotadas que, colocadas em filas, formavam estreitos corredores. Nas prateleiras, havia de tudo que se possa imaginar, principalmente coisas de plástico. Aliás, o plástico foi o grande protagonista das lojas de R\$1,99, fenômeno que durou relativamente pouco. Ao longo dos anos, o Real também passou por um processo de desvalorização e a inflação, inevitavelmente, chegou até as lojas de preço único, que foram sendo adaptadas: surgiram, por exemplo, as lojas de R\$10,00 e as lojas de R\$1 a R\$99. Apesar da alteração de preço e da queda da popularidade, estes estabelecimentos ainda guardam praticamente as mesmas características: são lotados de coisas e de gente. A Rua 25 de Março, em São Paulo, por exemplo, reúne uma infinidade de lojas como essas e recebe diariamente uma multidão de compradores de todo o país.

Trago esse tipo de loja para a discussão sobre o valor das coisas porque os objetos de R\$1,99 denotam aquilo que vale muito pouco, não só no aspecto monetário, mas também nas outras categorias de valoração. Além de baratos, são objetos associados ao mau gosto, ao cafona e, sobretudo, aos pobres. O aspecto pejorativo é tão forte que a expressão popular “Não vale nem R\$1,99” designa aquilo que *não presta*. Sendo assim,

Gaby Amarantos, cantora e compositora paraense, do estilo tecnobrega⁶, explorou o significado depreciativo da expressão na música *Ex my love*, lançada em 2012:

Meu amor era verdadeiro
O teu era pirata
O meu amor era ouro
E o teu não passava de um pedaço de lata
Meu amor era rio
E o teu não formava uma fina cascata
O meu amor era de raça
E o teu simplesmente um vira lata
Ex my love, ex my love, se botar teu amor na vitrine
Ele nem vai valer um e noventa e nove (AMARANTOS, 2012)

Na música, a cantora utiliza o termo “pirata” para se referir ao *falso amor* que, como um produto de baixa qualidade, se fosse exposto para venda, não valeria nem R\$1,99. Ou seja, de forma bem-humorada, Gaby Amarantos faz uma clara referência às lojas de preço único e, sem medo de não ser compreendida pelo seu público, utiliza o R\$1,99 como um adjetivo negativo. É, portanto, do senso comum o entendimento de que aquilo que “não vale nem R\$1,99” é algo ruim. Além disso, a letra é construída por antagonismos: ouro (material sofisticado) *versus* pedaço de lata (material de qualidade inferior); verdadeiro (original) *versus* pirata (falsificado).

A falsificação também é um aspecto de valoração que merece ser analisado. A cópia falsa de uma mercadoria é um recurso comercial para que as pessoas pobres consigam consumir produtos de marcas muito caras. No capitalismo, o desejo do consumo é quase universal, mas as possibilidades financeiras para adquirir produtos de luxo são bastante seletivas. Cria-se, então, dois mercados paralelos e lucrativos: os originais (caríssimos) e as cópias (mais acessíveis, mas nem sempre convincentes). Possuir determinados objetos garante *status* e acesso a certos grupos e ambientes. Assim sendo, usar cópias de coisas caras pode gerar um sentimento de pertencimento a determinada coletividade (se a cópia for bem-feita, claro), mas, ao mesmo tempo, carrega um ranço de humilhação, pois

⁶ Tecnobrega é um gênero musical popular surgido em Belém do Pará, nos anos 2000. O gênero mistura elementos de música internacionalmente comercial, como música eletrônica e música pop, com gêneros regionais paraenses, como Calypso, Brega, e elementos de Carimbó.

evidencia as barreiras e distâncias sociais, visto que, como sugere Gaby Amarantos: o verdadeiro é infinitamente melhor do que o pirata.

Isto posto, fica claro que além do próprio preço, outros valores orbitam ao redor das coisas. Karl Marx analisou os modos de produção da sociedade capitalista e percebeu que o sistema de valoração das mercadorias é uma peça importante nos jogos de poder que garantem a manutenção dos privilégios das classes dominantes. Dessas análises resultou a sua famosa *Teoria do Valor*. Menos famoso é o seu próprio casaco. Ao contar a história do sobretudo de Karl Marx, em *O casaco de Marx: roupa, memória, dor* (2016), Peter Stallybrass ilustra muito bem a complexidade das relações envolvidas na atribuição de valor aos objetos, principalmente roupas e outras peças de vestuário. O autor coloca que, em função da terrível situação financeira da família de Marx, seu sobretudo entrava e saía da casa de penhores nos anos 1850 e 1860. Muitas vezes, o casaco era penhorado para que, com o dinheiro, fosse possível comprar papel, material indispensável para seu trabalho como jornalista, função que contribuía com a pequena renda da casa. Acontece que sem o sobretudo Marx não conseguia entrar no Museu Britânico no inverno e, conseqüentemente, não conseguia fazer suas pesquisas - que também precisavam de papel, mas que não geravam renda alguma. Neste dilema entre comprar papel ou poder entrar na biblioteca do Museu, mais do que cumprir sua função básica de agasalhar, “As roupas que Marx vestia moldavam, assim, o que ele escrevia” (STALLYBRASS, 2016, pág. 49).

Esse fato tão cotidiano da vida de Marx evidencia que o sobretudo, mais do que uma simples peça de roupa, era um símbolo de respeitabilidade que determinava sua condição social e definia os espaços que poderiam ser frequentados. Deste modo, podemos concluir que o casaco de Marx tinha seu *valor de uso* (vestir e proteger do frio), seu *valor de troca* (valor monetário que interessava para a casa de penhores) e *valor social*, pois representava *status* na sociedade britânica da época e, por isso, garantia o acesso a determinados eventos sociais e lugares como a biblioteca do Museu Britânico, que não abria suas portas para *qualquer um* que quisesse pesquisar. Por fim, além de todos estes valores, ao permitir a entrada de Marx no Museu Britânico, este casaco específico tem um *valor simbólico*, talvez até *ideológico*: foi ele que permitiu os estudos de Marx e a escrita de *O capital*.

Ciente de que o principal objetivo desta pesquisa é fazer uma abordagem sobre o valor das coisas, é indispensável a aproximação com a obra de Marx que, segundo Stallybrass, “segue os rastros das migrações de um casaco, visto como mercadoria, no interior do mercado capitalista.” (2016, pág. 49). Karl Marx nasceu em 1818, na Alemanha, contudo, como colocado por Stallybrass, foi na Inglaterra, o berço da indústria têxtil, que ele realizou os estudos para produzir *O Capital*. Observando o processo de produção e de circulação das mercadorias, Marx analisa a estrutura interna da sociedade capitalista e elabora a *teoria do valor*. Em *As mercadorias como objetos de desejo: “insanidade” capitalista*, a historiadora Maria Cristina Garcia explica que, no modo de produção capitalista há a separação do trabalhador e dos meios de produção, por isso o trabalho passa a ser comprado com dinheiro, valor que serve como equivalente geral. Sobre a relação entre trabalho e valor da mercadoria, a autora coloca que, para Marx:

A mercadoria é útil ao homem e tem, assim, valor de uso, que deriva do consumo dessa mercadoria (exemplo: trigo) por constituir riqueza material de qualidades diferentes e ser produto do trabalho humano concreto (trabalho de um tipo particular; exemplo: trabalho produtivo do padeiro). Na sociedade capitalista, as mercadorias têm também valor de troca, isto é, os produtos diferem apenas quantitativamente e o valor está na relação de troca entre uma coisa e outra, sendo, portanto, relativo e variável (valor de troca: poder de permutabilidade; produtos diferentes têm o mesmo valor se há troca entre eles). (GARCIA, 2006, pág. 18-19)

Enquanto o valor de uso tem como base o trabalho humano concreto, ou seja, que exige uma habilidade específica, o valor de troca toma o trabalho humano de forma abstrata, descaracterizada, genérica. Ou seja, na análise do valor, o foco desloca-se do trabalho para o produto do trabalho. Em *A Teoria Marxista do Valor*, Isaak Illich Rubin coloca que “o aumento da produtividade do trabalho modifica a quantidade de trabalho abstrato necessária para a produção. Provoca uma modificação no valor dos produtos do trabalho.” (1987, pág. 82). Neste sentido, o valor de troca não é medido pelo esforço humano individual dedicado para a produção do objeto, pelo contrário, a produção envolve uma diversidade de agentes e quanto mais desvalorizado for o esforço humano neste processo, mais maleabilidade há no valor de troca do produto.

Mais-valia é o nome dado por Karl Marx à diferença entre o valor produzido pelo trabalho e o salário pago ao trabalhador. É desta diferença – o trabalho não remunerado ao trabalhador – que resulta o lucro dos donos dos meios de produção. Marx observa um sistema de produção no qual os trabalhadores tinham duríssimas jornadas de trabalho. É claro que, nesse ritmo desumano, as pessoas não trabalhavam apenas para a própria sobrevivência. Longe disso: a sobrecarga da classe trabalhadora é destinada para a manutenção dos privilégios da classe detentora dos meios de produção. Além disso, o trabalhador não fica com o resultado material do próprio esforço laboral. O trabalho é trocado por dinheiro que é gasto com mercadoria, que é, por sua vez, fruto do trabalho abstrato. Desta maneira, o sistema se retroalimenta e a produção nunca para. Por isso, Karl Marx entende a mais-valia como a base da exploração do sistema capitalista. O barateamento do custo de produção aumenta o lucro dos donos das fábricas e o trabalhador é quem paga o preço: não usufrui do produto do próprio trabalho e não ganha o suficiente para sair da condição de miséria.

A artista brasileira Rosângela Rennó usa o conceito de mais-valia para nomear a obra *Menos-valia [leilão]*, de 2010. Para a execução deste projeto, Rosângela comprou objetos relacionados a fotografia em diversas feiras de usados, fez composições com esses objetos – agrupou, emoldurou, encaixotou, reorganizou – expôs e depois revendeu tudo em um leilão realizado durante a 29ª Bienal de São Paulo, no qual as peças foram arrematadas por quantias muito superiores ao valor de compra dos objetos. Com certa ironia, Rosângela chama de *Menos-valia* uma obra que lida com o valor agregado através de seu trabalho de artista.

Todas as peças construídas, expostas e leiloadas tiveram os dados registrados, permitindo que se faça um comparativo entre os valores de custo, venda e lucro. São valores realmente impressionantes. A peça *Apagamento por Empilhamento* (Figura 4), por exemplo, teve um lucro de 5823%, tendo em vista que o gasto com a compra e o beneficiamento foi R\$37,00 e o preço final foi R\$7700,00. A obra é uma composição construída a partir de porta-retratos adquiridos no México e seu processo de produção foi influenciado pela forma como os objetos foram transportados até o Brasil, empilhados uns sobre os outros. A artista coloca que “por meio de um longo processo de seleção,

recomposição e recondicionamento, transformação, recontextualização e exposição, essas peças passaram por sucessivas agregações de valor material e simbólico” (RENNÓ, 2012, p.19). Por fim, cada comprador recebeu o certificado de propriedade de uma parte do projeto *Menos-valia [leilão]*, aspecto que também agrega valor ao objeto, pois Rosângela Rennó é um nome consolidado no campo das artes visuais e a prova da autenticidade é fator extremamente relevante para o mercado de arte.



Figura 4: Peça e tabela de registro de dados. *Apagamento por empilhamento*. *Menos-valia [leilão]*, Rosângela Rennó, 2010. Fonte: RENNO (2012).

Rosângela Rennó é uma artista colecionadora. Através da manipulação de fotografias e objetos que recolhe de arquivos diversos, ela lida com situações que oscilam entre o abandono e a recuperação, a desvalorização e a revalorização, a significação e a ressignificação, a memória e o esquecimento. Ela coloca que há muitas razões que culminam no abandono e no esquecimento dos objetos, cita como exemplos o excesso de uso, o desgaste, a descartabilidade provocada pela obsolescência, ou mesmo a perda de interesse do possuidor. Contudo, salienta que “o que os leva de volta ao mercado, através

das feiras de artigos de segunda mão, é a certeza de que algum valor, mesmo que improvável, possa lhes ser atribuído” (RENNÓ, 2012, pág. 19).

O antropólogo francês Octave Debary dá especial atenção aos restos, aos resíduos materiais da sociedade de consumo. Em *Antropologia dos restos: da lixeira ao museu* (2017), o autor afirma que se interessa “por situações, lugares, momentos, circunstâncias nas quais os objetos perdidos da sociedade, seus restos, transformam-se em narrativas.” (DEBARY, 2017, pág.13) e acrescenta que “Os restos são uma objeção ao sentido primeiro das coisas (uma perda) e uma resistência a seu desaparecimento (uma conservação).” (DEBARY, 2017, pág.18-19). A inserção no universo da arte é uma dessas situações em que os *objetos perdidos* podem exercer a sua capacidade de resiliência e, resistindo ao próprio desaparecimento, adentrar em outros estados de significação.

Assim, os trabalhos e as coleções de Rosângela Rennó são fundamentados no seu desejo de reunir e de atribuir valor aos restos, as “sobras da cultura”. Ela afirma ser uma “coleccionadora compulsiva” e acrescenta que se “pudesse arquivaria todos os retratos do mundo” (RENNÓ, 2003, p.11). Assim sendo, começou sua coleção e sua trajetória artística juntando álbuns de família repletos de fotografias velhas. Mais tarde, também passou a procurar estúdios populares e arquivos públicos e particulares para obter mais material, recuperando um grande volume de imagens cujo destino certamente seria o lixo. A intenção de Rosângela não é somar imagens ao nosso repertório estético já saturado, mas sim recuperar o repertório afetivo anônimo presente nas fotos das quais se apropria. Nesse processo de apropriação e ressignificação, há um trabalho de resgate no qual as coisas emergem de uma situação de sobra - esquecimento - para adquirir novas possibilidades de vida e de valor. Assim, ela resgata o que restou dos sentidos das coisas e as abre para sentidos novos. Sobre isso, Rosângela Rennó coloca que:

A ideia da margem nos meus trabalhos corresponde ao que quase pula pra fora do circuito dos objetos. O que quase vai para o lixo. Interesse-me por esse material, pois me leva a pensar em que medida posso determinar que uma coisa não serve para absolutamente mais nada. Trata-se de uma atribuição de valor, e meu trabalho sempre começa pelo questionamento da atribuição de valor. (Rennó, 2003, pág.15).

Como é comum nas obras de Rosângela Rennó, o projeto *Menos-valia [leilão]* é registrado em um livro com o mesmo nome⁷, no qual o valor e a revalorização são questões fundamentais. Um dos aspectos apontados é o fato de que os restos recolhidos pela artista são objetos destituídos de todo valor de uso e, por carecerem de utilidade, também têm o valor de troca reduzido ao quase nulo, sendo “destinados ao mesmo fim de outras sobras do mundo: os mercados, as feiras, e as lojas de coisas que quase ninguém mais quer.” (ANJOS, 2012, pág. 33). Como ela mesma diz: coisas que quase foram para o lixo. Com seu trabalho (maior ou menor, pois, em alguns casos, os materiais praticamente só foram limpos), Rennó promove a ascensão destes objetos obsoletos ou imprestáveis a um circuito onde tornam a ser desejados, recuperando assim, outros tipos de valor.

Contudo, é preciso pontuar que esse movimento de revalorização está inserido num *sistema de consagração* muito bem amparado, “Constituindo arco amplo de interesses e posições, esse sistema se nutre do reconhecimento crítico da trajetória de Rosângela Rennó, do apoio das galerias que a representam e da legitimidade institucional da Bienal de São Paulo” (ANJOS, 2012, pág. 35). Nesse processo, não há apenas a valorização monetária dos artefatos, mas também a ascensão hierárquica dos mesmos, uma mudança significativa de lugar simbólico que permite, por exemplo, que um objeto proveniente do *Troca-troca* da praça XV - maior feira livre de artigos usados do Brasil, localizado no calor das ruas no centro do Rio de Janeiro - ingresse sem cerimônias nos salões da sociedade artística, sendo exposto e leiloado num evento de tamanha projeção como é a Bienal.

Pensando na hierarquização dos objetos e como essa *subida de nível* abre portas, lembrei daquele casaco que, conferindo autoridade e importância ao seu possuidor, como uma capa mágica, tinha o superpoder de fazer Marx aparecer e desaparecer da biblioteca do Museu Britânico. O sobretudo era um dos muitos objetos penhorados pela família Marx, e só chegava a sua vez quando praticamente tudo que tinha algum valor de troca já estava na casa de penhores, inclusive objetos indispensáveis para as necessidades cotidianas (como a mobília, as louças, os lençóis) e as roupas de sair das mulheres (vestidos, xales,

⁷ O livro *Menos-valia [leilão]* (2012) reúne vários registros fotográficos da exposição que durou cerca de dois meses e do leilão final realizado durante a 29ª Bienal de São Paulo (2010), assim como fotografias e tabelas com informações detalhadas acerca dos 73 artefatos criados por Rosângela Rennó. Também traz textos de autores convidados e citações de artistas e escritores sobre temas que a obra traz à tona: criação, arte, valor, objetos, resignificação.

sapatos, chapéus). Sem uma vestimenta apropriada, as pessoas não estavam em condições de *serem vistas* e, assim, perdiam oportunidades de emprego, eventos sociais, passeios e qualquer outro momento de lazer. Assim como as pessoas precisavam de suas melhores roupas para sair, a casa também perdia sua respeitabilidade ao ser despojada de suas melhores coisas. Ficava impossível receber visitas com a casa vazia e até os brinquedos das crianças eram penhorados. Deste modo, Peter Stallybrass coloca que, para os pobres, “A felicidade era muitas vezes medida pela compra de roupas ou pelo resgate de coisas da casa de penhores” (2016, pág. 63).

Peter Stallybrass usa o caso da família de Marx e dados recuperados das casas de penhores londrinas da época (metade do século XIX) para refletir sobre a instabilidade e a insegurança que rondavam os objetos dos pobres. O absurdo da situação é que essas famílias desprovidas - tanto de dinheiro como de suas coisas - eram, em sua maioria, trabalhadores da indústria. Apartados de seus bens, “eles, os produtores da maior variedade de coisas que o mundo já vira, estavam sempre de fora dessa plenitude material, espiando através das vitrines da loja os brinquedos que tinham feito, mas que eram, agora, ‘propriedade privada’.” (STALLYBRASS, 2016, pág. 72). Nesse contexto de privação, a natureza dos objetos penhorados denuncia o fato de que as mulheres é que geralmente cuidavam das trocas e o faziam para garantir as necessidades mais básicas da casa, como a comida. Trocava-se, portanto, a faca pelo pão.

A sobrevivência dos pobres era um sacrifício diário e, para satisfazer necessidades imediatas (pagar aluguel, comer e vestir-se de maneira minimamente adequada para os padrões da época), eles tinham que fazer escolhas difíceis. Trocavam seus bens mais *essenciais* ou *estimados* por valores baixíssimos, na esperança de recuperá-los mais adiante para satisfazer outras necessidades imediatas. Não havia sossego para as pessoas nem para as coisas. Nada escapava, das ferramentas de trabalho até as joias de família, tudo era transformado em dinheiro, independentemente do *valor de uso* ou dos *valores simbólicos* que pudessem carregar.

Em *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural* (2008), o antropólogo indiano Arjun Appadurai, ao tratar das mercadorias e a política de valor, aborda situações em que *valor* e *preço* são desatrelados. O autor aponta contextos de

extrema privação “quando a lógica das trocas realizadas tem muito pouco a ver com a comensuração de sacrifícios” (Appadurai, 2008, p.28), ou seja, ocasiões nas quais uma das partes sacrifica muito mais do que a outra para efetuar uma troca e obter o que precisa. O autor exemplifica esta dissociação entre valor e preço trazendo à tona a condição de uma mulher que entrega suas melhores joias pela comida de uma semana, transação que usualmente não seria considerada legítima, mas que se torna aceitável em momentos de grande fome.

Peter Stallybrass traz um exemplo da dissociação entre valor e preço ao contar a triste situação das mulheres que viam pelo vidro das vitrines das casas de penhores os seus anéis de noivado e, sem condições de resgatá-los, choravam. O autor esclarece que anéis de noivado e outras coisas ligadas a eventos importantes eram penhoradas somente em situações excepcionais, de extrema pobreza, quando não havia absolutamente nada mais em casa para se trocar por dinheiro. Nesse ponto, Stallybrass parte do valor de uso dos objetos para outro valor primordial que também se perdia com a penhora: *o valor de memória*. Nesse sentido, há duas memórias em questão: a memória física e a memória afetiva.

Pensamos primeiro das memórias físicas. No caso das roupas, a memória deixada pela interação entre sujeitos e coisas é muito evidente. Do contato direto com o corpo, resultam marcas, cheiros, alargamentos, vincos, puídos, rasgos - lembranças físicas do ser habitado. Contudo, as peças de vestuário não são os únicos objetos marcados pelo corpo do sujeito. A vida compartilhada com a família no seio da casa, também afeta as coisas. “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). Ou seja, o contato diário do corpo humano marca o corpo do objeto e os sinais dessa interação contínua são, como a própria velhice, memórias físicas inconfundíveis.

As memórias afetivas trazidas por Stallybrass são justamente as memórias pessoais ou familiares das quais os objetos são depositários. Como os anéis marcam os noivados, outros objetos simbolizam sucessos e realizações pessoais, remetem a momentos marcantes do passado, são recordações ou heranças de família. Se essas memórias não

deixam marcas visíveis nas coisas, por outro lado, marcam profundamente os sujeitos. Contudo, no caso da penhora, nem as memórias físicas nem as afetivas eram convertidas em dinheiro. Pelo contrário, os donos das casas de penhores não estavam interessados em nada que não fosse o valor de troca e não pagariam nenhum centavo a mais pela história do objeto, a não ser, é claro, que aumentasse o valor de troca. No caso das marcas de uso, fica ainda pior, os desgastes resultavam na desvalorização da mercadoria pois “tornavam memoráveis a interação, a constituição mútua, entre pessoa e coisa.” (STALLYBRASS, 2016, pág. 65). Disso tudo, Peter Stallybrass conclui que “para os pobres, as memórias estavam inscritas em objetos que eram assombrados pela perda.” (STALLYBRASS, 2016, pág. 66), fato extremamente triste porque “As coisas eram os materiais com os quais se construía uma vida; eles eram o suplemento que, se desfeito, significava a aniquilação do eu.” (STALLYBRASS, 2016, pág. 79).

Ao refletir sobre as agruras vivenciadas pela família Marx e as famílias operárias - que, totalmente empobrecidas, eram destituídas de seus objetos mais valiosos, inclusive de suas memórias - pensei nas famílias dos trabalhadores do capitalismo atual. Pensei nas famílias trabalhando em condições análogas à escravidão em fábricas de grandes marcas de roupas, pensei no preço dessas roupas, pensei no valor do salário mínimo, pensei na inflação, pensei nessas mesmas roupas sendo falsificadas e comercializadas nos camelôs ou por ambulantes no calçadão da cidade, pensei nas lojas de R\$1,99, pensei no endividamento das famílias pobres, pensei nas famílias sendo despejadas por não pagarem o aluguel, pensei nas famílias revirando as lixeiras atrás de comida, pensei nas montanhas de lixo têxtil aumentando em Gana. Pensei se sobraria espaço para a memória nessa vida de trabalho duro e felicidade escassa.

Lembrei de Ecléa Bosi e de seu lindo trabalho chamado *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (1994). Nessa pesquisa de psicologia social e ciências humanas, nos anos 1970, Ecléa recolheu narrativas de oito idosos oriundos da classe trabalhadora. As pessoas entrevistadas tinham mais de 70 anos e viveram toda a vida em São Paulo, por isso acompanharam, a seu modo, as grandes mudanças na cidade. Com interesse *no que foi lembrado* e não na total veracidade dos fatos, Ecléa estabelece um vínculo de amizade e confiança com os recordadores e reúne memórias muito sensíveis, histórias pessoais de

infâncias difíceis seguidas de vidas adultas cheias de privações e, principalmente, de perdas. Ao longo dos anos, estas pessoas viram o crescimento da cidade derrubar cada prédio visitado e cada árvore conhecida, cobrir as pedras do calçamento que pisaram, destruir as casas de suas infâncias. A cada mudança de casa, objetos sumiam. Com o tempo, pessoas queridas partiam. Estas perdas, evitáveis e inevitáveis, são intensificadas na velhice quando, por dificuldades físicas ou financeiras, mesmo aqueles que conseguiram o mínimo de estabilidade são obrigados a deixar seus lares e suas lembranças. Lares nos quais, por exemplo, viveram com seus cônjuges já falecidos. Estas narrativas individuais tratam de realidades coletivas, dores e perdas que parecem singulares, mas que na verdade atingem toda uma população empobrecida e destituída dos recursos mais fundamentais para a dignidade humana, como a estabilidade de moradia. Sobre a relação entre moradia e memória, Ecléa Bosi coloca que:

O desenraizamento é uma condição desagregadora da memória: sua causa é o predomínio das relações de dinheiro sobre outros vínculos sociais. Ter um passado, eis outro direito da pessoa que deriva de seu enraizamento. Entre as famílias mais pobres a mobilidade extrema impede a sedimentação do passado, perde-se a crônica da família e do indivíduo em seu percurso errante. Eis um dos mais cruéis exercícios da opressão econômica sobre o sujeito: a espoliação das lembranças. (BOSI, 1994, pág. 443)

Nesta pesquisa sobre a vida cotidiana e o real valor das coisas, emerge a reflexão sobre a relação entre a *vida humana* e os *objetos*. Nesse sentido, fica claro que os trabalhadores pobres de Ecléa e os trabalhadores pobres de Stallybrass, com a diferença de um século, têm os mesmos direitos tolhidos: o direito de lembrar e, sobretudo, de conservar seus vínculos materiais com a memória. Ao perderem suas memórias, esses sujeitos têm o próprio valor de humanidade diminuído. Assim, todo um sistema de memória é usurpado por um sistema de troca, no qual tudo, absolutamente tudo, deve ser medido pelo valor do dinheiro - que é só um pedaço de papel que todo mundo acredita que vale alguma coisa.

A Montadora de gente

Uma vez trabalhei em um arquivo. Nesse lugar, os objetos eram provas de fatos que as pessoas procuravam afirmar. Estes objetos eram, em sua maioria, documentos. Mas nem sempre. Havia também coisas muito corriqueiras, mas que confirmavam alguma informação relevante e não documentada. Ou mesmo algo documentado, mas que poderia ser mentira. Um casamento “de fachada”, por exemplo. Os processos eram identificados por uma sequência de números, seguida de um nome e de uma data. O arquivo era uma sala imensa cheia de prateleiras e caixas. Eu passava manhãs inteiras procurando processos. Entrava na sala, trancava a porta com o cadeado para que ninguém mais pudesse entrar (medida de segurança para os processos, não para mim), acendia as luzes e, sozinha naquela imensidão de prateleiras, munida das sequências numéricas, eu deveria separar os processos solicitados daquele sem-fim de papéis. Primeiro era preciso achar a prateleira certa, depois a caixa certa e depois a pasta certa. Às vezes a pasta procurada estava lá. Às vezes não. Mas vamos nos concentrar nos processos devidamente arquivados.

Encontrada a pasta, com o processo em mãos, eu folheava aquele monte de documentos. Registro Geral, CFP, Carteira de Trabalho, Certidão de Nascimento, Certidão de Casamento, Certidão de Óbito, convite para casamento, convite para aniversário, fotografias, declarações feitas à próprio punho, Atestados Médicos. Uma vida inteira dentro de uma pasta. Dos documentos eram extraídas informações preciosíssimas. Olhando a foto de uma Carteira de Trabalho em um processo aleatório, eu pensava: “era bonito você, João”. João trabalhou por 20 anos numa fábrica de compotas de pêssegos. E sobre o Atestado de Óbito de um homem de 24 anos que deixou uma viúva e dois filhos pequenos, eu me perguntava: “tadinho, este morreu cedo, o que será que aconteceu?”. O Valdelino, por sua vez, não deixou filhos, mas deixou uma propriedade rural no município de Piratini. A Maria era professora, fez a Carteira de Trabalho em 1984, auge do “permanente”, e tinha cabelo preto muito volumoso. “Será que ainda tem esse cabelo?”. E, movida pela curiosidade investigativa, fui conferir na foto do Registro Geral atualizado: “não, agora ela tem cabelos grisalhos e curtos”.

Eu nunca via o sujeito, só os papéis. Meu único trabalho ali era achar os processos e fazer cópias dos mesmos. Contudo, intuitivamente, eu fazia minha própria investigação. Eu parecia o André, aquele operador de fotocopiadora, mais conhecido como *O cara do xerox*, do filme *O homem que copiava*. Como ele, eu anotava mentalmente aquilo que chamava minha atenção enquanto passava os olhos pela papelada. As folhas eram puxadas, uma atrás da outra, para dentro da máquina digitalizadora de documentos e eu ia catando os dados que me eram relevantes. É claro que não estava procurando indicativos de irregularidade, nem informações imprecisas, nem incoerências entre aquilo que foi afirmado e os documentos comprobatórios. Eu estava procurando as pessoas por trás daquelas coisas. Estava, sem saber, montando personagens humanos: montando gente.

1.2. CONTAR: FAZER CONTAS OU NARRAR

*Contar é fazer conta, calcular.
Contar é narrar enredo, relatar.*

Contar uma história é narrar um fato verdadeiro, falso ou imaginado. Uma história pode ser uma fantasia, uma biografia, uma trajetória, uma viagem, um passeio, um recorte, um momento, um minuto. Uma mentira, talvez. Uma história de vida. Ou a vida de uma coisa. As histórias contadas podem tornar algo mais interessante, mais atrativo, mais valioso. Também podem estragar, manchar, macular, desvalorizar.

Se existe um tipo de profissional que utiliza cotidianamente o verbo *contar* em seus dois significados mais comuns - fazer conta e narrar enredo - esse profissional é o comerciante de usados. Se na casa de penhores as histórias contadas pelas pessoas desesperadas por dinheiro não tinham nenhuma serventia a não ser que aumentassem o valor de troca da mercadoria, também nas revendas, estabelecimentos comerciais que visam lucro, o valor de troca é certamente o principal atributo dos objetos adquiridos. Assim sendo, com o objetivo de aumentar os preços na revenda, alguns comerciantes contam aos possíveis compradores as extraordinárias histórias dos objetos - passados que são, muitas vezes, inventados. Contudo, o convencimento do comprador geralmente não é o único motivador das interações nesses espaços. Há algo mais. Muitos dos comerciantes e clientes são colecionadores e olham para além da funcionalidade das coisas. Por isso, mais do que a simples compra e venda, são feitas trocas simbólicas que geralmente se dão no âmbito da conversa, envolvendo narrativas pessoais ou o conhecimento sobre os objetos: formas de uso, época de fabricação, a que família pertenceram, com que materiais são feitos, entre outras inúmeras especificidades e curiosidades.

Nas minhas andanças pelas feiras e lojas de usados, a passeio ou a trabalho, aprendi que o pó e as anedotas são presenças constantes nesses locais, onde cada dia é uma oportunidade única. O que está ali hoje, amanhã pode não estar. E amanhã, provavelmente,

já haverá outra novidade. Diferente dos comércios tradicionais, as revendas estão fora do circuito de produção seriada e são recheadas de coisas muito distintas entre si. Todo espaço possível é preenchido e está sempre em processo de transformação, pois aquilo que chega ocupa o lugar do que é vendido e os objetos se movimentam enchendo as prateleiras e as paredes numa organização que nunca é a mesma. Em um incansável processo de justaposição e repetição, cria-se a homogeneidade pela diferença. A riqueza visual das lojas de usados torna estes locais atrativos e fáceis de serem reconhecidos exatamente pela sua singularidade.

Uma das características dos comerciantes de usados é a oscilação entre os papéis de comprador e vendedor. Ao mesmo tempo em que tentam passar adiante as mercadorias nas revendas e feiras, também são caçadores de tesouros escondidos. Estes comerciantes são como agentes de resgate, vão até os esconderijos das coisas, locais escuros e fechados onde elas ficam invisíveis por anos, remexem, selecionam, tiram o pó e, finalmente, as trazem novamente para a vida. Octave Debary, em *Segunda mão e segunda vida: objetos, lembranças e fotografias* (2010), fala sobre esse processo de revalorização das coisas e o potencial que alguns objetos têm de entrar em um estado de *segunda vida*, ou seja, objetos destituídos do seu valor de uso primário que permanecem esquecidos em depósitos, porões, sótãos - ou mesmo no lixo - até serem resgatados para uma nova existência.

Os locais de recirculação - feiras, antiquários, brechós, biques, sebos - muitas vezes são protagonistas neste processo de recuperação, pois os objetos “transformados, passam de um status de matéria abandonada, sem valor, ao de um novo objeto muitas vezes cotado a altos preços.” (DEBARY, 2010, p. 28). Independentemente de atingirem valores monetários significativos, a partir do momento em que são redescobertos, esses objetos saem do estágio de inércia e se abrem para novas oportunidades, tais como recuperar o seu uso original, integrar uma coleção particular, fazer parte da decoração de uma casa ou um bar, virar parte de uma obra de arte. Debary utiliza o termo *segunda mão* para designar aquilo que passa, de mão em mão, por diversos donos através dessa rede de contatos gerada pelas coisas.

Nesse sentido, Debary (2010) também fala sobre os “esvaziar sótãos”, eventos urbanos europeus nos quais, aos domingos, as pessoas saem para a rua a fim de vender

objetos usados que não desejam mais conservar em suas casas. Nessas situações, as pessoas comuns se tornam vendedores ocasionais e, por não ter o lucro como objetivo central, as transações são realizadas de maneira muito diferente da dos vendedores profissionais. O nome deste evento decorre do fato de que os objetos negociados são aqueles que ficaram guardados por anos nos sótãos e, em determinada situação, o dono resolveu se desfazer. O objetivo é esvaziar o sótão, passar objetos adiante. Característica fundamental destes eventos é não haver valor estabelecido para os objetos, sendo a conversa fator determinante na negociação dos preços. Sobre isso, Debary (2010, p.32) coloca que:

O dinheiro é aqui a contrapartida (o preço a pagar) de um não compartilhamento da história. De uma maneira geral a tendência aos baixos preços objetiva a introduzir outro valor de troca que não o monetário. Parece que essa tendência se conjuga com o desejo de doar o que poderia ser vendido. Os objetos por vezes são entregues como « presentes » ou vendidos por quantias ditas como « preço de amigo » ou « preço rebaixado ». Nesses casos a troca de palavras tende a substituir a troca monetária.

Os objetos negociados nestas situações são entregues como presentes, como uma espécie de gratificação pela conversa, pelas histórias e informações compartilhadas. Assim, Debary evidencia as possibilidades que se abrem quando o dinheiro deixa de ser o ponto central das relações de troca. Contudo, essas situações são pontuais, quase como se fossem pequenas ilhas dentro de um mar enorme de circulação de mercadorias. Experiências como essas exigem certa estabilidade financeira e, sobretudo, paridade entre as partes envolvidas, situação que infelizmente são raras, principalmente nos países pobres.

Se Debary traz essa relação de troca extremamente positiva no aspecto de humanidade, de experiência compartilhada, Lourenço Mutarelli, quadrinista e escritor brasileiro, aborda o extremo oposto no romance *O cheiro do Ralo* (2011), publicado em 2002. A história acompanha o dia a dia do dono de uma loja de compra e venda de coisas usadas. O comerciante realiza jogos sádicos com seus clientes que, em estado de extrema necessidade, o procuram para vender objetos de grande valor pessoal e afetivo. Os sujeitos contam as histórias das coisas com o intuito de demonstrar a importância daquilo que estão prestes a perder. A grande questão é que *o valor pessoal* evidenciado na narrativa

difícilmente é traduzido no preço, pois o comerciante, em sua posição de poder, diverte-se ao *pagar menos* para aqueles que parecem *sofrer mais* pela venda do objeto. Explorador, faz isso mesmo diante de objetos que, além do valor afetivo do possuidor, têm alto valor de troca no campo das antiguidades, como artigos raros ou de materiais finíssimos. Algumas pessoas choram, lamentam, outros abraçam e fazem carinho, despedindo-se de suas coisas queridas. Narrada em primeira pessoa, na voz do próprio comerciante de usados, a história expõe o absurdo de “negociações” em que as partes não estão em paridade de condições. “Preciso muito deste dinheiro”, quase todos dizem, evidenciando transações comerciais injustas e muito tristes em que, novamente, os conceitos de *valor* e *preço* são totalmente dissociados. Trago um fragmento:

Ele entra.
Traz um monte de cédulas velhas.
Esse dinheiro tem história.
O cheiro é do ralo, vou logo falando.
Acendo um cigarro. Para nós, isso não vale nada. Ele se desculpa.
Diz que precisava tanto do dinheiro. Digo que ele está cheio de notas.
Ele diz que essas são velhas, que não valem nada.
Digo que o que possuo, em breve, nada deve valer.
Ele sai. (MUTARELLI, 2011, pág. 21)

As notas que *Ele* traz nas mãos só têm história, mas nenhum valor. Teria, talvez, para algum colecionador. Mas não para *Ele*, o comerciante. Na obra de Mutarelli, as pessoas não têm nomes. São identificadas pelas coisas que trazem, o que as coloca também na situação de mercadorias. *Ele*, o comerciante, acredita que as pessoas, assim como os objetos usados, estão à venda – de preferência por um preço vil. “Tornou-se um clichê dizer que não devemos tratar as pessoas como coisas. Mas se trata de um clichê equivocado. O que fizemos com as coisas para devotar-lhes um tal desprezo?” (STALLYBRASS, 2016, pág. 79). Já cometi esse equívoco. Hoje percebo que reconhecer o verdadeiro valor das coisas é reconhecer também os valores de humanidade. Ao olhar para as coisas de seus personagens, Lourenço Mutarelli olha para o povo pobre brasileiro, que, precisando de dinheiro, perde suas memórias. “Se eu pudesse, tirava todas as lembranças que se

guardaram nesta peça antes de me desfazer” (MUTARELLI, 2011, pág. 26), diz o homem que sorri chorando.

A obra de Mutarelli foi magnificamente adaptada para o cinema em 2006. Dirigida por Heitor Dhalia e protagonizada pelo ator Selton Mello, a produção é ambientada na cidade de São Paulo. No filme, *Ele* ganhou um nome: Lourenço, uma homenagem ao seu criador. A principal locação do filme é um galpão cheio de coisas onde Lourenço recebe seus clientes. Os cenários e os figurinos são muito marrons, remetendo à personalidade obscura do protagonista e ao excremento que libera o cheiro fétido pelo ralo. Cheiro que se torna a obsessão de Lourenço, assim como a bunda de uma garçonete sem cara e sem nome. Lourenço, frio e calculista, acredita estar no controle, mas falha. Viciado pelas histórias das coisas e pela humilhação humana, acaba enredado no próprio jogo maléfico. Por fim, acaba dominado pelo cheiro, pela bunda e, sobretudo, pelas coisas:

Já sei o que aconteceu. Não foi culpa do olho. É que eu andava estressado, por isso absorvi o sentimento das coisas. Porque tudo que eu compro tem história, tem sentimento. E eu acabava absorvendo isso tudo pra mim. Mas agora isso mudou. O cheiro do ralo se foi pra sempre e hoje eu me sinto muito bem. (Fala extraída do filme *O cheiro do Ralo*, 2006)



Figura 5: Frame do filme *O Cheiro do ralo*, 2006.



Figura 6: Frame do filme *O Cheiro do ralo*, 2006.

Em algumas situações especiais, as histórias de vida dos sujeitos e a história de vida das coisas se encontram e, a partir desse encontro, as coisas se tornam símbolos, representações materiais do vivido. Já os encontros com Lourenço eram sempre desastrosos (Figuras 5 e 6), pois a situação humilhante intrínseca à pobreza era potencializada pela arrogância comum aos homens de posses e, principalmente, pela dor da perda de bens preciosos, relacionados a pessoas queridas, a profissões muito amadas, a coleções juntadas uma vida inteira. Objetos *insubstituíveis*, guardados por anos, eram deixados ali, nas mãos de um sádico, em troca de um dinheiro pífio que seria gasto imediatamente, com alguma necessidade básica.

A socióloga francesa Violette Morin, percebeu as relações estabelecidas entre os sujeitos e as coisas e, em 1969, criou o conceito de *Objeto Biográfico* (MORIN, 1969). O conceito *Objeto Biográfico* é fundamental para esse projeto pois aponta a existência de alguns poucos objetos que são guardados e incorporados à vida do possuidor e, por oposição, traz à tona a situação da grande maioria dos outros objetos, que são facilmente descartados. Observando esta dicotomia, Morin chamou os objetos que envelhecem com

os seus possuidores, pois insubstituíveis, de Objetos Biográficos, e os objetos que não estabelecem nenhuma relação personalizada com seus donos nem representam experiências vividas - sendo, portanto, altamente substituíveis - de Objetos Protocolares. Interessante perceber que a diferença entre esses dois tipos de objetos está justamente na passagem do tempo: os Objetos Biográficos duram, os Objetos Protocolares não.

Ecléa Bosi aborda a classificação de Morin nas suas obras *Memória e Sociedade: lembranças de velhos* (1994) e *Tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social* (2003). Para comparar lembranças, ela divide as coisas em *objetos de consumo* e *reliquias de família*, fazendo estreita relação com o espaço doméstico. Bosi aponta que este tipo de divisão não é exclusividade da nossa sociedade. Organizações similares são encontradas em diversos períodos e povos, nos quais as coisas *preciosas* são vinculadas a espiritualidade e têm seu *valor potencializado pelo tempo*. Bosi utiliza uma arca como exemplo e diz que “O tempo cresce seu valor: *a arca passa a velha arca*, depois *a velha arca que boia no mar*, até ser chamada de *a velha arca que boia no mar com o sol nascente dentro*.” (BOSI, 2003, pág. 27). No exemplo de Bosi, fica evidente que o transcorrer do tempo é primordial para a valorização do objeto sagrado no sentido de incorporar fatos a sua existência, ou seja, a passagem do tempo confere detalhes a narrativa do objeto, tornando-o cada vez mais singular, cada vez mais *insubstituível* – e, neste processo, o próprio objeto adquire uma biografia. Há, portanto, a biografia do possuidor e a biografia do objeto e, no caso do *Objeto Biográfico*, estas biografias se confundem – ou se fundem.

Ao analisar as biografias que colheu para as suas pesquisas, Bosi percebe que as coisas se organizam de acordo com os espaços que ocupam e que neste aspecto há uma evidente relação de oposição. Aquilo que Bosi chama de *Objetos de Status* pertence ao espaço público, anônimo, e são voltados para o *olhar social*, ou seja, muitas vezes servem para o sujeito construir uma imagem de si e adquirir status. Os Objetos Biográficos, por sua vez, ocupam o espaço privado, pessoal e íntimo. A autora chama, então, estas coisas preciosas de *reliquias de família* e aprofunda a distinção abordando um espaço ainda mais íntimo que o privado: o *espaço vivido*. Chegamos, aqui, na relação dos *Objetos Biográficos* com a *experiência do morar*, sobre isso a autora coloca que “Cada um desses objetos representa uma experiência vivida. Penetrar na casa em que estão é conhecer as aventuras

afetivas de seus moradores.” (BOSI, 1994, pág. 441). Ou seja, além dos objetos utilitários, a casa abriga a memória afetiva materializada das famílias.

O *Museu das Coisas Banais*⁸, no qual atuo desde 2017, utiliza o conceito de *Objeto Biográfico* para definir o seu acervo composto por fotografias e histórias de objetos. O interesse social em preservar o passado de certos indivíduos em detrimento de outros fica evidente ao observarmos o tratamento museológico que é dado aos objetos cotidianos. Na maioria absoluta das instituições museais, os objetos de uso diário só passam a compor o acervo quando são extremamente antigos ou *pertenceram a* alguém com certo destaque social, geralmente pessoas famosas ou membros da elite. Percebendo que os objetos cotidianos de pessoas comuns, por mais que possuam caráter biográfico, quase sempre estão ausentes nos museus tradicionais, o Museu das Coisas Banais nasce do desejo de discutir sobre estes objetos como portadores de memória e passíveis de tornarem-se objetos museológicos.

Existindo apenas no ciberespaço, o Museu das Coisas Banais vê a fotografia como um recurso para registrar e expor objetos que são insubstituíveis e, por isso, *inseparáveis* dos seus possuidores. O valor museológico dos “objetos doados” ao acervo está justamente nas memórias particulares contadas através das narrativas escritas, relatos de situações e vivências muito íntimas, muito cotidianas, partilhadas entre sujeitos e objetos. Nessas histórias, objetos aparecem como vínculos materiais entre seus donos e pessoas, lugares, sentimentos. Outros são apenas lembrancinhas de eventos ou quinquilharias e antiguidades colecionáveis. De todo modo, são objetos que, em maior ou menor grau, estão ligados a aspectos ou momentos marcantes da vida dos sujeitos. Nesse sentido, são criadas *categorizações afetivas* para esses objetos biográficos, formando coleções dentro do acervo geral do Museu⁹.

⁸ Projeto de extensão coordenado pela Profa. Dra. Juliane C. Primon Serres e vinculado ao Departamento de Museologia, Conservação e Restauro, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas. Criado em 2014, visa, através de um *Museu Virtual*, preservar e compartilhar as memórias de toda e qualquer pessoa, por meio de seus *Objetos Biográficos*. Endereço: www.museudascoisasbanais.com.br

⁹ Na tentativa de abranger a extensa variedade de objetos, há cinco grandes categorias, sendo elas: (1) Eventos, (2) Lugares, (3) Pessoas, (4) Sentimentos, (5) Trecos, troços e coisas (referência ao título do livro do antropólogo Daniel Miller, 2013). As categorias se ramificam em subcategorias mais específicas. Por exemplo, a categoria (5) Trecos, troços e coisas, se ramifica em quatro subcategorias: (1) Trabalho manual, (2) Lembrancinha, (3) Antiguidade, (4) Quinquilharia.

Cabe salientar que, ao decidir contar a história de um objeto, o sujeito fala sobre si e, nesse movimento, volta o olhar para seus pertences e revisa suas memórias, classificando-as. Esse exercício de seleção de *coisas e lembranças* evidencia a existência dos dois grupos de objetos colocados por Morin (1969) e Bosi (1994). É certo que todo objeto tem suas particularidades e algum tipo de valor, mas só o objeto biográfico adquire valor através do vivido, da singularidade de sua experiência com o sujeito. Assim sendo, apenas o possuidor pode perceber o caráter biográfico de um objeto e narrar a sua experiência com ele, pois esta relação se dá no âmbito privado, pessoal, íntimo. O Objeto Biográfico é único e insubstituível somente para o sujeito recordador, para terceiros segue sendo como *uma coisa qualquer*. Neste sentido, é interessante perceber que já na escolha do termo *banal* está presente a ambiguidade. Banal é o comum, o trivial, o vulgar. Contudo, o Museu das Coisas Banais busca justamente o que se destaca desta banalidade, aquilo que habita no universo do banal, mas que, para um único sujeito, e só para ele, adquire valor de relíquia.

Há quem diga que um objeto cotidiano de uma pessoa comum *não vale nada*, não informa coisa alguma sobre a humanidade e, por isso, não é digno de estar em um museu. Eu discordo. Acho que os objetos do dia a dia tratam de experiências pessoais que se relacionam com contextos de mundo. Lembro de uma vez que, numa conversa sobre objetos, perguntamos aos participantes se eles achavam que uma caneta Bic poderia fazer parte do acervo de um museu. Uma pessoa respondeu que não, que só faria sentido uma caneta estar no museu se tivesse sido usada, por exemplo, para assinar a *Lei Áurea*. O exemplo foi esse, mas poderia ter sido qualquer outro *marco histórico*. O que estava em jogo não era a relevância daquela assinatura tardia, mas sim as representações de uma narrativa construída pela *história oficial* a partir de grandes símbolos materiais e imateriais.

Na obra *O poder simbólico* (1989), o sociólogo francês Pierre Bourdieu analisa as relações de poder das sociedades contemporâneas e percebe que há, além do poder econômico e da força do Estado, um outro tipo de poder utilizado como instrumento de controle e manutenção dos privilégios dos grupos dominantes: um poder imaterial, naturalizado e muito bem articulado que Bourdieu chama de *Poder Simbólico*. Esse poder não deixa de estar vinculado ao poder derivado da posse do dinheiro e dos meios de produção colocado por Karl Marx em *O capital* (2013), mas leva em consideração outros

aspectos, como fatores sociais, culturais e simbólicos. Tendo como base atributos de reconhecimento ou de valorização social, o poder simbólico estrutura-se de maneira que os dominados sigam, apoiem e perpetuem os discursos criados e impostos pelos dominadores. É uma estratégia de poder tão bem camuflada nas relações cotidianas que passa despercebida por seus agentes – e, exatamente por isso, funciona muito bem. “O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, pág. 7-8).

Do *poder simbólico*, deriva a *violência simbólica*, humilhação cotidiana que causa danos morais e psicológicos naqueles que são considerados simbolicamente inferiores, geralmente os grupos minoritários. Assim sendo, para romper elementos simbólicos dominantes, os grupos dominados precisam, antes de tudo, percebê-los para, então, criar novos discursos, discursos próprios. Daí é possível apreender que, se um poder simbólico é percebido, é porque ele já se encontra em processo de enfraquecimento. Nesse sentido, podemos entender que a espoliação das lembranças colocada por Bosi é uma violência simbólica que faz parte da estrutura de poder que privilegia a conservação da memória de grupos considerados socialmente mais relevantes, criando uma história oficial e uma memória social excludentes que contribuem para as desigualdades e, sobretudo, para a marginalização simbólica de grupos vulneráveis. Ao explicar o porquê de não se preocupar com a veracidade total se seus velhos narradores, Ecléa Bosi diz que “com certeza seus erros e lapsos são menos graves em suas consequências que as omissões da história oficial” (BOSI, 1994, pág. 37), visto que a sociedade capitalista “destrói os apoios da memória e substitui a lembrança pela história oficial celebrativa” (BOSI, 1994, pág. 18). Neste sentido, os objetos de memória e as narrativas de si surgem não só como uma forma de resiliência pessoal, mas também como uma estratégia de resistência coletiva frente a graves omissões e apagamentos da história oficial.

Entendi o que *a pessoa da caneta* estava dizendo, mas na hora não pude deixar de imaginar uma plaquinha de bronze com a informação “Com esta caneta, em 13 de maio de 1888, Isabel Cristina Leopoldina Augusta Micaela Gabriela Rafaela Gonzaga de Bourbon-Duas Sicílias e Bragança, também conhecida como Princesa Isabel, assinou a Lei n. 3.353,

também conhecida como Lei Áurea, que declarou extinta a escravidão no Brasil.”. E, dentro de uma caixa de vidro grosso, muito bem protegida, estaria uma caneta Bic transparente de tampa preta. Engraçado como, às vezes, a *verdade* parece apenas uma questão de formato, de apresentação. Fiquei pensando que pouca gente questiona a veracidade de uma informação escrita em uma plaquinha de bronze – artefato típico nos instrumentos da história oficial. Também pensei que quase ninguém duvida da importância das pessoas com nomes grandes, tampouco da importância de suas casas e de seus objetos pessoais. Na nossa sociedade, os ricos e as coisas dos ricos são importantes. Disso quase ninguém duvida.

Então pensei nas muitas Canetas Bic que escreveram tantas declarações de amor, tantas dedicatórias em livros, tantos bilhetes nas portas das geladeiras, tantas listas de compras, tantas listas de convidados, tantas listas de *fiados* no mercadinho da esquina, tantos rascunhos de histórias inventadas, tantos rascunhos de histórias baseadas em fatos reais, tantas colas para provas, tantas perguntas, tantas respostas, tantos rabiscos nas mesas das escolas, tantas frases motivacionais nas paredes dos banheiros públicos, tantas redações de vestibular, tantos pedidos de socorro, tantos pedidos de resgate, tantos pedidos de desculpas, tantas denúncias, tantos endereços em envelopes, tantas cartas anônimas, tantas fofocas nos pedacinhos rasgados dos cantos das folhas dos cadernos nas salas de aula, tantas palavras em jogos de *stop* em dias de chuva, tantas glosas nas bordinhas dos livros, tantos números de telefone em agendas, tantos lembretes nas palmas de tantas mãos. Lembrei das minhas manhãs no arquivo e pensei nas muitas Canetas Bic que assinaram tantas certidões de nascimento, tantas lembranças de batismo, tantas carteiras de identidade, tantas carteiras de motorista, tantas carteiras de trabalho, tantos contratos de locação, tantos contratos de compra da tão sonhada casa própria, tantas certidões de casamento, tantas ações de divórcios litigiosos, tantos acordos de renegociação de dívidas, tantas procurações, tantos formulários, tantas listas de presença, tantos livros de visitas, tantos diplomas de conclusão de curso, tantas altas nos hospitais, tantos pedidos de aposentadoria, tantas certidões de óbito. Segui pensando... Tanta, tanta, tanta vida! Pensei em Georges Perec. Será que ele usava caneta Bic para fazer suas listas?

Meu interesse pelo *Museu das Coisas Banais* e pelas narrativas como valor das coisas surge justamente deste olhar sobre a banalidade, sobre o cotidiano, sobre o ordinário. Ou mais: sobre o *infraordinário*. Georges Perec chama de *infraordinário* este *ruído de fundo*, as coisas muito corriqueiras, muito pequenas, que compõem o cotidiano da vida humana. Não percebemos estes ruídos, estes restos, pois, acostumados ao espetacular, aos grandes acontecimentos, não prestamos atenção. E quanta coisa é perdida quando se olha só para o espetáculo! Em *Aproximações do quê?*, Perec critica o espetacular que nos cega para todo o resto, inclusive para o que somos. Sobre isso, ele reflete:

O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo o resto, onde ele está? O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o *infraordinário*, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interrogá-lo, como descrevê-lo? [...] Como falar dessas “coisas comuns”, ou melhor, como cercá-las, trazê-las para fora, arrancá-las da casca onde estão presas, como dar-lhes um sentido, uma língua: que elas falem enfim do que é, do que somos. Na nossa precipitação em medir o histórico, o significativo, o revelador, não deixemos de lado o essencial: o verdadeiramente intolerável, o verdadeiramente inadmissível: o escândalo não é a explosão, é o trabalho nas minas. As “perturbações sociais” não são preocupantes em períodos de greve, elas são intoleráveis vinte e quatro horas por dia, trezentos e sessenta e cinco dias por ano. (PEREC traduzido por SILVA, 2010, pág. 178 - 179)

Através dessas reflexões, Georges Perec expõe a medida equivocada que a humanidade utiliza para mensurar o valor das coisas e dos acontecimentos. Ele coloca que o trágico da vida humana não está no evento catastrófico, mas na violência ordinária - sofrida todas as horas do dia, em todos os dias do ano. Para Perec, o verdadeiramente intolerável, o verdadeiramente inadmissível não está em situações isoladas e espetacularizadas pelo terrível, mas na vida vivida - que mais do que *ser banal*, é banalizada por esse olhar desviante. Perec nasceu em 1936, em Paris e ficou órfão muito cedo, durante a Segunda Guerra Mundial. Perdeu o pai no campo de batalha e a mãe em Auschwitz. Foi, desde então, adotado e criado pelos tios. Talvez resulte da memória traumática e da percepção sobre o total descontrole das ações humanas, o seu desejo de olhar para as coisas, para o cotidiano, para o ordinário-diário. Não só olhar: catalogar, inventariar, listar, descrever, organizar, interrogar. “Faça o inventário de seu bolso, de sua bolsa. Interrogue-se sobre a procedência, o uso e o devir de cada um dos objetos que você retirar daí.” (PEREC

traduzido por SILVA, 2010, pág. 179) orienta Perec em seu quase manifesto do extraordinário. Perec é um sobrevivente e, como tal, viveu acompanhado pelas suas ausências - père e mère¹⁰. Se os objetos denunciam a presença do ser humano, também escancaram a ausência dos sujeitos faltantes. São vestígios do vivido. Mas, mais do que vestígios, são presenças. Por isso, não é estranho o fato de Perec tratar as coisas quase como entidades. Já ouvi dizer que, quem volta muito a sua atenção para as coisas, esquece das pessoas. Que grande equívoco. A verdade é que as coisas têm profunda relação com os valores de humanidade, por isso são tão frequentes em memórias traumáticas como as de Perec, de quem voltaremos a conversar mais adiante.

As memórias da Segunda Guerra Mundial são impregnadas de casa, roupa e comida, justamente pela precariedade, pela privação do que é o mais básico para a dignidade humana. Em Auschwitz, os objetos se acumulam, denunciando a humanidade usurpada. Lá, há pilhas de malas. Mala é uma espécie de caixa, de couro ou lona, com armação de madeira, em que se arrumam os objetos dos quais se necessita quando se sai de casa, geralmente em viagem. Alice Lok Cahana, sobrevivente húngara do holocausto, conta que, após a invasão da Alemanha na Hungria, foram emitidos sucessivos decretos limitando a liberdade dos judeus. Um desses decretos os obrigava a fazer uma mala de até 25 quilos. Ela questiona: “Pense em sua casa. O que você levaria com 25 quilos?”. O documentário *The Last Days*, dirigido por James Moll e lançado em 1998, conta a história de judeus húngaros enviados a Auschwitz no último ano da guerra, na ação de genocídio chamada *Solução Final*. O documentário recolhe relatos orais de sobreviventes, trazendo testemunhos pessoais desta catástrofe coletiva. Em suas narrativas, todos evocam memórias familiares, da vida em casa, do cotidiano antes do nazismo. Nos relatos, os pouquíssimos objetos que sobreviveram ao processo de despojamento aparecem como vínculos com o passado e as pessoas perdidas. Convertendo-se, por isso, em fiapos de esperança de sobrevivência.

Renee Firestone conta que ao fazer as malas queria levar algo que a lembrasse dos bons tempos. Antes de sair de casa, quando ouviu o barulho das botas dos soldados subindo as escadas, voltou correndo e vestiu rapidamente um maiô debaixo de seu vestido.

¹⁰ Pai e mãe.

Esse maiô foi um presente de seu pai ao retornar de uma de suas frequentes viagens de trabalho. Renee recorda que, vestida com o bonito maiô, frequentava a piscina, recebia assobios dos meninos e provocava inveja nas amigas. Já em Auschwitz, Renee foi obrigada a despir-se para o banho coletivo. Ficou lá, em pé e vestida com seu maiô em meio a todas as mulheres totalmente nuas. Ela conta que teve a sensação de que se tirasse o maiô e o deixasse para trás, deixaria com ele todas as lembranças maravilhosas, tudo aquilo que tinha algum significado em sua vida.

Irene Zisblatt também conta sobre as escolhas feitas rapidamente no momento em que ela e sua família tiveram que sair de casa. Relata que, quando arrombaram a porta da frente, entraram e deram alguns minutos para a família colocar em malas *todas as coisas de valor*. Antes de deixarem a casa, sua mãe falou que havia enrolado diamantes na barra de sua saia para comprar pão, caso em algum momento não tivesse comida suficiente. Chegando em Auschwitz, imediatamente separada da mãe, também teve que tirar todas as roupas para o banho coletivo. Nua, segurou os diamantes na mão enquanto os guardas ordenavam que todas as *coisas de valor* fossem deixadas em um local específico. A fim de esconder os diamantes, colocou-os na boca. Por fim, teve que engolir. “Eu me agarrei aos diamantes, porque eles eram para comprar pão”, conta. Até a libertação, Irene engoliu os diamantes várias vezes. Após a guerra, ficou muito tempo sem falar sobre o holocausto, mas fez um pingente em forma de lágrima com os diamantes. Quando finalmente começou a falar sobre esse período da sua vida, escreveu um livro chamado *The Fifth Diamond* (2008) e diz que todos os filhos e netos já estão avisados: a lágrima cravejada de pequenos diamantes deve permanecer na família, passando de geração em geração.

O verdadeiro valor dos diamantes de Irene Zisblatt e do maiô de Renee Firestone está amparado na narrativa de suas possuidoras. Está no vivido. Em um contexto extremamente desumanizante, junto com as roupas, os sapatos, os brincos, as pulseiras, as muletas, os óculos, os colares, os dentes e os cabelos que iam sendo acumulados em pilhas, buscava-se retirar também toda a vontade de viver daquelas pessoas que, nuas, eram igualadas a nada. “Qual o sentido de os prisioneiros serem obrigados a se despojarem de suas roupas a não ser para que se despojem de si mesmos?” (STALLYBRASS, 2016, pág. 79). Assim, esses objetos, tão sobreviventes quanto seus donos, aparecem como uma amostra

daquilo que existiu antes e como uma possibilidade de futuro mais adiante. Uma esperança de vida e de sobrevivência.

Irene Zisblatt conta que chorava todas as vezes que conseguia salvar seus diamantes. “Eles são a única coisa que tenho que a minha mãe já segurou”, explica. Nesse sentido, o valor monetário e o valor de troca dos diamantes ficam pequenos perto do seu valor biográfico, estabelecendo uma relação profundamente íntima entre Irene, a pessoa que recorda, e sua mãe, a pessoa recordada. Aqui, novamente vemos um exemplo importante de dissociação entre valor e preço. Irene Zisblatt cogitou trocar diamantes extremamente caros por pão, mas conseguiu salvá-los. Estes diamantes eram uma prova material da humanidade fora do campo e, por isso, contribuíram para o reencontro de Irene Zisblatt com seu próprio eu - a vida que foi e vida que poderia vir. Assim, os diamantes adquirem outro tipo de valor, um valor de relíquia. Relíquias que não haviam sido tocadas pelos santos, mas sim por sua mãe. Irene Zisblatt foi a única pessoa da sua família que sobreviveu.

Durante a produção do documentário, Irene Zisblatt e Renee Firestone retornam para as suas cidades de origem na Hungria. Renee reencontra sua casa, o portão por onde ela e sua família saíram ainda estava lá. Tenta abrir. Estava trancado. Aquele portão trancado foi um golpe terrível para ela. Lembrei de um outro relato sobre as chaves guardadas nos bolsos dos casacos vestidos nos corpos retirados das valas comuns encontradas no meio da floresta. Quem sai de casa, fecha a porta e coloca a chave no bolso, certamente tem a intenção de voltar. Se as chaves no bolso denunciam a intenção de seu dono de voltar para casa, as malas empilhadas em Auschwitz (Figura 7) provam que muitas pessoas passaram por ali. Os objetos reconstituem fatos. Na ausência humana, são ótimos narradores. Eles não querem que esqueçamos. Lembrar para não repetir.



Figura 7: Malas expostas em vitrines no Memorial de Auschwitz-Birkenau. Fotografia: Rosane Tremea, 2014.

Em *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (1993), o historiador contemporâneo francês Pierre Nora traça as diferenças entre *memória* e *história* e desenvolve o conceito de *Lugares de Memória*. O autor trata a memória verdadeira, pura, como um elemento intrínseco ao modo de viver das comunidades tradicionais, um vínculo natural estabelecido entre as sucessivas gerações. A história, por sua vez, é produto de um discurso sobre a memória, uma construção a partir de certos interesses. Para Nora, o sujeito moderno vive em uma *sociedade sem memória*, realidade que ele chama de “Aceleração da história”, marcada pela fragmentação e por rupturas. Estamos, portanto, fadados a esquecer. Assim, os *Lugares de Memória* surgem da vontade de memória, ou seja, um ato deliberado de tentar vencer o problema do esquecimento. Logo, são medidas materiais para *fazer lembrar*:

À medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história. (NORA, 1993, pág. 15).

Para Nora, o sujeito moderno só conhece a memória alavancada por suportes exteriores. Cria-se, então, uma memória arquivista, na qual o ato de guardar substitui a memória tradicional, vivenciada coletivamente. A função primordial dos *Lugares de Memória* é a educação para a memória e, nesse contexto, guardar é uma tentativa de cristalizar e manter um rastro do que já foi. Os *Lugares de Memória* ocupam espaços (têm materialidade), são ritualísticos (proporcionam uma experiência simbólica) e têm natureza pedagógica (educam para a memória). A memória que somos capazes de apreender, portanto, também surge de uma articulação de interesses específicos localizados no nosso tempo e espaço. Os memoriais, os monumentos, os museus, os arquivos, os monumentos são instrumentos físicos da memória, que *nos lembram de lembrar*. Assim sendo, “a razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial” (Nora, 1993, pág. 22). Isto posto, é certo que o Memorial de Auschwitz-Birkenau é um lugar de memória. Mas, e as malas? Os óculos? Os sapatos? Os objetos podem ser lugares de memória?

O artista francês Christian Boltanski faleceu em julho de 2021, aos 76 anos, e deixou uma vasta obra que reúne álbuns de fotografias, vitrines, inventários, coleções, dossiês, vídeos, instalações. Em suas obras, pratica um exercício de memória que é, simultaneamente, arquivista e memorial: junta vestígios de vidas anônimas e constrói espaços que evocam, ao mesmo tempo, memórias particulares de pessoas ordinárias e eventos históricos de grande impacto coletivo e civilizacional, como o Holocausto. “Os objetos de Boltanski são uma espécie de museu efêmero da memória” (2019, pág. 548), diz Biagio D'angelo, professor e pesquisador brasileiro. A artista e pesquisadora portuguesa Joana Lobinho explora o caráter memorial das obras de Christian Boltanski em sua dissertação intitulada *Memento: Christian Boltanski e o Memorial* (2011). Ela 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, pág. 38 - 39)

Memento é a oração que se reza pelos defuntos, e que principia pela palavra latina *memento*, que significa *lembra-te*; tem origem no latim, sendo o imperativo de *meminisse*, *lembrar-se*. Também pode significar um apontamento para lembrar uma coisa que tem que ser feita. Os memoriais, as obras de Boltanski e os meros lembretes escritos cotidianamente possuem um objetivo comum: são tentativas humanas de não deixar esquecer. Segundo Lobinho, 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, por sua vez, 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 a família não praticar a religião judaica, o período de perseguição, inevitavelmente, ficou marcado na memória da casa.

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 – que, para ele, muitas vezes, está no acaso. 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 podem ser de qualquer um, visam justamente frisar a singularidade de cada uma dessas existências, sem ignorar a desumanização dos corpos nos contextos de barbárie.

Nesse sentido, através da arte de *arquivar* e *monumentar*, “resgata a memória daqueles que foram esquecidos ou que, mesmo participando da História, não tiveram registro. Boltanski é um interprete da História, assim como pode ser um historiador ou um romancista.” (D'ANGELO, 2019, pág. 557). 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, adiciona propositalmente

elementos que geram dúvidas e questionam a veracidade dos documentos, brincando com os limites - também tênues - entre ficção e realidade. Apreendendo os objetos como referências tangíveis de existências, nas obras de Boltanski as fotografias e as coisas documentam o íntimo, retomando narrativas do vivido que tendem a se perder com a passagem do tempo. Sobre isso, Biagio D'angelo coloca que:

O artista tem como tarefa quase impossível aquela de arquivar os objetos da memória. Arquivar, especialmente, fotografias de pessoas anônimas é fixar na memória visual o trauma do esquecimento e da zona de lembranças íntimas, familiares. [...] Os objetos aparentemente vazios e insignificantes desestabilizam a presumida amnésia causada pelo passar implacável do tempo. Seu valor não está ligado a uma certa unicidade ou por estar num certo espaço (casa ou museu), mas pelo fato de ter pertencido a alguém, o que joga uma luz especial no mesmo objeto, situando-o numa coletânea de documentos que falam de uma vida.” (D'ANGELO, 2019, pág.548)

O artista encara uma tarefa impossível, pois o ato de arquivar, catalogar, guardar, sempre provoca a sensação de perda, de ausência. Algo falta, na medida em que é inalcançável o objetivo de documentar e preservar tudo, nem que seja na memória. Contudo, se há valor na memória, há, também, valor no esquecimento. Se não lembrar é terrível, consegue imaginar que triste seria nunca esquecer? A memória e o esquecimento apoiam-se um no outro, assim como vida e morte são, também, indissociáveis. Nesse sentido, Boltanski fala sobre seus arquivos e constata a própria incapacidade de preservar vidas:

Em meu estúdio tenho muitos arquivos, incluindo talvez 7.000 fotos de suíços mortos. Em Teshima, já temos algo em torno de 16.000 gravações de batimentos cardíacos, mas o que temos é apenas o espírito, não as pessoas reais. No final das contas, não consigo proteger ninguém. Uma das motivações do meu trabalho é mostrar que na verdade não podemos proteger nada. Podemos ter muitas informações e podemos continuar adicionando a essas informações, mas não podemos preservar a vida. E quanto mais informações você tem sobre alguém, mais você sente a ausência dessa pessoa. Esse é o problema dos números. (BOLTANSKI, 2011)¹¹

¹¹ Entrevista de Christian Boltanski concedida para a 54ª Bienal de Veneza. Disponível em: https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_feature_e/t1uqPVVlmHdAM9rjyGon



Figura 8: *Réserve: Canada*. Christian Boltanski, 1988.

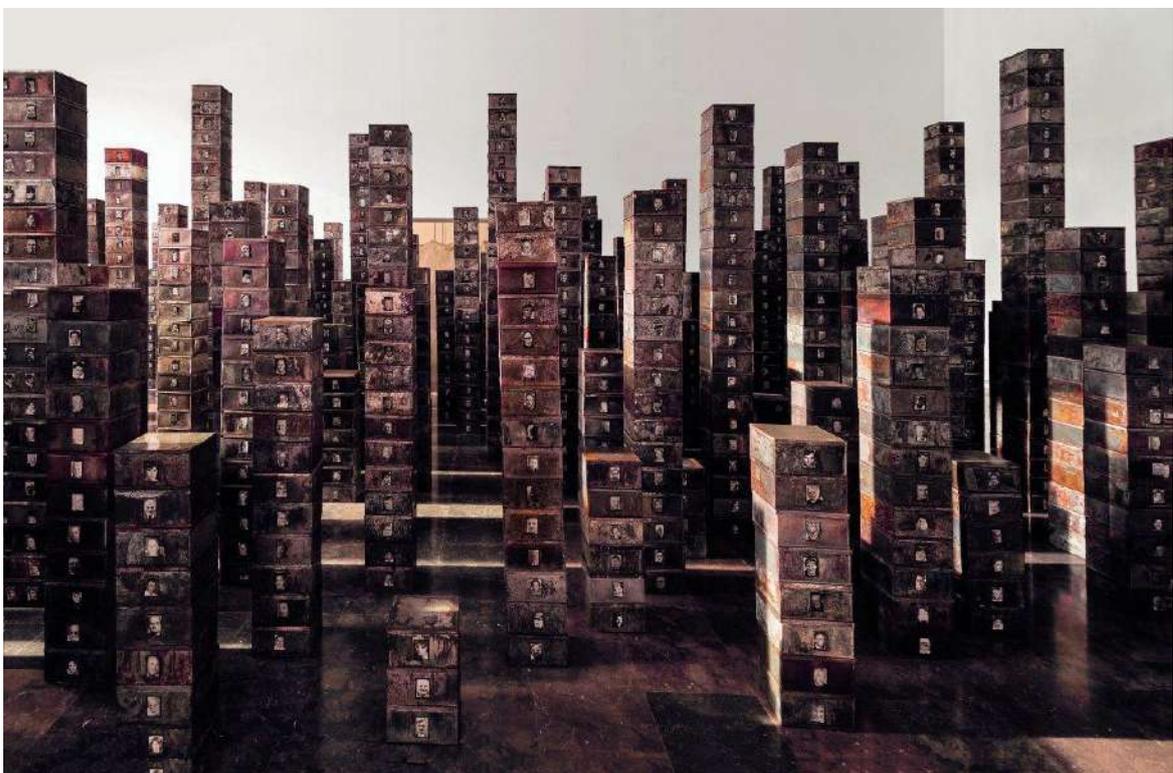


Figura 9: *Réserve: Les Suisses morts*. Christian Boltanski, 1991.

Boltanski trabalha como um colecionador, assim, o volume é o aspecto que confere a monumentalidade de suas obras. Exemplos disso são as instalações *Réserve: Canada* (1988) e *Réserve: Les Suisses morts* (1991), que, através de diferentes formas de repetição, trazem à tona a vida oculta nas coisas. Em *Réserve: Canada* (Figura 8) muitas peças de roupas de segunda mão são penduradas e preenchem completamente três paredes, formando uma espécie de vitrine de ausências. Pouca coisa se relaciona tão diretamente ao corpo do sujeito quanto as roupas. Assim, “Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua ausente presença.” (STALLYBRASS, 2016, pág. 17-18). Ao reunir muitas roupas que já passaram por muitos corpos, a obra invoca um angustiante sentimento que oscila entre uma incontável multidão e a ausência total. Olhando para essa parede cheias de roupas, quase consegui sentir seu cheiro e não pude deixar de lembrar do sentimento que impede algumas pessoas de adquirir roupas de segunda mão: o medo de que as peças tenham pertencido a alguém que já morreu. Penso que esse sentimento deriva do fato de que algumas pessoas não só sentem a vida nas coisas, como também as temem. A morte, portanto, embora implícita, também é presença marcante na obra.

Réserve: Les Suisses morts (Figura 9) é uma das várias montagens realizadas com as mais de 7000 fotos retiradas 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, cemitérios e grandes cidades são praticamente símbolos de multidão, espaços povoados de existências, mas capazes de ocasionar perdas e solidões. Nesses lugares, todos descansam ou cansam sozinhos nas suas caixas. Para tentar encontrar essas existências, precisamos de diretrizes: números das gavetas, nomes das lápides, endereços das residências. Andando em meio às pilhas, é fácil se perder.

Lembrei do arquivo onde trabalhei. Havia muitas existências naquelas prateleiras! A maioria, gente morta. Mas eu não tinha medo algum. Gosto do espírito das coisas. Às vezes, quando não achava alguma pasta na devida caixa, a partir da minha própria angústia, ficava pensando em como seria fácil provocar um caos naquele lugar. E se, ao invés de seguir os números, eu passasse uma manhã inteira trocando as pastas aleatoriamente de lugar? As pessoas todas misturadas e perdidas! Uma loucura. Aquela repartição pública viria abaixo!

Pior que isso, só um incêndio. Talvez por isso os cadeados. Uma vez, Boltanski afirmou ter colocado a foto de uma pessoa viva entre os suíços mortos. A morte é coisa certa. Então, em algum momento, a informação do título se tornaria completamente verídica. Mas, entre todas aquelas fotos, qual seria a pessoa viva? Faz tanto tempo, será que já morreu? Neste caso, a obra já alcançou a sua verdade total. Lembrei das plaquinhas de bronze e das suas verdades quase inquestionáveis. A verdade absoluta dos monumentos. A verdade absoluta dos documentos. Gostei do senso de humor de Boltanski.

Pesquisando sobre os arquivos de vida e morte de Boltanski, conheci a obra *Réserve: Détective, from 'Inventory'* (1988), instalação que reúne prateleiras de madeiras cheias de caixas de papelão empilhadas umas sobre as outras (Figura 10). Nas caixas, com fitas pretas, estão etiquetadas fotografias de pessoas envolvidas em crimes violentos. Uma caixa, uma fotografia e uma data de ocorrência. Mais nada. A instalação tem um aspecto muito próximo dos arquivos oficiais, inclusive lembra muito o arquivo onde eu passava minhas manhãs. Contudo, ao não informar quem é a vítima e quem é o agressor, o artista sugere ao público o ato de investigar, estabelecendo um envolvimento particular do observador com os materiais apresentados. Esse é um aspecto que Boltanski explora de diferentes maneiras ao longo de sua produção, deixando brechas propositais que abrem as obras para experiências afetivas a partir do passado e das memórias dos observadores, ao passo que expandem o trabalho para uma experiência memorial reflexiva e ritualística, sempre apontando para as ambiguidades das existências e de seus vestígios. Quais verdades estariam guardadas dentro daquelas caixas?



Figura 10: *Réserve: Détective*, from 'Inventory'. Christian Boltanski, 1988.

Sempre gostei de histórias e lembro que desde pequena tentava prestar atenção naquilo que me contavam. Ouvindo uma pessoa e outra dentro de casa, percebi duas coisas. Um: quando presto bastante atenção, tenho facilidade de lembrar detalhes das histórias. Dois: há mais de uma verdade para o mesmo fato, as pessoas se contradizem o tempo todo, sem necessariamente mentir. Cruzando detalhes das histórias contadas na família, percebi a vida humana como algo muito complexo. Percebi também que cada um olha e relata o passado de um jeito diferente. A meu modo, comecei a colecionar histórias. Novelas, filmes, livros, conversas com a vovó, programas de auditório, fofocas da vizinhança. Tudo era fonte de histórias. Histórias de pessoas. Eram os anos 1990, eu assistia muita TV. Um dia começou a passar *Linha Direta*¹². Nas noites de quinta-feira, conheci o que

¹² Linha Direta foi um programa de televisão brasileiro transmitido pela TV Globo, e exibido nas noites de quinta-feira, entre 1999 e 2007. O programa divulgava casos de crimes que aconteceram no Brasil, cujos autores estariam foragidos, assim como casos antigos e de grande repercussão, que marcaram a história da justiça brasileira.

julguei como o ápice da complexidade humana: os crimes violentos. Como as relações entre as pessoas poderiam chegar naqueles resultados?

Desde então, acompanho o desenrolar das investigações de vários crimes famosos e não tão famosos. Fui percebendo a ambiguidade dessas situações muito difíceis de entender e de resolver. Na obra de Boltanski, queria abrir a caixa e conhecer os atores, os detalhes. Por quê? A cada caso, aumentava a minha certeza de que *as coisas também contam histórias*. Por exemplo, um crime sem testemunhas. Em casos como esse, na maioria das vezes, as coisas é que falam. Para solucionar crimes assim, a partir dos vestígios, são feitas tentativas de reconstituir os acontecimentos passados – juntando pedacinho por pedacinho. Em uma investigação, procura-se saber a *verdade* sobre os autores e sobre os fatos. Chega-se, contudo, a versões – algumas mais verosímeis, outras menos. Teoricamente, vence a versão que for melhor comprovada, de preferência com provas materiais. Porque, diferente das pessoas, as coisas não mentem. Ou mentem? Acho que podem fazer os dois. As coisas falam sobre nós e se, por vezes, sustentam nossas afirmações, também podem nos denunciar. Nos arquivos, aprendi que, como vestígios de nossas existências, algumas folhas de xerox juntadas em uma pasta podem *reconstituir* vidas inteiras – verdadeiras ou não. É só prestar atenção. Também foi nos arquivos que aprendi que, geralmente, não basta *contar* uma história sobre si, é preciso *provar* que esse passado é verdadeiro.

Em *Made-Up Memories Corp: a ficção como estratégia na construção de Lembranças Inventadas* (2013), a artista brasileira Ruth Moreira de Sousa Regiani trata do processo de criação da sua empresa fictícia criada justamente com o objetivo de produzir registros e documentos que comprovam a validade de lembranças inventadas. “Trabalhamos com evidências, assim como os criminalistas, que por meio de uma série de imagens, vestígios e objetos reconstroem um acontecimento, tornando-o crível para outras pessoas.” (REGIANI, 2013, pág. 9). A empresa se chama *Made-Up Memories Corp* (2013) e conta com uma série de instrumentos que têm como finalidade legitimar a sua própria existência e atestar a veracidade das *Lembranças Inventadas*. Uma importante ferramenta do trabalho é o site da empresa, através do qual são ofertados os serviços, recebidos os pedidos e expostos os

resultados¹³. Sobre a metodologia adotada para a criação de lembranças inventadas, o site informa que:

Depois que um fato ocorre, nós nos relacionamos com ele a partir da memória e utilizamos relatos verbais ou escritos para narrá-los para outras pessoas. Entretanto, para comprová-los, recorreremos também a objetos, imagens e vestígios. Um rastro de pegadas se torna a confirmação de que alguém caminhou por um trajeto, uma fotografia se torna a prova de um acontecimento, uma cicatriz, atesta a ocorrência de uma ferida. Como uma tentativa de trazer acontecimentos importantes de volta a memória, é comum que as pessoas guardem fotografias, objetos ou mantenham vestígios dos mesmos. Assim, por meio da memória, criamos uma ponte entre o objeto e a experiência. Made-Up Memories Corp. confecciona um conjunto verossímil de evidências que comprovam a existência de lembranças inventadas, permitindo a vivência de experiências significativas, além de sua narração e comprovação para outros, sem a necessidade de acontecimentos concretos do passado. Ao produzir estes objetos, criamos uma ponte com a experiência desejada, moldando assim a memória de acordo com sua necessidade. (REGIANI, 2013, pág. 7)

Assim, para solicitar os serviços da empresa, o cliente deve preencher um breve formulário no site, informando seu nome e contato e, através de um pequeno texto, fazer seu pedido de *Lembrança Inventada*. A partir do relato fornecido pelo cliente, a artista cria os vestígios materiais da lembrança: objetos, documentos e imagens que são reunidos em instalações. Ao fazer o *Pedido nº 02*, por exemplo, o cliente expressa seu desejo de "*Ter Sido Um Militar*" (Figura 11), fato que nunca ocorreu, pois a vida tomou outros rumos. Para satisfazer o desejo do cliente, a artista foi até a sua casa e o fotografou vestido com um uniforme militar e um chapéu que ele ganhou em certa ocasião. Para compor a cena, além do registro fotográfico em preto e branco, são utilizadas fotos de pessoas em situações do exército e o próprio chapéu do cliente. As informações sobre a fabricação da lembrança inventada são reunidas num campo específico do site intitulado *Diário de Obra*, que também aparece como um documento na instalação, juntamente com o *Certificado de Autenticidade*, onde lê-se:

Declaro, para os devidos fins legais que o resultado obtido é a evidência concreta e incontestável da situação descrita pelo cliente, apesar das notórias discrepâncias cronológicas. Atesto não haver distinção de valor ou intensidade entre esta lembrança e qualquer outra de categoria similar, já ocorrida ou ainda por ocorrer. (REGIANI, 2013, pág. 47)

¹³ Site da *Made-Up Memories Corp* disponível em: <https://www.madeupmemoriescorp.com.br/>.



Figura 11: Made-Up Memories Corp. *Pedido nº 02. "Ter Sido Um Militar"*. Ruth Moreira de Sousa Regiani, 2013. Instalação. Fonte: REGIANI (2013).

Interessante perceber que o certificado, além de estabelecer que os objetos são evidências incontestáveis do relato do cliente, frisa que não há distinção de valor ou intensidade da Lembrança Inventada em relação as memórias geradas a partir de situações fáticas. Lembranças são lembranças. Por fim, a empresa envia os objetos para o cliente e sugere que eles sejam alocados em meio as outras lembranças da casa, para que, assim, a Lembrança Inventada se misture com as lembranças antigas e se tornem ainda mais verossímeis.

O escritor angolano José Eduardo Agualusa explica que cresceu em uma família muito grande, com muitas pessoas à mesa na hora do almoço e do jantar, cada uma com uma história para contar. Ele, muito novo, com poucas experiências na memória, tinha que

inventar histórias para ser ouvido, para ter, também, o que contar¹⁴. Ele crê que isso o ajudou a se tornar escritor, assim como crê que a literatura tem um vínculo forte com a fabulação. Isso fica muito evidente no seu romance *O vendedor de passados* (2018), magnífica história narrada por Eulálio, uma lagartixa que se esgueirava pelas paredes e frestas de uma casa cheia de prateleiras abarrotadas de livros antigos, fitas cassete e recortes de jornais. Os arquivos, organizados em ordem alfabética, reuniam registros de eventos políticos e outros acontecimentos importantes que poderiam vir a ser úteis para o ofício do dono da casa. E quem era esse dono? Félix Ventura, um vendedor de passados.

Sim, um prestador de serviços! “Assegure aos seus filhos um passado melhor” (AGUALUSA, 2018, pág. 24), aconselhava ele em uma frase no seu cartão de visitas, junto ao endereço de sua casa em Luanda, onde exercia o nobre ofício secreto de criar memórias. Por isso, Eulálio, a lagartixa observadora e narradora, conseguia acompanhar todo o processo de produção de passados que começava, é claro, com uma conversa sobre as necessidades específicas de cada cliente. E quem seriam os clientes? Na maioria das vezes, pessoas com um futuro promissor, mas que careciam de um passado respeitável. Os novos ricos. Félix não só criava e vendia passados novinhos em folha para essas pessoas, como também fornecia as evidências, os comprovantes desses passados. Sim, muito parecido com a empresa de Ruth Moreira de Sousa Regiani, porém com caráter menos afetivo. Félix lidava com uma questão bem mais prática: inventar um bom nome, uma boa família, uma árvore genealógica ilustre, enfim, criar perfumes nobres para tentar abafar o ranço de pobreza daqueles que nasceram desafortunados e que, adquirindo certo poder econômico, ousaram adentrar em meios, digamos, mais distintos. Pois, como bem disse Leão XII Loayza¹⁵ ao falar de si mesmo: “Rico, não. Eu sou um homem pobre com dinheiro, o que não é a mesma coisa” (MÁRQUEZ, 1985, pág. 207)

Como um *presente*, o passado inventado era entregue dentro de uma pasta de cartolina envolta por um laço vermelho: bilhetes de identidade, passaportes, cartas de condução, desenhos, recortes de jornais, álbuns de fotografias e o que mais fosse

¹⁴ Entrevista concedida por José Eduardo Agualusa ao blog literário da Wook, livraria online portuguesa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZD0zfVonUC0>.

¹⁵ Personagem do romance *O amor nos tempos de cólera*, de Gabriel García Márquez.

necessário para evidenciar a veracidade da história. Sim, tirando a fita vermelha, era tudo muito parecido com o que eu encontrava no *meu arquivo*. Félix Ventura dizia fazer uma forma avançada de literatura. “Também eu crio enredos, invento personagens, mas em vez de os deixar presos dentro de um livro dou-lhes vida, atiro-os para a realidade” (AGUALUSA, 2018, pág. 81). Realidade esta que ele costurava com maestria, sincronizando perfeitamente os detalhes da ficção com datas e fatos históricos. Uma mentira muito bem contada, inspirada e amparada nos dados armazenados na coleção de acontecimentos e histórias que Félix guardava em seus arquivos.

“A literatura é a maneira que um verdadeiro mentiroso tem para se fazer aceitar socialmente.” (AGUALUSA, 2018, pág. 81), dizia *o comerciante de passados*, que transitava constantemente entre a ficção e a realidade, as memórias e as fabulações, a mentira e a verdade. Félix Ventura era filho adotivo de um falecido alfarrabista¹⁶. Enquanto criava verdades para seus clientes, tentava preencher as lacunas em seu próprio passado. Ele, assim como Lourenço, *o comerciante de usados* viciado nas histórias das coisas, acabava contaminado pelas fabulações e memórias de seu ofício. Por vezes, ficava perdido no labirinto de suas próprias fantasias. Humanos, seus clientes também se perdiam. Um deles, inclusive, começou a procurar mais vestígios de sua mãe inventada e desaparecida. Por fim, percebemos que todas as memórias são labirintos. Nelas, às vezes nos encontramos, às vezes nos perdemos.

Alimentada de vida - vida vivida, vida ouvida e vida imaginada - a memória é um *juntar cacos*. Em sua ambiguidade, cria algo parecido com o que foi, mas nunca *exatamente* o que foi. No Japão existe uma técnica chamada *kintsugi*, na qual resina da árvore de laca e pó de ouro são utilizados para colar os cacos de objetos de cerâmica ou de vidro quebrados. Ao consertar o objeto, mais do que aumentar a sua vida útil, busca-se guardar sua memória, preservar as vivências compartilhadas com o possuidor. Mas, de maneira alguma, esse objeto torna a ser o que foi. Como cicatrizes na pele, o ouro da cola salienta as emendas, em vez de escondê-las. A memória é assim: a marca indelével de algo que foi. Um trauma, como o de Boltanski. Mas também é resíduo, rastro, resto. Nunca um retrato fiel do passado.

¹⁶ Que trabalha com alfarrábios, livros velhos que têm mais valor pela sua antiguidade do que pelo seu conteúdo.

Às vezes, a memória nos ilude, assim como a verdade, que também “costuma ser ambígua. Se fosse exata, não seria humana” (AGUALUSA, 2018, pág. 136). Nos dias de arquivo, entre meu hábito de montar personagens e meu ofício de digitalizadora de documentos, percebia as brechas deixadas na tentativa de alcançar a verdade total dos fatos. Lá, para se chegar na versão mais plausível da verdade, juntava-se comprovantes como os fabricados pela *Made-Up Memories Corp* e por Félix Ventura. E eu, enquanto olhava para as peculiaridades de cada vida, fazia parte de um sistema burocrático montado justamente para procurar incoerências e provas falsas, registros materiais de um passado que nunca existiu. Acho tudo isso incrível.

Andando pelos arquivos à procura de vidas, me sentia uma *Juntadora de Cacos*, colando pedaço por pedaço para conhecer um pouquinho daqueles que ali habitavam. Em relação aos que já haviam morrido, sentia como se as pessoas tivessem se mudado para aquelas caixas, junto com seus documentos. Com certeza, era possível saber mais sobre elas pelo conteúdo das caixas do arquivo do que pelo conteúdo de suas gavetas nos cemitérios. *Nós que aqui estamos por vós esperamos*¹⁷, pensava enquanto andava entre as prateleiras. O filósofo franco-magrebino Jacques Derrida, em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001), relaciona as origens dos arquivos com a ideia de abrigo, de residência. Ele coloca que “Foi assim, nesta *domiciliação*, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se de-moravam” (DERRIDA, 2001, pág. 13). Para mim, os arquivos onde estive eram exatamente isso: não as evidências de um passado de verdade inquestionável, mas uma última morada. E, como nos cemitérios, o maior dos problemas era o espaço.

Foi entre as prateleiras e as caixas de papelão, fazendo minhas próprias *investigações*, que percebi que não há nada mais singular do que a existência humana, ao mesmo tempo em que não há nada mais anônimo do que uma pasta de arquivo. O arquivo, ao mesmo tempo em que tenta organizar o caos da multidão, gera pilhas de existências que nunca param de crescer. Enche uma sala, começa em outra e em outra. Um fluxo constante

¹⁷ Referência ao título do filme documental de Marcelo Masagão. *Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos* (1999) é um filme-colagem que reúne registros audiovisuais do século XX, intercalando e sobrepondo imagens de filmes antigos, fotos, reportagens de televisão e de arquivos. Entre essas imagens, estão cenas do cemitério de Paraibuna, no interior de São Paulo, em cujo portal se lê a frase que dá nome ao documentário.

de folhas e folhas de xerox sendo assinadas com as canetas Bic retiradas do almoxarifado. E os carimbos – téc, téc, téc – trabalhando sempre. Uma das brincadeiras que se fazia nos corredores, entre os estagiários, era que, um dia, cedendo ao peso, o chão do arquivo do terceiro andar desabaria sobre nós. O peso de todas aquelas vidas registradas em papéis e escrituras. Cairiam juntas, de mãos dadas, pois “Todas as vidas estão ligadas. No fim, tudo se liga. Mas só alguns loucos, muito poucos e muito loucos, são capazes de compreender isso.” (AGUALUSA, 2018, pág. 188).

A Catadora de coisas

Há alguns anos, fui convidada para um ritual de esvaziamento. Explico: Maria Cristina morava sozinha em uma casa alugada e faleceu. Havia, portanto, uma casa inteira para ser esvaziada, limpa, pintada e, finalmente, entregue para a imobiliária. Fui, então, convidada para ir até lá “pegar algumas quinquilharias”. Obviamente, aceitei. Chegando lá, me deparei com uma situação um tanto inusitada, não fui a única a ser convidada para a ocasião, pelo contrário. Havia outros conhecidos da família, em sua maioria vizinhos, arrastando móveis, escolhendo painéis, colocando objetos em sacolas. Enfim, catando coisas. Enquanto os outros se concentraram nos móveis e utensílios de cozinha, eu estava mais interessada nas coisas velhas, pequenas, esquisitas. Ponto positivo: não tinha competição, aparentemente eu era a única interessada nas coisas inúteis. Porém, não sabia por onde começar. Fiquei um pouco atordoada com o movimento e com a grande quantidade de coisas. Maria Cristina gostava de guardar, isso era claro.

Comecei a circular pelo local para ver o que me interessava. Era perceptível que naquela casa havia muitos restos da vida dos outros. Tinha de tudo, não podia ser de uma pessoa só. Bonecas, jogos de tabuleiro, jogos de chá, taças, copos, materiais de costura, bijuterias, roupas, miniaturas de porcelana, livros, porta-retratos, porta-joias, escovas de cabelo, cartões telefônicos, CDs, fitas K7, fitas VHS, discos de vinil, câmeras fotográficas de variados tipos. Toalhas e guardanapos de crochê se espalhavam por todos os lados. Linhas e agulhas também. Ela era crocheteira, certamente. Sobre o sofá, estava um trabalho de crochê inacabado, com a agulha ainda cravada no novelo. “O tempo leva as pessoas e deixa as coisas pela metade”, pensei. “Posso ficar com isso?”, perguntei, segurando o *quase guardanapo* nas mãos. “Pode”, me responderam. Separei e segui catando.

Caminhando e remexendo as coisas, tive acesso a um pouco do que foi Maria Cristina e as outras pessoas que passaram por ali. Aquela casa, era evidente, acumulou o que sobrou de muita gente – viva e morta. Todos foram, ficou Maria Cristina e os restos. Uma guardiã das coisas do passado? Talvez. Mas sua Era havia acabado. Naquele momento, como numa explosão, as coisas se espalhavam e o conteúdo da casa partia rapidamente pela porta na mão dos catadores. E eu, parte do grupo, contribuía para aquela fragmentação. Saí de lá com sacolas cheias. Quando passei pela porta, o cheiro de Maria Cristina - misturado com o cheiro do mofo e do pó das coisas remexidas - ainda residia na casa, como um último vestígio de sua corporeidade. Mas duraria pouco, logo seria substituído pela tinta fresca, cheiro genérico de praticamente todas as casas em catálogos de imobiliária.

2. ENTRE O LEMBRAR E O NARRAR: VISITAS DOMICILIARES À PROCURA DE OBJETOS

Pensei em começar o relato sobre as minhas andanças por casas alheias dizendo que não *conheci* Maria Cristina, mas estaria equivocada. Não *vi* Maria Cristina, mas a conheci através de sua casa e, mais ainda, através de seus muitos objetos. O resto imaginei, como fazia com meus personagens do arquivo. Desde Maria Cristina, nunca mais vi a morte da mesma maneira. Se nos arquivos percebi o aspecto burocrático e público do fim da vida, depois dessa situação inusitada não pude mais deixar de pensar no processo muito prático que envolve os objetos e as casas daqueles que se vão.

Pela primeira vez, olhei para as minhas coisas e pensei sobre o que aconteceria com elas. Pensei em quem viria para Pelotas esvaziar o apartamento e entregá-lo para a imobiliária, caso eu morresse. Nutro um sentimento profundo por quase tudo que possuo, sei a procedência e o lugar dos objetos que reuni em mais de dez anos nesta cidade onde cheguei de ônibus com algumas malas. Pela primeira vez, olhei para meus livros rabiscados, marcados, grifados e pensei: isso não dá para vender. A pessoa responsável saberia para quem doar? Onde será que acabariam? Esta parte da vida - o fim - é pouco discutida. Quase nada planejada. Já conheci algumas pessoas que pagam parcelado seus próprios serviços funerários. Acho bem pensando. *Não ter onde cair morto* é realmente um problema. Já conheci pessoas que, em vida, pensaram no destino de suas joias ou de outros objetos valiosos. Mas nunca, nunca, conheci alguém que, antes da morte, planejasse, por exemplo, o destino de sua frigideira velha que, por muito anos, fritou seus ovos no café da manhã. O que aconteceria com minha frigideira?

Ponto intrigante é que a morte, apesar de muito utilizada como recurso dramático, geralmente não tem suas consequências mais práticas discutidas nos filmes, nas novelas, nos romances. Como pagar o funeral? O que fazer com as coisas? Quem vai resolver todos os trâmites para entregar a casa para a imobiliária? O que fazer com a casa, caso seja uma casa própria? Quem vai dar encaminhamento no processo de inventário e divisão dos bens? Após a morte, essas demandas precisam ser resolvidas. E rápido. Causam, inclusive, muitos

conflitos nas famílias. Mas quase não se discute sobre isso. Acho que isso ocorre porque estes aspectos da morte não são tão comoventes, apesar de profundamente tristes. “Vão-se os dedos, ficam os anéis.”, disse uma amiga certa vez. Sim, os objetos sobrevivem aos sujeitos. O que resta deles após a partida de seus possuidores? Penso nisso e quase sinto a solidão das coisas.

Depois de Maria Cristina, demorei quatro anos para conhecer Paul Auster. Em 1979, aos 30 e poucos anos, este escritor norte-americano perdeu repentinamente o seu pai. Uma morte tão abrupta quanto a de Maria Cristina, que simplesmente *parou* sobre o sofá. Em *A invenção da solidão* (1999), Paul Auster fala sobre a sua experiência pessoal de esvaziamento. Apreendendo a casa como a metáfora de seu pai, a representação de seu mundo interior, ele faz um relato extremamente sincero sobre o processo íntimo de lidar com a perda de seu pai, ao mesmo tempo em que, ao remexer suas coisas, finalmente, o encontra. Uma parte daquele pai só começou a existir quando o filho iniciou o inevitável movimento de *invasão da vida* através da imersão nas *coisas do morto*. Sobre isso, Auster confessa:

Toda vez que eu abria uma gaveta ou metia a cabeça em um armário, me sentia como um intruso, um assaltante que vasculha os recantos secretos da mente de um homem. Eu continuava à espera de que meu pai entrasse de repente, olhasse para mim espantado e me perguntasse que diabo eu estava fazendo. Não parecia justo que ele não pudesse protestar. Eu não tinha nenhum direito de invadir sua privacidade. (AUSTER, 1999, pág. 17)

O depoimento de Auster transparece seu sentimento ambíguo ao se perceber invadindo a vida íntima do pai sem que este possa queixar-se, ao mesmo tempo em que precisa tomar decisões práticas e muito rápidas para liberar a casa para o novo dono que já está aguardando. Este olhar ético sobre as próprias ações em relação a privacidade do pai recai, também, sobre as coisas que, com a partida do possuidor, de certa maneira, se perdem, ou perdem seu sentido de existir. Encarar esses objetos é para Auster uma experiência difícil, pois a desolação que paira no ambiente é tão tangível quanto a própria materialidade das coisas. Sobre o seu encontro com as coisas que ficaram, 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, pág. 17)

Sem o elemento aglutinante, o último morador solitário daquele ciclo da casa, as coisas, órfãs, são sequestradas da residência onde habitaram juntas por muitos e muitos anos. E, separadas umas das outras, são levadas - por leiloeiros, briqueiros, parentes, vizinhos, amigos - cada uma em sua solidão, para um lado diferente. Auster participa da mesma confusão ruidosa que participei na casa de Maria Cristina. Neste ritual de esvaziamento, assim como eu, Auster também notou a presença de objetos estranhos, que não pertenciam ao morador, mas que, como resíduos dos outros, foram ficando e acabaram se integrando a existência da casa. Contudo, ele pontua que seu pai certamente não guardou os vestígios dos que partiram movido por um desejo de preservar memórias, de transformar a casa em uma espécie de museu familiar. Pelo contrário, em sua percepção, o pai manteve os objetos por pura negligência, pois, apesar de ter morado por anos no mesmo lugar, sofria de uma incapacidade crônica de fixar residência. Seu pai, como um turista na própria vida, usava a casa como dormitório e não notava nada, muito menos a memória das coisas.

Auster coloca que tudo aquilo que não fazia parte do uso estritamente funcional do cotidiano, estava empoeirado, engordurado e esquecido, deteriorando-se pelo abandono, assim como a estrutura da casa, que, imensa, tinha muito espaço para exilar as coisas. Neste sentido, do relato de Auster, cabe destacar dois conjuntos importantes de objetos: as gravatas e as fotografias. Foi ao se enxergar jogando as inúmeras gravatas de seu pai no caminhão de lixo, junto com as outras coisas que não conseguiram um destino mais nobre, que Auster percebeu a morte. Aquelas gravatas, ao contrário das coisas invisíveis da casa, eram frequentemente utilizadas por seu pai desde a sua infância. As suas estampas e cores muito familiares estavam gravadas em sua consciência tão nitidamente quanto o rosto de seu pai. Despejou todas as gravatas no caminhão e, percebendo o intolerável da situação, quase chorou. Ali enterrou seu pai. Foi o mais perto que chegou das lágrimas.

As fotografias da família, por sua vez, faziam parte do conjunto de objetos invisíveis da casa e foram encontradas esquecidas em uma gaveta dentro do armário. Pelo modo como estavam, Auster deduziu que o pai nunca as olhava e que, provavelmente, tinha até esquecido delas. Essas fotografias foram resgatadas por ele e levadas para a sua casa. Após anos destituídas de seu valor primordial (serem olhadas), Auster passou a analisá-las obsessivamente. Nelas, procurava alguma verdade oculta da família. “Achei-as irresistíveis, preciosas, o equivalente de relíquias sagradas.” (AUSTER, 1999, pág. 20), confessa ele. Foi olhando demoradamente para as fotografias que Auster sentiu seu pai presente e pode, de algum modo, acessar uma parte daquele “homem que continua a existir, mas só como uma ideia, um aglomerado de imagens e recordações na mente das pessoas.” (AUSTER, 1999, pág. 20).

Paul Auster olha para as fotografias da família com o interesse de um investigador, procurando nas coisas informações para preencher as lacunas da própria vida. Lembrei da vez em que uma amiga me contou que, já adolescente, achou uma foto de casamento escondida em uma gaveta e ficou muito surpresa ao ver que a noiva ao lado de seu pai não era sua mãe. Só então descobriu que o pai havia casado com outra mulher no passado, ninguém nunca havia comentado sobre isso na casa. Penso que Auster esperava ter uma revelação como essa, algum fato desconhecido que, encontrado, explicasse as ausências do pai. Não teve revelação alguma e, se havia algum segredo em sua família - e provavelmente havia, pois, quase todas as famílias os têm, principalmente as tristes - esse segredo continuou escondido. Porém, olhando para os vestígios da vida daquele homem jovem que ele nunca conheceu, finalmente, teve um encontro sincero com seu pai.

Christian Boltanski, colecionador de vidas ordinárias, também não poderia deixar de voltar seu olhar para as fotografias de família. Na obra *Album de photos de la famille D., 1939-1964* (Figura 12), o artista ocupa uma grande parede com 150 fotografias de uma família francesa, todas tiradas entre 1939 e 1964. Que segredos estas fotografias guardam? Que segredos revelam? Ao evidenciar o cotidiano de uma família, novamente o trabalho do artista funciona como um gatilho para a memória ao partir de uma situação particular que

se abre para o coletivo e para as experiências do observador. As fotos são da família D, mas poderiam ter sido retiradas do álbum de qualquer outra família francesa¹⁸.



Figura 12: *Album de photos de la famille D., 1939-1964*. Christian Boltanski, 1971.

Assim como investigava as caixas do arquivo, eu também ficava abrindo as gavetas, os armários e os álbuns de fotos das casas da infância tentando achar essas verdades familiares que poderiam estar guardadas em qualquer lugar, até mesmo no pote de botões da Vovó. Foi ao vasculhar minhas memórias de infância e mexericar nas caixas de fotografias, que criei a obra *Espelheira do Vovô* (2017), espaço onde um armarinho de banheiro mimetiza com a estampa da parede e abriga uma fábula que criei sobre a minha própria família. Uma família que poderia ser qualquer outra família daquela época e daquele lugar, mas que, casualmente, é a minha. Todas as famílias tão parecidas em seus álbuns de fotografias, todas as famílias tão singulares em seus segredos. É como dizem: ninguém sabe o que acontece entre quatro paredes. Entre as quatro paredes de uma casa, no caso.

¹⁸ O período em que as fotografias foram feitas, informação que é evidenciada no título, deve ser levada em conta na análise desta obra, pois as pessoas das fotos, membros dessa família francesa anônima, viveram normalmente enquanto outras famílias foram perseguidas e enfrentaram um dos piores momentos da história da humanidade. Assim sendo, a obra de Boltanski também pode ser interpretada como uma denúncia da inércia da população francesa frente aos terríveis efeitos da invasão nazista na França.



Figura 13: *Espelheira do Vovô*. Série *De tudo fica um pouco*. Instalação. Dimensões variadas. Joana Schneider, 2017.

Fiquei profundamente tocada pelo relato de Paul Auster, que tem muitos pontos parecidos com o que presenciei na casa de Maria Cristina e, sobretudo, com ocorrências na minha própria família. Longe de considerar essas similaridades como coincidências, percebo que são exemplos de situações recorrentes, que fazem parte do curso da vida. A morte chega para todos e lidar com os objetos acumulados durante essas existências é inevitável. Neste percurso de reflexão que se iniciou nos corredores do arquivo, percebi que a desolação dos objetos que ficam nos perturba tanto pois evidencia, além da finitude, a precariedade da vida humana. *A vida é dura*, lamentou um dos homens humilhados pelo comerciante de usados em *O cheiro do ralo*. *A vida dói*, constatou Iberê Camargo ao procurar a alma das coisas entre os carretéis da infância na sua gaveta de guardados.¹⁹ *Tristeza não tem fim, felicidade sim*²⁰, cantou Tom Jobim – e nós cantamos junto. No fundo, todos sabemos que a morte não é mais triste do que a própria vida e, talvez por isso,

¹⁹ Referência ao texto *Gaveta dos Guardados* (CAMARGO, 2001), no qual o artista Iberê Camargo fala sobre a memória presente em seus trabalhos. Os carretéis são o tema mais recorrente em sua obra e trazem à superfície as mais profundas memórias da infância do artista.

²⁰ Fragmento de “A felicidade” (1958), canção da bossa nova de Antônio Carlos Jobim, com letra de Vinícius de Moraes, composta em 1958 e que tem como tema a fragilidade da felicidade.

reviramos os vestígios das existências procurando inutilmente por um sentido para todas essas infinitas vidas que existem - sob ou sobre a terra.



Figura 14: Maria Cristina. Série *De tudo fica um pouco*. Instalação. Joana Schneider, 2017.

Não lembro se vi alguma foto de Maria Cristina. Provavelmente não. Se vi, esqueci. Acho que preferi ficar com a *mulher imaginada* que encontrei naquela casa. Depois de ler Auster, fiquei pensando sobre a agressividade de minha própria atitude, entrando no foro mais íntimo de uma pessoa que não podia protestar. Dela, ironicamente, como se fosse uma personagem de um romance, vi tudo, menos o rosto. Neste caso, a casa fez as vezes de narradora. Sim, olhando para trás, hoje percebo que, no meio de toda a confusão, li aquele espaço revirado por intrusos como se fosse um livro. Ou, quem sabe, como se fosse uma pasta do arquivo, de onde as pessoas pulavam para fora como aquele homem que escapa dos quadrinhos no clipe do A-ha²¹. Demorei para perceber que imaginava pessoas saindo de todas as coisas. Dos livros, da TV, das pastas, das paredes das casas, de tudo! Deve ser por

²¹ No clipe da música *Take on Me* (1984) da oitentista banda A-ha, personagens humanos interagem com personagens de quadrinhos, quebrando as barreiras entre esses dois mundos. Veja aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=djV11Xbc914>.

isso que quase nunca me sinto sozinha – embora, efetivamente, o seja. Às vezes penso que imagino mais do que vivo. Engraçado, só me dei conta disso agora.



Figura 15: *Ficou um pouco de tudo no pires de porcelana.* Série *De tudo fica um pouco.* Instalação. Joana Schneider, 2018.



Figura 16: *Arremate.* Série *De tudo fica um pouco.* Instalação. Joana Schneider, 2019.

Foi da experiência de *catar e imaginar* que resultou a série de instalações chamada *De tudo fica um pouco*²² (2017 - 2019). Essa série trabalha com o conceito de *espacialização da narrativa*²³, criado a partir de instalações que, em espaços delimitados por estamparias de repetição²⁴ e utilizando objetos tridimensionais, criam espécies de cenários domésticos. Os objetos selecionados e arranjados fornecem informações sobre os possíveis moradores desses ambientes, personagens imaginados para essas cenas cotidianas. Das coisas retiradas da casa de Maria Cristina, resultaram as instalações *Maria Cristina* (Figura 14), *Ficou um pouco de tudo no pires de porcelana* (Figura 15) e *Arremate* (Figura 16). Fotografias provenientes de caixas que remexi em antiquários de Pelotas, conferem várias caras para Maria Cristina. “Esta mulher na foto é ela?”, perguntavam. “É possível”, respondia. E, junto com Maria Cristina, nasciam várias vidas possíveis, ou várias possibilidades de vida. Personagens múltiplos para cenários inventados. Uma mulher no porta-retrato, outras no porta-joias, um crochê pela metade, uma rosa secando sozinha no vaso solitário, o chá de hibisco mofando na xícara, o bolo apodrecendo no prato. *De tudo fica um pouco* fala de cenas cotidianas, de vidas possíveis e do tempo que passa.

Muitas coisas importantes acontecem por acaso. Nunca imaginei que aquele dia na casa de Maria Cristina me afetaria tanto. Também não imaginei que aquele dia seria a primeira das muitas oportunidades que tive de entrar em casas para remexer objetos alheios. Uma porta se abriu. Após essa ocasião, em situações frequentes, ajudei várias pessoas em grandes mudanças. Várias vezes me vi esvaziando casas. Foi quando descobri que esvaziadores de casas geralmente ganham brindes. Depois de anos morando em Pelotas, quase todos que conheci foram embora. E eu fui ficando. A cada mudança ajudada, objetos de amigos iam sendo agregados aos meus. Eles partiam e a minha casa ia ficando cheia de coisas dos outros. Ouvi dizer que, se a gente procura muito alguma coisa, chega uma hora em que não é mais preciso procurar pois, a partir daí, é a coisa que procura a gente. Percebi que essa hora havia chegado para mim quando ganhei um engradado antigo

²² Título faz referência ao poema *Resíduos* (1982), de Carlos Drummond de Andrade. Neste poema, a memória é tratada como resíduo, como algo que resta de tudo - o pouquinho que fica daquilo que já se foi.

²³ Esta série de instalações e o conceito de *Espacialização da narrativa* foram abordados no meu Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, com o título *Espacialização da narrativa: objetos, lugares e histórias na produção artística* (2019).

²⁴ Estampas produzidas sobre tecido, com as técnicas de estêncil e serigrafia.

da Coca-Cola de um funcionário do supermercado e minha amiga, com muita inveja, disse que eu virei imã de coisa velha. Pronto, nem precisava mais me esforçar.

Um dia, o acaso agiu novamente. Com base na experiência piloto realizada em 2015, pensando na narrativa como valor das coisas, pretendia adquirir matéria-prima para realizar uma nova fase do projeto *Não vale nem R\$1,99*. Para isso, havia planejado visitar novamente os comércios de usados a procura de objetos de segunda mão por valores inferiores a R\$1,99. Foi então que conheci Rita. Era dezembro de 2019, quando fui convidada para jantar e garimpar objetos na sua casa. Essa visita domiciliar um tanto inesperada foi a primeira vez que fui para uma casa com a finalidade explícita de comprar objetos e acabou por direcionar os rumos do projeto que venho desenvolvendo até hoje. Visitando Rita, percebi que, ao vasculhar a casa com o objetivo de procurar objetos, mas sem saber exatamente quais são estes objetos, outro tipo de percepção se aflora e, no processo de seleção, memórias são evocadas. Daí surgem as histórias, as histórias das coisas. Assim, sabendo que muitos comerciantes vão até as casas para adquirir coisas, decidi ir direto na fonte, ou seja, ao invés de passear pelas revendas e conversar com os negociantes, decidi ir até as casas onde os objetos se escondem e conversar com os moradores.

A partir daí, na ação intitulada *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos (2019 - 2020)*, visitei casas de pessoas conhecidas com o objetivo de procurar objetos usados, guardados, esquecidos – coisas, teoricamente, *sem valor*. As visitas ocorreram entre dezembro de 2019 e o início de março de 2020, em Pelotas e Augusto Pestana, ambas localizadas no interior do Estado do Rio Grande do Sul. Não fixei um perfil para as casas visitadas, eram apenas pessoas com as quais eu já possuía algum tipo de vínculo. Nas visitas realizadas em Augusto Pestana, tive o auxílio da minha família, que agiu como mediadora para eu chegar até os moradores da zona rural. Apesar da certa casualidade envolvida no processo, todas as visitas aconteceram de forma muito parecida: na chegada, nos cumprimentávamos e conversávamos sobre assuntos gerais; na sequência, apresentava o projeto e fazia o convite para a participação no projeto, nestas *negociações simbólicas* envolvendo objetos. Na explicação, frisava o fato de que o valor a ser pago por cada objeto não ultrapassaria R\$1,99 e que eu estava à procura de objetos guardados, sem serventia: quase restos. Aceito o convite, iniciávamos a busca. Me tornei, oficialmente,

*Catadora de Coisas*²⁵, agente de resgate de memórias que remexe pilhas, abre gavetas e esvazia armários enquanto ouve fragmentos do vivido.

²⁵ O termo *Catadora* é uma referência ao documentário *Les glaneurs et La glaneuse* (França, 2000), da cineasta Agnès Varda. No Brasil, o filme ganhou o título “Os catadores e eu”, embora a tradução mais adequada seja “Os respigadores e a respigadora”, pois o termo utilizado por Varda se refere ao ato de apanhar espigas. O filme aborda a antiga prática europeia de recolher os alimentos que restam nas plantações após a colheita, costume que tem forte relação com a fome vivida em tempos de guerra e que é definido pelo termo *Glanage*. Para realizar a produção, Varda viaja pela França atrás de *respigadores* contemporâneos, ou seja, sujeitos que, na zona rural e nas cidades, recolhem restos dos outros. Transitando por vários contextos, Varda encontra pessoas que catam com diferentes motivações e objetivos: necessidade, estilo de vida, questões éticas, ideológicas, sociais, artísticas. No contexto urbano, Varda encontra os catadores de objetos. Um deles é Bohdan Litnianski, um idoso que, ao longo da vida, recolheu objetos na rua e, com eles, construiu uma grande obra chamada *Le Jardin De Coquillag*, casa cravejada de infinita variedade de coisas – principalmente bonecas. A experiência de Bohdan Litnianski é um exemplo de arte como vida, visto que sua existência enquanto sujeito no mundo é permeada pela busca, seleção e arranjo desses objetos. Como ele, há vários sujeitos que, colecionando e organizando fragmentos, tentam colocar ordem no caos do mundo.

**Todas as famílias felizes se parecem entre si;
as infelizes são infelizes cada uma à sua maneira.²⁶**

Nasci numa família triste. Triste com todas as especificidades que o adjetivo exige. Uma família cheia de rachaduras. Uma cidade pequena. Uma mãe solteira. Um Vovô que era quase pai. Um Vovô que nunca gritou. Mas que mandava, mandava em tudo. Ele mandava tanto que nem precisava falar. Mas falava. Falava muito. Falava aos montes, falava as pencas. Um Vovô que era engraçado, o mais engraçado. Como eu ria lá. Cresci num pátio cheio de terra e árvores e bichos e açudes e peixes e frutas e soja. Sacos e mais sacos de soja. Cresci num pátio feliz, não era o pátio seco do sol que tinha rachaduras. Era a família. Todos sentiam. Elas estavam lá. E o Vovô colocava pedra, colocava terra, colocava cimento, colocava tudo nas rachaduras para tentar fechar. Um Vovô que era tão forte que enfraquecia todo mundo que estava perto. Um Vovô que esperava a chuva e quando ela vinha ele dizia “Coisa mais linda é a chuva, esverdeia o mundo”. E eu olhava pela janela e, realmente, o mundo estava verde. Um Vovô que chamava “Véia?” e uma Vovó que respondia “Uh”. E ele cantava “o que tem a rosa tão desfolhada, foi o sereno da madrugada”. E a gente cantava junto. E comia carne assada. E comia peixe frito. E comia melancia no verão. E se sujava no barro do açude. E machucava o pé correndo no meio dos tocos de soja. E pegava micuim no mato. E a Vovó passava sabonete pra passar a coceira. Um Vovô que chorava, chorava tanto! E a gente olhava. E a Vovó dizia “Véio, para Véio”. Ele juntava pedra do caminho. Ele descascava fruta. Ele pescava peixe. “Parem de falar que espanta!”. Ele cortava pasto. E dava milho pra galinha. E dava abóbora pro porco e assistia o porco comendo. E cortava lenha. E cortava lenha. E cortava lenha. “Vamo, me ajuda a empilhar a lenha”. E eu empilhava a lenha. Já tinha um galpão cheio de lenha. “Tô cortando lenha pra Véia”. E ele cortava lenha. Até que um dia ele foi ficando quieto, quieto. Foi parando de cortar lenha e parando de falar e parando de chorar. Eu cheguei no domingo e na segunda ele parou. Parou e, abriu, com chave de ouro o meu *Catálogo de Perdas*. Depois de segunda não havia mais ninguém pra colocar terra nas rachaduras, nem pedra, nem cimento, nem pó, nem nada. Ele parou e as rachaduras foram aumentando, aumentando, aumentando. Até virar buraco, erosão. E minha mãe caiu dentro. E meu irmão caiu dentro. E meus tios, um a um, caíram dentro. Até que, eu aqui, doendo sozinha, também caí dentro. Afundei. Agora não tem mais graça, não tem mais chuva, não tem mais “Véia”, não tem mais “Uh”. Não tem mais casa. Só tem a Vovó e um buraco com todo mundo dentro.

Do Vovô ficou um pouco. Muito pouco.

²⁶ (TOLSTÓI, 1979, p.11)

2.1. CASA DA RITA: A FOTOGRAFIA DA DISNEY, O CHAPÉU DO CARIBE E OUTRAS COISAS DE VIAGENS

Pelotas - RS
19/12/2019

Rita conheceu o projeto *Não vale nem R\$1,99* em um evento acadêmico. Um dia nos encontramos ao acaso numa rua próxima a minha casa. Nos cumprimentamos e ela demonstrou interesse em participar do projeto, disse que pretendia se mudar e que tinha várias coisas para me vender por R\$1,99. Me agradou muito seu interesse e sua iniciativa, pois, embora nos conhecêssemos, não tínhamos intimidade alguma. Resolvi experimentar. Trocamos contato e a visita ocorreu em uma noite de quinta-feira. Encontrei Rita no fim da tarde e fomos até sua casa. Não sabia exatamente o que iria encontrar, mas fui preparada, levei várias sacolas para trazer as coisas. Chegando lá, Rita guardou as compras que havia feito no supermercado e conversamos sobre assuntos casuais, estávamos nos conhecendo melhor, criando intimidade. Rita, desde o início, propôs um jantar como “motivador” para o nosso encontro, disse algo como “a gente janta, conversa e vai vendo as coisas”. Então, enquanto conversávamos, ela já ia preparando a comida.

Rita fez canelone de massa de pastel com molho branco. Fiquei bastante interessada, considero a massa de pastel muito versátil. Era uma oportunidade de aprender, prestei atenção. Rita colocava uma fatia de presunto e uma fatia de queijo sobre a massa de pastel e, em seguida, enrolava tudo, formando um cilindro. Foi enrolando e colocando os cilindros um ao lado do outro em uma forma de vidro. Quando a forma estava cheia, cobriu tudo com leite. “Agora deixa descansar, para amolecer a massa”, disse ela. Sempre acho engraçada essa parte de *deixar descansar*. “Até a massa está cansada”, penso. Rita acertou ao propor um jantar para nosso encontro, o canelone de massa de pastel abriu os caminhos para a conversa e as andanças pela casa atrás de objetos. Enquanto os canelones descansavam no leite para amolecer a massa, fomos andar pelo pátio. Apesar de ser na cidade, a casa tinha um pátio bastante grande.

Não sabíamos exatamente o que estávamos procurando, mas sabíamos que para encontrar era preciso explorar o local. Creio que o primeiro objeto que separei foi uma cadeirinha infantil azul. “A cadeirinha do Felipe”²⁷, disse Rita, referindo-se ao seu filho. Frases como essa se tornaram comuns durante a noite, quase todo objeto que aparecia era naturalmente designado a alguém ou a algum lugar. Cada objeto era seguido de alguma informação direta, muito específica. Rita parecia pensar alto enquanto remexia as coisas: isso era da minha mãe, isso ganhei do Luís, isso comprei na Argentina, essa foto é naquele brinquedo da Disney. O reencontro com os objetos trazia lembranças e, aos poucos, foram surgindo histórias mais elaboradas. A origem e os caminhos dos objetos revelavam fatos importantes da vida de Rita. Logo percebi que as viagens foram parte bastante relevante da sua juventude. Havia *lembrancinhas* de diversos lugares do mundo. Um álbum de fotos de Nova Iorque, um broche em formato de rato da Argentina, um cinto de cobra do Uruguai, uma fotografia na montanha-russa da Disney. Assim, enquanto procurávamos, fui conhecendo os vários cômodos da casa. Rita revirava coisas, abria caixas e gavetas. Junto com cada objeto, saía algum fato do passado. Em dado momento, de cima de uma cadeira, se esticando para alcançar algo no fundo do guarda-roupa, Rita concluiu: “Agora eu entendi o que você quer: coisa com história!” e, virando-se com um objeto na mão, falou mais uma vez a frase repetida inúmeras vezes durante a visita: “E isto, te interessa?”.

Em certos momentos, foi possível perceber que havia coisas que Rita valorizava mais e esperava de mim uma proporcional valorização. Então, no transcorrer da visita, mais do que informações soltas ao acaso, as pequenas narrativas passaram a ser utilizadas como uma estratégia de convencimento para as negociações. Obviamente, o interesse não estava no lucro, visto que ambas estávamos cientes de que as negociações não resultariam em valores monetários significativos. O que estava em jogo eram justamente as formas subjetivas de valoração.

Foi o caso do chapéu de palha. “Você não vai querer?”, disse ela. Fiquei olhando e pensando. “Certeza? Ganhei ele de um paquera, quando estive no Caribe”, complementou com um sorriso maroto e falando baixinho para o marido não ouvir. Separei o chapéu. Nesse

²⁷ As falas citadas são provenientes de memórias e anotações das visitas, que não foram gravadas.

caso, acabei escolhendo o objeto muito mais pela situação que ele criou do que por outros motivos. Não fosse aquele argumento de Rita, certamente teria passado reto. Rita jogou a isca, eu mordi. Aliás, nessa altura eu já tinha percebido que os objetos eram motivos que encontrávamos para falar da vida. E não faltou assunto. Estávamos fazendo uma *ação de conversa* motivada – ou mediada – pelas coisas. Uma ação de lembrar e de narrar. E, nessa ação, as negociações eram simbólicas. Naquela noite, Rita e eu nos tornamos negociadoras ocasionais de objetos usados e, como colocado por Debary em relação aos eventos de “esvaziar sótãos”, a conversa foi nossa principal moeda de troca.

Dedicamos algumas horas circulando pela casa, até que, com fome, voltamos para a cozinha. Rita retomou as explicações sobre como finalizar a receita. Colocou o canelone no forno e, enquanto assava, seguiu abrindo gavetas e armários. Ofereceu, um pouco relutante, uma xícara quebrada e cuidadosamente colada. “Esta xícara era da minha mãe. Muito antiga, do casamento dela, mas está quebrada.”. Peguei a xícara e, imediatamente, imaginei *A juntadora de cacos*. O canelone ficou pronto. Comemos, bebemos vinho, conversamos. Por fim, nos despedimos. Estávamos exaustas, pois lembrar é como juntar cacos: dá trabalho.

2.2. CASA DA ROSA MARIA: O VESTIDO DE NOIVA E OS CASAMENTOS EM DIA DE CHUVA

Pelotas – RS
30/12/2019



Figura 17: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Rosa].* Joana Schneider, 2020

A segunda visita que realizei foi na casa da Rosa Maria. Lá tive uma grande surpresa: ela me ofereceu seu vestido de noiva! Em anos de amizade, eu nunca tinha visto seu vestido (Figura 17). Ao me entregar, ela falou “O casamento acabou, o vestido não”. Não havia ressentimento naquela frase. Havia apenas a constatação de que os objetos não só participam como, muitas vezes, sobrevivem aos acontecimentos da vida. Neste caso, o relacionamento acabou, mas o vestido estava ali intacto e muito bem acondicionado em uma embalagem de plástico transparente. Olhei o modelo e toquei o tecido como fazem as costureiras quando escolhem os panos nas lojas, esfregando entre os dedos e sentindo a textura. “Quem fez?”, perguntei. “A minha irmã, Maria José.”, respondeu ela e seguiu contando que viu o modelo em uma revista, mas que no fim o vestido não ficou igual ao sonhado. A loja não tinha o mesmo tecido e o similar era muito caro. “Minha irmã falou que, para ficar igual ao da revista, precisaria comprar mais metros de tecido, mas eu não quis. Era muito caro!”.

Rosa Maria também contou que sempre ouviu dizer que se os noivos comessem na panela, choveria no dia do casamento. Ela, muito audaciosa, desafiou. Chamou o noivo e comeram os dois juntos direto da panela. Casou no dia 19 de junho de 1982. Choveu muito, desde a véspera. A pequena cerimônia religiosa foi a igreja da Cascata, interior de Pelotas. Em função da chuva, como só havia um carro para levar todos os convidados até a igreja, ela atrasou mais do que manda o figurino. Havia outro casamento marcado para logo

depois do dela. Quando chegou, já estavam arrumando a igreja para a próxima cerimônia. O padre, furioso, *deu um pito* na noiva antes de casá-la rapidamente. “Foi um mico ao quadrado o meu casamento!”, brincou ela. “E você pensou na panela enquanto chovia?”, quis saber. “O tempo todo!!!”, gritou ela, rindo.

O relato de Rosa Maria me lembrou de outro casamento em dia de chuva. O casamento do Vovô e da Vovó. Assim como Rosa Maria, meus avós moravam na colônia. Um dia a Vovó me contou que choveu muito no dia em que casou. Para o fotógrafo chegar até o local, precisava atravessar o rio, coisa que ficou impossível com toda a água da chuarada. Por isso, não teve foto alguma no casamento. Uma semana depois, em dia seco, ela e o Vovô vestiram novamente suas roupas para, finalmente, serem fotografados. Lembro que, sempre que ouvia essa história, ficava imaginando a estranheza dos dois ao se fantasiarem de noivos depois de casados.

Há pouco tempo, instigada pela conversa com Rosa, perguntei mais detalhes sobre sua foto de casamento. Ela disse que a máquina de tirar fotos era daquelas que o retratista ficava embaixo de um pano preto, o buquê foi feito apenas para tirar a fotografia, pois no dia não teve flores nem festa. Os noivos ficaram com uma dúzia de fotos para distribuir para



Figura 18: Fotografia de casamento do Vovô e da Vovó. 1960.

os padrinhos e para os irmãos mais próximos (eram muitos irmãos, mais de 20 ao todo). Uma dessas 12 fotos está aqui comigo, na parede do meu quarto-museu (Figura 18). A Vovó disse que casou de manhã, no dia 15 de outubro de 1960, um vizinho levou os noivos de jipe até a igreja de São Pedro e depois para o cartório de Jóia. Casaram no religioso e no civil e depois voltaram. Tudo isso abaixo de chuva. Helena, minha tia-avó acompanhou a irmã no seu casamento. Minha tia, que ouvia a Vovó contando, riu alto nessa parte. “Sim, a noiva virgem não podia ir sozinha, né”, debochou. Meus outros tios que estavam por ali riram também. Riram e confessaram

que não sabiam de nenhuma dessas histórias. “São coisas que não são faladas”, disseram.

Nas minhas experiências de lembrar e narrar, percebi isso: tem coisas que simplesmente não são faladas. Fiquei pensando nas muitas coisas que nunca perguntei para minha vó. E nas outras tantas coisas que não perguntamos para as pessoas com as quais convivemos uma vida inteira. As histórias secretas de cada um. Que cada um de nós guarda. Nunca ninguém ali tinha perguntado sobre o casamento da Vovó. Pensei nas muitas outras coisas que ela não contou. Também pensei no Vovô e em quanta coisa não ouvimos e jamais poderemos ouvir dele. Pensei em todo o riso - e o choro - que perdemos com as histórias não contadas.

A vovó disse que a costureira que fez seu vestido se chamava Vida.

O sobrenome ela não lembra.

“A Vida já morreu.”, debochou, novamente, a minha tia.

E, novamente, todos riram.

2.3. CASA DA ELOIR: MAIS UM VESTIDO DE NOIVA E OUTRAS COISAS DE CASAMENTO

Augusto Pestana – RS
21/02/2020

Se o primeiro vestido foi uma surpresa, imagina o segundo! Eloir, casada há mais de 47 anos, sem nenhum tipo de sentimentalismo, me vendeu mais um vestido de casamento. Logo no começo da visita ela disse “Você quer um vestido de noiva? Ainda bem que chegou antes de eu fincar o meu no fogo!” e entrou no quarto para buscar o objeto. Quando retornou, segurando com as duas mãos o vestido estendido, disse, orgulhosa, “Foi feito na Casa das Noivas!”. E sobre isso não fez mais nenhum comentário. Quando iniciamos a caminhada em busca de mais coisas, já andando no pátio de terra vermelha tão típico da região, não conseguia parar de pensar “Mais uma noiva!” e outras mulheres-personagens começavam a surgir no horizonte (Figura 19).



Figura 19: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Eloir]. Joana Schneider, 2020.*

No porão, outras coisas de casamento surgiram: os presentes. Um bule de alumínio, uma chaleira, um garrafão de vinho. “Isso foi presente do casamento. Isso também”, ela ia apontando. Em um dos galpões, havia uma cama de ferro, também presente de casamento. Infelizmente, era um objeto muito grande para o meu propósito, mas confesso que fiquei tentada a aceitar. Nesta e nas visitas seguintes, percebi que o porão e os galpões são como

um limbo, locais onde, entre ferramentas e sacos de grãos, ficam as coisas que já não se quer mais à vista, mas também não se pode jogar fora. Coisas que, com o passar do tempo, viram problemas - problemas similares aos presentes de amigo secreto que a gente não gosta e não consegue jogar fora, só que bem mais graves. Um ótimo exemplo disso é o vestido de noiva que *quase* foi para o fogo. Ela não queria esse vestido em sua casa, mas definitivamente não conseguiu queimar ou jogar fora. Nessas circunstâncias, eu apareci como uma solução para diversos problemas. Uma cartada final. Eloir foi retirando coisas do porão e dizendo “Pode levar, pode levar, pode levar”. Parecia algo realmente libertador.

A maioria das coisas que saíram do porão eram artefatos de cozinha, como uma forma de bolo muito antiga e muito usada, provavelmente pertencente ao grupo dos tais presentes de casamento. De dentro de casa, saíram, além do vestido de noiva, um vestido de prenda infantil, um saco de bolinhas de gude, um quadro relógio com as famosas paisagens de casa no lago e, por fim, vários objetos religiosos. Sobre isso, vale a pena contar



Figura 20: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Eloir].* Joana Schneider, 2020.

uma anedota. Eu e a mãe, minha fiel companheira de visitas, estávamos sentadas na varanda descansando e tomando um mate, quase de saída, quando Eloir surgiu na porta e disse “Achei uma coisa que você vai gostar”. Era um objeto de gesso de pendurar na parede, um busto de Jesus (Figura 20). Gostei. Finalizado todo o processo, antes de nos despedirmos, fomos cumprimentar o Carias, senhor muito idoso que foi amigo do Vovô e que hoje vive na casa da filha. Conversamos um pouco e pedimos se era possível entrarmos em sua antiga casa, que virou tapera. A tapera do Carias. Ele disse que sim, que estava aberta e que poderíamos pegar o que lá estivesse, se ainda restasse algo. Agradecemos, nos despedimos e partimos.

Com a entrada tomada de mato, deixamos o carro na estrada e, quase noite, visitamos a última casa do dia: a Tapera do Carias (Figura 21). Estava ficando escuro, mas com as lanternas dos celulares ainda conseguíamos enxergar alguma coisa. Já na chegada, achamos alguns azulejos empilhados ao lado da escada. Pedaçõs de parede. Separei. A

visita já tinha *válido a pena* e o medo de encontrar uma cobra no caminho. Dentro de casa, as divisórias de madeira já estavam inclinadas, quase tombando. Restavam um fogão a lenha e outros poucos móveis bastante deteriorados. Sobre uma prateleira, achei o motivo de estarmos ali. Achei o objeto que nos atraiu até aquela casa abandonada.



Figura 21: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Tapera do Carias].*
Joana Schneider, 2020.

“Mãe, você não vai acreditar!”, gritei. “Achei a Maria!”. O Jesus foi na mudança, a Maria ficou, possivelmente porque estava quebrada (Figura 22). Pensei na situação toda. A decisão que alguém teve que tomar. Levar ou não levar a Maria? Faltava um pedaço. Deixou. E provavelmente outras pessoas, antes de nós, passaram por ali e também a deixaram. Quanto tempo será que ela ficou ali sozinha? Quanto tempo estiveram separados? Me senti naqueles quadros de programa de auditório, juntando mãe e filho separados na mudança. Ainda ficamos mais um tempo tentando encontrar a parte que faltava: a ponta quebrada da Maria. Não achamos. Essa parte certamente foi para o lixo na ocasião em que quebrou. Mas a Maria foi poupada. Escureceu. Fomos embora. Jesus e Maria foram também. Separados pela mudança e reunidos pelas visitas, mãe e filho agora buscavam nova morada. Fim.



Figura 22: Jesus e Maria de gesso.
Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos.
Joana Schneider, 2020.

2.4. CASA DO RUDI: O BAÚ DE MADEIRA E OS RETRATOS DE FAMÍLIA

Augusto Pestana – RS
29/02/2020

Tesouro é um conjunto de riquezas de qualquer tipo ou o lugar onde essas riquezas ficam armazenadas. Em outro porão que entramos, estava guardado um baú de madeira. E, dentro deste tesouro, outras noivas. Do baú resgatado do porão da casa do Rudi, saíram retratos de família colocados em antigas molduras de madeira e ferro (Figura 24). Entre as muitas fotografias, havia, é claro, vários registros de casamentos. No início do Século XX, em raríssimas oportunidades de registros, nos locais mais afastados as pessoas eram fotografadas basicamente quando se casavam e, anos depois, quando juntavam todos os muitos filhos ao redor do casal para uma foto da família inteira. As famílias eram imensas. Havia muita gente naquele baú. Rudi foi tirando as fotos, uma por uma, e, em cada uma delas, tentava identificar pessoas conhecidas (Figura 23). Foi separando devagarinho, alternando entre duas pilhas: “Este fica”, “Este pode levar”. A pilha dos conhecidos. A pilha dos desconhecidos.

Se demorava, fitando, com olhos pequenos de atenção, cada quadro que segurava na mão. Praticamente todos os retratos colocados na pilha de desconhecidos - que iam embora - eram acompanhados pela mesma dúvida: “Para que vou guardar isso?”. Olhava mais um pouco e, finalmente, tomava a difícil decisão. Largava. Era perceptível que havia certa dor naquele processo. Fiquei pensando sobre isso. Não tinha nenhum retrato antigo nas paredes da casa. Como disse, estava tudo escondido no porão. Creio que ele realmente havia esquecido daquelas fotografias, pois quem lembrou delas foi sua filha. “Acho que lá embaixo tem uma caixa com aquelas molduras, isso se não foi jogado fora”. Apesar disso, naquele momento, com a caixa de madeira aberta em sua frente, pela sua concentração e pelos seus comentários, era evidente a emoção provocada pelo reencontro inesperado.

“Como são coisas que a gente não valoriza”, dizia, num quase lamento. Ali, diante dos meus olhos, acontecia um sútil processo de revalorização das coisas.



Figura 23: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa do Rudi]*. Joana Schneider, 2020.

Seguiu a seleção fazendo uma estimativa da idade dos objetos. “Essa foto da criança foi há 76 anos atrás, no mínimo. Acho que ela ainda está viva.”, “Essas da moldura verde vieram em uma mudança de trem da Colônia Velha²⁸, devem ter uns 120 anos.”, “Minha tataravó veio da Alemanha. Isso deve ter vindo junto no navio. Ih, isso é muito antigo”, disse ele olhando para um quadro com provérbios escritos em alemão, em letras douradas. Perguntei sobre as fotos de casal nas quais, diferente das outras, as mulheres vestiam preto. “São de casamento também, naquele tempo elas casavam de preto²⁹”, me explicou. Muito sérios, pensei que estivessem de luto.

²⁸ Como são chamadas as primeiras cidades fundadas por imigrantes europeus no Rio Grande do Sul.

²⁹ No livro *As noivas de preto* (2021), Felipe Kuhn Braun, jornalista e pesquisador da história da imigração alemã no Rio Grande do Sul, reúne fotos antigas de casamentos nas quais as noivas vestem preto e, buscando registros e relatos, investiga a origem desse costume. Segundo ele, o luto e a pobreza são algumas explicações que encontrou nos relatos, mas que, na verdade, o costume das noivas de preto surgiu ainda na Idade Média. Segundo Felipe, nos feudos, principalmente no leste europeu, existia o *direito à primeira noite*, situação que conferia ao senhor feudal o direito de dormir com a noiva de seu vassalo, pela primeira vez, antes do casamento. Como consequência, as mulheres casavam de preto, em forma de luto. Com o passar do tempo, a motivação inicial se perdeu, mas o vestido preto seguiu como costume, principalmente entre as famílias mais pobres. Essa tradição chegou ao Brasil junto com os primeiros imigrantes alemães, perdurando até o começo do século XX, sendo que os últimos registros fotográficos desta prática são da década de 1940. Nesta pesquisa, foram realizadas mais de 700 visitas domiciliares no Sul do Brasil, que resultaram em torno de 250 fotografias de noivas de preto. O pesquisador conta que muitas famílias preservam esses importantes registros quase esquecidos em locais obscuros de suas casas, como nos porões, sem saber de seu *valor histórico*.



Figura 24: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa do Rudi].* Joana Schneider, 2020.

Ao chegar ao fim da seleção, quando a caixa já estava vazia, ele havia separado várias fotografias para guardar. Fiquei pensando sobre o que aconteceria com aquelas coisas. Será que voltariam para o porão? Concluí que, mesmo que elas logo retornassem para o esquecimento do porão, a experiência de lembrar e de narrar fatos de sua vida, de algum modo, havia tocado aquele sujeito. Rudi se envolveu genuinamente na visita e foi bastante generoso tanto em relação aos objetos, como na conversa. Perguntei, como quem não quer nada, sobre o baú. “Esse veio da Itália”, ele disse. Num misto de ânimo e desilusão, imediatamente soube que não obteria sucesso na negociação daquele objeto específico, mas que acabávamos de tocar num ponto sensível da história de Rudi.

Aquele baú não veio da Itália com nenhum parente longínquo e desconhecido. Veio com o pai de Rudi, que foi Pracinha³⁰. A partir daí a conversa tomou outro rumo, passou a ser protagonizada pela memória de um pai silencioso, que havia estado na Segunda Guerra Mundial. Rudi contou que os tempos vividos na Itália eram raramente comentados na

³⁰ Pracinha é como são chamados os soldados do Exército Brasileiro que foram enviados para integrar as forças aliadas contra as forças do Eixo na Segunda Guerra Mundial. Os pracinhas, membros da Força Expedicionária Brasileira, lutaram na Itália e participaram de importantes batalhas, como a batalha de Monte Castello.

família e explicou que o pai só tocava no assunto com as visitas e, nessas ocasiões, os filhos conseguiam ouvir algumas coisas. Ele falou que, enviado por Getúlio Vargas, o pai foi lutar contra o nazismo. Depois mostrou uma placa de homenagem aos Pracinhas. Lembro que nas outras vezes em que estive em sua casa vi o capacete e outros objetos que participaram desse recorte da vida de seu pai. Diferente dos quadros esquecidos por anos embaixo da casa, estes objetos estavam expostos nas prateleiras ou nas paredes da sala. Eram seu motivo de orgulho, suas relíquias, seus Objetos Biográficos.

Uma vez conversei com o Vovô sobre esse período. Ele era criança, o vizinho tinha ido para a guerra. Depois de um tempo, chegaram umas pessoas lá na casa desse vizinho. Trouxeram só a gaita para a família, o gaiteiro tinha morrido. Eu estava olhando para o baú de Rudi e lembrando disso. Pensa só, tiveram o trabalho de trazer a gaita. Onde será que tinham enterrado o gaiteiro? E onde será que estaria essa gaita agora? Quem sabe em algum porão. O pai do Rudi voltou e trouxe esse baú. Longa viagem fez esse baú. Esse baú até lembra um pouco aquelas caixas de carregar gaitas.

Quando voltei da minha rápida divagação, Rudi estava sentado numa cadeira, segurando o quadro dos Pracinhas com as duas mãos e citando as poucas coisas que, curiosos, ele e os irmãos descobriram sobre a guerra: a fome, o frio, o medo de pisar em minas terrestres. Coisas muito genéricas de quem não quer entrar em detalhes. O pai claramente não queria contar nada. O que me chamou atenção no relato de Rudi foram as crianças, ele e os irmãos. Imaginei a cena toda: um frio de rachar, o fogão a lenha tinindo, as paredes de madeira escurecidas da fuligem, a mesa no centro, os adultos sentados conversando. Todos querendo saber como foi na guerra. O pai querendo mudar de assunto. As crianças pelos cantos, caladas, tentando escutar. E entender. Um pai calado. Me veio aquele sentimentozinho tão conhecido. Uma dorzinha pequena e funda. Parece que todas as infâncias são doídas. Tive vontade de chorar.

Meses depois, soube que uma das fotos retiradas do porão naquele dia, agora está pendurada na parede da casa. Literalmente, subiu de nível.

2.5. CASA DA ELAINE E DO ÉRIC: A BICICLETA CALDI, O TRICICLO DA JOCE E OUTRAS COISAS DE CRIANÇA

Augusto Pestana – RS
24/02/2020

Lembro que os galpões cheios de saco de soja e fardos de feno eram nosso parque de diversões. Havia caminhos secretos, buracos, montanhas para escalar. Lembro também que neles executávamos a importante missão de apanhar os ovos. Eu, meu irmão e meus primos íamos até os ninhos mais escondidos, no fim de frestas estreitas onde só as crianças passavam ou sobre as grossas madeiras do telhado onde só as crianças subiam. A gente escalava, descia, se enfiava. Tocava as galinhas, resvalava, quase caía. Cuidado para não quebrar! Era um grito. Voltávamos com os ovos, que a Vovó ia reunindo na blusa erguida como se fosse uma bolsa de canguru. A regra era clara: sempre deixar lá o ovo mais sujo, o resto podia recolher. Acho que esse único ovo que restava era para a galinha não esquecer onde ficava o ninho.

Várias infâncias estavam guardadas nos galpões da casa da Elaine. Foi ela e seu filho Éric, a última criança da casa, que me atenderam. Nessa residência, a visita foi toda no pátio e nos galpões (Figura 25). Éric ficou muito animado com a atividade e ajudou a procurar as coisas. Como se apanhasse ovos, subiu nas pilhas de sacos, se esticou para ver sobre o forro, se arrastou por baixo da portinha do porão, entrou nas frestas entre as madeiras. De dentro de caixas e sacolas, foi saindo uma infinidade de coisas de criança. Carrinho de bebê, andador, brinquedos, roupas, sapatos. Outras tantas se espalhavam pelos cantos do pátio. Tudo dos filhos parecia ter sido guardado. Com exceção do Éric, as outras crianças de Elaine já são adultas, casadas, não moram mais ali. Elaine, remexendo nas sacolas, comentou: “Não sei para que a gente guarda estas coisas, pura verdade.”. Ao longo das visitas, essa dúvida se repetia: guardar para que? Eu também me perguntava por que aquelas coisas, já totalmente apartadas da vida cotidiana da casa, teimavam em permanecer por tanto tempo. Neste caso, a explicação que encontrei foi essa: cada coisa que saía de algum

esconderijo era acompanhada pelo nome de uma das crianças da casa. A botinha da Joce, o tênis da Juli, a bola do Éric.



Figura 25: Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Elaine e do Éric].
Joana Schneider, 2020.

A capacidade de transformar objetos e arranjar soluções criativas para as necessidades diárias é uma característica muito forte da vida na zona rural. Ali e em outras casas, encontrei toda sorte de *gambiarra*. Em determinado momento, nas andanças pelo pátio, Éric comentou “O pai desmontou o meu penico para fazer um cata-vento.”. Querendo estender o assunto, perguntei se seu pai inventava coisas. “Ele inventa umas quantas coisas”, respondeu orgulhoso. Era verdade: as engenhocas se espalhavam pelo pátio. E, pelo visto, o hábito de montar e desmontar coisas passou do pai para o filho. Lá pelas tantas, Elaine comentou que Éric tinha o costume de mexer nas bicicletas, trocar as peças, desmontar uma para montar outras, tirar as rodas, recolocar. “Esta é a bicicleta do Éric, ele tirou as rodas, devem estar em algum lugar.”, disse ela, apontando para uma das várias bicicletas infantis largadas por ali. E lá fomos nós atrás das rodas que faltavam. Em poucos

minutos de caçada, achamos as duas rodas. Pronto, a bicicleta estava inteira. O mesmo aconteceu com um triciclo, objeto muito interessante que estava partido ao meio. Primeiro achamos a parte da frente. Logo mais, achamos as duas rodas de trás. No fim da procura, os objetos estavam completos, como quebra-cabeças tridimensionais. Para Éric, a visita foi como um jogo, uma brincadeira divertida de caça ao tesouro. Ele, muito generoso, deixou ir uma de suas experimentações de montador e desmontador: a bicicleta Caloi. Por fim, Elaine, assim como Eloir com o seu vestido de noiva, parecia ter certo alívio ao deixar ir algumas daquelas coisas que ela não sabia para que guardava, mas guardava.

2.6. CASA DA AMÉLIA E DA MARIA: QUADROS DE VÓ E OUTRAS COISAS DE VELHOS

Augusto Pestana – RS
25/02/2020

Lembro que a Vovó esfriava o leite parada em pé entre o fogão e a mesa. Ela botava o leite na xícara com uma concha. Pegava outra xícara vazia e virava lentamente o leite de uma xícara para a outra. Da esquerda para a direita. Da direita para a esquerda. Da esquerda para a direita. Experimentava. Largava a xícara cheia na mesa na frente de um de nós. Pegava outra. Recomeçava. Da esquerda para a direita. Da direita para a esquerda. Da esquerda para a direita. Largava mais uma xícara na mesa. Sentados, cada neto esperava a sua xícara. Lembro também que, quando ela nos dava banho, sempre havia uma bacia grande de lata. A água do chuveiro ia acumulando na bacia enquanto ela ensaboava e esfregava nossos corpos inteiros com aquela esponja que dá numa trepadeira e com aquele sabão meio fedido feito em casa. Um pé. O outro. As mãos apoiadas em seus ombros. A cabeça sempre ficava por último. “Agora fecha o olho”, ela dizia. Eu fechava firme os olhos enquanto ela esfregava os cabelos com shampoo fazendo espuma. No fim, vinha a parte mais gostosa. Uma baciada de água morna na cabeça, que descia enxaguando e aquecendo o corpo inteiro. Pronto. Duas xícaras Duralex marrons e uma bacia de lata. Essas são minhas pequenas memórias de infância com a Vovó traduzidas em objetos.

Na visita em sua casa, apesar dos muitos netos, quase não encontramos coisas de criança. Penso que isso pode ter relação com o costume da família de ir passando as roupas e os brinquedos das crianças mais velhas para as mais novas. Os netos já estão adultos. E sempre tem criança nascendo. Enfim, não sei a exata explicação, mas as coisas das crianças, salvo as fotografias e algumas *lembrancinhas* muito específicas, não foram guardadas. Lembro que, algumas semanas depois da morte do Vovô, a Vovó chamou os filhos e netos para experimentarem as suas camisas e calças. E, numa prática muito similar ao repasse das roupas das crianças, o que serviu foi embora. Esse processo de passar adiante, de certa

maneira, envolve o valor do uso das coisas, também muito presente na vida das pessoas simples que vivem na zona rural. Busca-se, mesmo que inconscientemente, estender o máximo possível da vida útil das coisas até que, por fim, ela seja descartada. As roupas são um ótimo exemplo disso: há as roupas de sair, as roupas de usar dentro de casa e as roupas da lida. A roça é o último estágio antes de, já muito encardidas e furadas, as roupas serem finalmente descartadas. Ou até queimadas (provavelmente por isso Eloir disse que seu vestido quase foi para o fogo).

Contudo, tem coisas que escapam a esta regra. Há coisas que, mesmo duradouras, não costumam ou não podem ser passadas adiante. Isso ocorre com algumas coisas de velhos. Como comentei, muitas casas são abandonadas (virando taperas) quando seus últimos moradores ficam muito idosos e *precisam* ir morar nas casas de parentes. Assim, ao mesmo tempo que surgem casas abandonadas, outras casas tornam-se moradas de velhos. Esta morada geralmente é a última - e os velhos sabem disso. Nessa casa que me é tão familiar, acompanhei alguns casos desse processo de mudança de casa na velhice. E depois a morte. Daniel, Arlindo e Vilma foram alguns dos velhos que passaram por ali. As coleções de dentaduras, bengalas e óculos não me deixam mentir.

Embora conhecesse a casa, não sabia que tipo de objetos escolheria. O resultado de cada visita era imprevisível. Apesar de saber dos velhos dali, não imaginei que poderia escolher uma bengala entre várias ou um par de óculos entre vários. As dentaduras peguei todas. Estas coisas, assim como as roupas, possuem uma relação muito profunda com o corpo. Lembro que, depois do velório do Vovô, peguei seu boné xadrez do cabide na parede perto da porta. Era seu boné de lida, que ele sempre tirava quando entrava em casa e colocava quando saía. O cheiro era muito forte. Furtei. Com o passar do tempo, o cheiro da cabeça do Vovô foi sendo substituído pelo cheiro de mofo de Pelotas, o que não deixa de envolver certa afetividade. O cheiro de mofo não fez o boné ser menos do Vovô, mas fez ele ser cada vez mais meu.

Durante a visita, revirando os galpões e as casas velhas que viraram depósitos de restos (Figuras 26 e 27), as coisas encontradas começaram a formar um velho - um velho imaginado, não o Vovô nem outro morador dali. Talvez vários velhos imaginados montados com os restos dos vários antigos donos daquelas coisas. Os óculos do Vovô, a bengala da

Vilma, as dentaduras de todos eles. Talvez aqueles óculos nem fossem do Vovô, poderiam perfeitamente ser os óculos velhos do meu tio. E a bengala poderia não ser da Vilma, mas de seu marido morto anos antes. Não sei. Não tem como saber, são muitos velhos. O tempo passa e, implacavelmente, começa a fazer o corpo falhar. Assim, as bengalas, os óculos e as dentaduras surgem como apêndices, se encaixam no sujeito, praticamente integrando o seu corpo. Talvez por isso essas coisas não são passadas adiante. São corpóreas demais para mudarem de dono. As dentaduras, então! Pobrezinhas, causam repulsa ou riso em todos que as veem. Eu gosto delas.



Figura 26: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Amélia e da Maria].*
Joana Schneider, 2020.

Vovozinha era como chamávamos a Vilma. Ela era muito pequena e, com o tempo, foi ficando cada vez menor. Quando teve que se mudar para mais perto do filho, sua casa virou tapera. A Tapera da Vovozinha. Quando morreu, essa segunda casa também virou tapera. Duas taperas de uma mesma pessoa, um caso raro eu acho. Foi dessa última casa que retiramos os clássicos quadros de paisagens: casinhas europeias cercadas por grama verde, lagos com patos, cascatas correndo, pessoas paradas nas porteiras de madeira, cães de caça na beira do rio. Os tão famosos *Quadros de Vó*. Essas imagens fazem parte da infância da maioria das pessoas que foram crianças junto comigo. E todos dizem que, desde que se lembram, os quadros, como entidades da casa, já estavam lá na parede, sobre o sofá da sala da vó. Marcaram época e trazem muitas lembranças. Contudo, são objetos decorativos totalmente obsoletos e, por isso, quase ninguém os quer decorando as paredes de sua própria casa. Só os querem na memória ou na casa da vó, únicos lugares onde parecem ser aceitáveis.



Figura 27: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Amélia e da Maria].*
Joana Schneider, 2020.

Lá também tinha muitos quadros de figuras religiosas. Esses quadros são, em sua maioria, reproduções de obras de arte, como, por exemplo, *A Última Ceia*. Encontrei cópias da obra de Leonardo da Vinci e uma infinidade de outras imagens religiosas em praticamente todas as casas que visitei na zona rural. O interesse e o respeito por essas imagens religiosas são extremos, mas nada tem a ver com seu valor artístico. Ignorando completamente a relevância de *A Última Ceia* para a História da Arte, os moradores repetidamente chamavam a imagem de “A sagrada família”, refletindo apenas sobre a

religiosidade, a família de Cristo. Apesar de reproduzidas em grande quantidade, estas imagens oferecem, para cada um de seus donos, uma experiência de valor imaterial, uma experiência transcendental, de fé. Mas, mesmo estes objetos que um dia tiveram tanto valor para alguém, frequentemente acabam sendo postos de lado. Os possuidores, geralmente os velhos, morrem e, ao que parece, os que ficam não sabem muito bem o que fazer com essas imagens. Talvez movidos por um sentimento de culpa, não jogam fora, mas guardam, escondem.

Estes quadros seguem a lógica de outros objetos escondidos que fui encontrando, resgatando. Estão no limbo, pendem para o lado do descarte, mas ainda estão presos por um fio sentimental muito fino, quase rebentando. Não fosse meu interesse pelos velhos e suas casas, desconfio que esses quadros ou acabariam indo para o fogo ou, no caso da Vovozinha, acabariam caindo junto com as paredes da sua tapera. Questão de tempo. Assim, ali e em outras casas, reuni medalhinhas, cruzeiros, quadros, peças de gesso, santinhos e castiçais. A partir desses objetos, comecei a imaginar outras mulheres, todas muito religiosas. *As beatas*.

2.7. CASA DA SUELI E DO ANTÔNIO: A TESOURA DE FERRO, OS CARRETÉIS DE MADEIRA E OUTRAS COISAS DE COSTURAR

Augusto Pestana – RS
21/02/2020

Na casa de Sueli e de Antônio, havia muitas imagens religiosas. Todas nas prateleiras e nas paredes, participando da vida na casa. Logo que passei pela porta, percebi que de lá não sairia nenhuma peça das beatas. As visitas sempre guardavam muitas surpresas. Não era possível prever exatamente o que resultaria delas. Eu e minha mãe chegamos lá de manhã. Sueli nos atendeu, ficou bastante feliz com a nossa visita e logo começou a mostrar as plantas do pátio. As plantas, assim como as coisas, geram muito assunto. Então, andando e conversando em meio ao verde, falei do projeto. Sueli mudou o foco das plantas para as coisas com extrema naturalidade. Mostrou um galpão. “Aqui era a minha antiga morada”, disse, empurrando a porta.

Um universo se abriu. Campo fértil a ser explorado, ficamos muito tempo por lá. Havia todo tipo de coisas guardadas e, novamente, muitas estruturas criadas a partir da junção de objetos. Ali, mais do que gambiarras e soluções criativas para problemas cotidianos, havia arranjos criados com outras finalidades, experimentações visuais, formas de classificar e organizar as coisas. Uma composição criada a partir de muitos carretéis de madeira foi uma dessas experimentações encontradas. Um arame passado por dentro dos carretéis, juntava todos eles. Embaixo, como um pingente, pendia um estribo de ferro. Foi dessa composição que saíram os primeiros objetos que trouxe de lá. Os carretéis de madeira. Para tirar alguns carretéis, tivemos que, de certa maneira, corromper a estrutura, mexer na ordem estabelecida sabe-se lá quantos anos antes. Medida necessária para começar a montar *As costureiras*. Logo mais, apareceu outra parte do quebra-cabeça. Uma tesoura muito enferrujada que saiu de dentro de uma gaveta que parecia estar fechada há décadas. *A memória é gaveta dos guardados*, pensei.



Figura 28: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Sueli e do Antônio].*
Joana Schneider, 2020.

Seguimos a busca e a conversa sobre as coisas (Figura 28). Acostumada a cantar acompanhando a gaita do marido nas rodas de música, Sueli narra a vida através de versos populares que surgem naturalmente durante as lidas cotidianas. Ao revirar pilhas no galpão, exclamou: “Como tem caco!”. E, sem parar de remexer as pilhas, começou a cantarolar:

O meu pai é um caco véio,
Minha mãe Caca Maria,
Me relata tanto caco,
Sou filho da cacaria.³¹

Depois de algum tempo revirando *cacarias* no galpão, convidadas para almoçar, voltamos para a casa. Uma grande diversidade de objetos se espalhava pelo ambiente. Nas paredes coloridas, pintadas pela própria Sueli, estavam presos retratos da família, relógios, espelhos, calendários, utensílios de cozinha, cruces e, é claro, os quadros que mencionei. Apesar de denominar as coisas velhas de *cacarias*, o casal demonstrava grande apego por quase tudo que estava no pátio, nos galpões e na casa. Como na casa de Maria Cristina, tive

³¹ Sueli fez sua versão de um verso popular que também pode ser encontrado assim:

“O meu pai se chama Caco
Minha mãe, Caca Maria,
Lá em casa só tem caco,
Ai, meu Deus, que cacaria!” (NOBREGA, PAMPLONA, 2005)

a impressão de que muitas vidas passaram por ali e os vestígios se espalhavam pelo local. Porém, nesta casa, os guardiões ainda estavam firmes e fortes protegendo as sobras do passado. Era só olhar: as memórias da família estavam firmemente pregadas nas paredes coloridas (Figura 29).



Figura 29: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Sueli e do Antônio].*
Joana Schneider, 2020.

A visita durou muitas horas. Além da longa procura pelas coisas, teve as andanças entre as plantas e a inevitável troca de mudas, o momento do chimarrão, o preparo do almoço. Enquanto cozinhava, Sueli contou sobre como sua família preparava a comida em várias panelas penduradas sobre o fogo de chão. “Ficava uma delícia o pão com fermento caseiro assado dentro da panela, no borrinho. Hoje não se vê mais disso.”, contou ela, sorrindo. Essa também era uma fala frequente nas visitas: *hoje não se vê mais isso*. Lá pelas tantas, Antônio chegou das lidas e, como de costume, pegou a gaita. Antes de almoçarmos, ele tocou. Todas nós cantamos.

2.8. CASA DA MARIA E DO ANILDO: PÁ DE ARADO E OUTRAS COISAS DE TRABALHAR NA TERRA

Augusto Pestana – RS
19/02/2020

Garimpeiros são trabalhadores que extraem da terra substâncias minerais úteis ou preciosas. Seriam os trabalhadores rurais garimpeiros de vegetais? Não sei. O que sei é que para cavar, é preciso ter uma pá. E quanta terra já revirou a pá que encontrei nessa visita! Chegamos no meio da tarde, Maria e Anildo estavam tomando mate na frente de casa. Fazia muito tempo que eu não os visitava. Sentamos, conversamos. Depois de algum tempo, falei sobre o projeto. No início, os dois julgaram não ter nada com que contribuir, pois, segundo eles, só tinham coisas *sem serventia*. Expliquei que podia ser qualquer tipo de coisa, quebrada, gasta, velha. Anildo concordou em dar uma volta no terreiro, para ver se havia algo que *me interessava* nos galpões. Um pouco descrente, Maria ficou tomando mate com a mãe.

Começamos a andar e conversar. Logo paramos perto de um depósito de velhas ferramentas. Das coisas de trabalho, foram aparecendo os assuntos. “Quem guarda o que não presta, tem o que precisa”, disse Anildo, enquanto revirava as ferramentas. Mostrou uma foice remendada e explicou: “De duas fiz uma, eu invento, eu tenho ideia. Vê, usei um osso para o cabo. Mas isso você não vai querer, né?”. Naquele momento, descobri que Anildo é um *bricoleur*³². Curiosamente, apesar do evidente orgulho de inventar, sempre que ele mostrava algo, julgava que não seria de meu interesse. Aquela foice reunia em si pelo menos três objetos diferentes. Reservei. Argumentando que, ao guardar coisas aparentemente inúteis, estará prevenido para futuras necessidades, Anildo não esclarece apenas sua postura pessoal perante as coisas, mas também explica o comportamento

³² Claude Lévi-Strauss, em *O pensamento selvagem* (1970), chama de *bricoleur*, aquele que “recolhe e conserva elementos em virtude do princípio de que ‘isto sempre pode servir’” (1970, pág. 39). O *bricoleur*, esse sujeito catador, faz a bricolagem, atividade que poderia ser definida com a expressão “faça você mesmo”, ou seja, o ato de fazer algo por si ao invés de comprar algo novo ou contratar um profissional. A bricolagem envolve o ato espontâneo de recolher fragmentos e depois reunir estes pedaços formando, assim, algo novo - astúcia que serve tanto para o fazer artístico como para atividades diárias. A bricolagem, de certa maneira, rompe o ciclo de produção e rápido descarte do objeto, ao aumentar a vida útil e as possibilidades de usos das coisas.

similar que observei nas outras residências rurais. Nas moradas do campo, há muito espaço, o que facilita o armazenamento de materiais. Mas não é só isso. As pessoas do campo, sobretudo as mais velhas, parecem ter mais confiança na futura utilidade das coisas. Na dúvida, melhor guardar. Vai que um dia seja preciso.



Figura 30: Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Maria e do Anildo].
Joana Schneider, 2020.

Fiquei pensando que, pouco antes, Anildo afirmou ter apenas coisas *sem serventia* na casa. O que mudou? Me arrisco a dizer que essa mudança de postura resultou da segurança gerada pela conversa e, até mesmo, pela valorização dos seus conhecimentos e das coisas encontradas. Mais à vontade e mais seguro, ele seguiu mostrando coisas e fazendo mais comentários. “Chapa de arado”, disse. “É para arar a terra para plantar. É puxado com o boi.”. Reservei. Andamos mais um pouco pelo pátio e ele mostrou uma pá que julguei estar quebrada. Como se lesse meus pensamentos, corrigiu: “Pá gasta do uso, ficou só a gengiva”. Com a ferramenta na mão, bastante impressionada com o que via, pensei em quantos anos de trabalho precisou para a pá gastar daquele jeito. E ela ainda estava sendo usada! Reservei. Mais uma vez ficava evidente o esforço das pessoas do campo

em usar as coisas até seu último fio de utilidade. Quebrou? Conserta, junta, amarra, solda. O importante é fazer durar um pouco mais, poder usar mais alguns anos.

Mais adiante, havia uma parede cheia de ferramentas penduradas. Entre elas, um martelo sem cabo pregado na parede do galpão. Anildo explicou que aquele martelo veio da Colônia Velha, foi usado por seu Vô, depois por seu pai e, finalmente, por ele. Quando quebrou o cabo de madeira, pregou a parte de ferro na parede para ninguém pegar, para não se perder. Neste momento, chega Maria acompanhada de minha mãe. Observando as coisas que já havíamos separado, creio que finalmente Maria entendeu que eu efetivamente estava interessada em todo tipo de coisa, inclusive coisas quebradas, cacos, peças. Percebeu, também, que estávamos conversando sobre o que encontrávamos. Decidiu,

então, juntar-se a nós na procura (Figura 30). “Vou te dar uma coisa muito especial, que era do meu irmão. Tem mais de 100 anos!”, disse ela ao entregar uma faca muito pequena e muito usada. Ao ver minha sincera empolgação, lembrou de outra coisa pequena. “Se gostou da faquinha, vai gostar disso também”. Era uma miniatura de serrote. Possivelmente um brinde ou, quem sabe, um brinquedo. Uma gracinha. Por fim, largado no meio do pátio, encontramos nosso último objeto: um vaso de louça quebrado em muitos caquinhos



Figura 31: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Maria e do Anildo]. Joana Schneider, 2020.*

e pacientemente colado por alguém (Figura 31). Era espantoso! Com um resultado muito parecido com as cerâmicas japonesas *kintsugi*, mas sem o ouro, colar aqueles cacos com certeza deve ter dado muito trabalho! Como para as cerâmicas japonesas, imaginei que a memória de seu possuidor estava guardada naquele objeto. Algo que demandou tanto esforço de alguém, certamente carregava alguma história incrível. Imediatamente comecei a fantasiar. Qual seria o passado daquele vaso? *A Juntadora de cacos*, é claro, ganhava mais uma peça.

No fim da visita, durante as despedidas, Anildo falou “Isso vai fazer sucesso”, referindo-se, com muito orgulho, a sua foice remendada. E, finalmente, revelou sua

verdadeira motivação para pregar o martelo na parede. “Depois que eu morrer, talvez alguém pegue de lembrança. Meu filho, meu neto.”. Maria não tem a mesma visão das coisas. Para ela, a presença dos mortos está na própria lembrança e não nas coisas. Depois da longa conversa, compramos um queijo caseiro e fomos embora. Saindo da casa de Anildo e Maria, além do vaso de flor reconstruído, havia comprado peças suficientes para montar um *Trabalhador Rural* inteiro.

2.9. CASA DO VETE: A ROSA DE GESSO E A CASA RELICÁRIO

Augusto Pestana – RS
19/02/2020

Vete tem quase 90 anos e mora em uma casa muito simples, repleta de lembranças da esposa já falecida. Apesar da idade e da dificuldade auditiva, o idoso entendeu muito rápido a proposta do projeto e pediu para que entrássemos na casa para ver as coisas. “Entendi, vocês estão procurando lembranças”, resumiu ele, após a minha breve explicação. Logo percebi que a fácil compreensão de Vete se deve justamente ao fato de que ele possui uma relação muito afetiva com a casa e com as coisas guardadas. Soube imediatamente que aquela visita seria totalmente diferente das outras. Enquanto andávamos pelos cômodos e ouvíamos o que ele falava sobre as coisas, ficou evidente o seu extremo interesse em manter os objetos da esposa. “Não quero extraviar as coisas dela”, explicou.

“Aquele quadro ali foi comprado junto com esta casa, não posso me desfazer”, disse Vete apontando para uma figura da Nossa Senhora numa moldura muito simples presa na parede por um barbante. Olhando para o quadro comprado com a casa e que permaneceu deste então pendurado na parede de madeira do quarto do casal, fiquei pensando que aquele objeto representa perfeitamente um sentimento que me perseguiu não só nas visitas, como ao longo da vida: a casa, mais do que um abrigo e um continente de coisas, age como uma entidade, um ser ativo na biografia e na memória das pessoas. Além do velho barbante que segurava o quadro na parede, havia ali um outro fio - muito mais resistente - unindo a casa, o quadro, o morador e a esposa já falecida. Esse fio, o fio da memória, juntava as peças, formando, assim, um outro ser. Fiquei curiosa para ver a marca certamente deixada pelo quadro nos anos em que esteve grudado na parede. Mas não ousei mexer.

Seguimos. Enquanto andávamos pela casa, ele ia mostrando as coisas e explicava de onde vinha cada uma delas. Estava claro que, para ele, a manutenção dos objetos

significava respeitar a memória da esposa. Segundo Vete, as coisas permaneciam exatamente do jeito que ela deixou. Mulher muito religiosa, tinha a casa cheia de imagens de passagens bíblicas e santos. Nossa Senhora de Fátima com os três pastorzinhos, a Arca de Noé e, é claro, a Última Ceia. Todas imagens muito conhecidas e que se repetiam em praticamente todas as casas visitadas. A bíblia ficava entre os bibelôs, as fotografias e outros objetos decorativos colocados sobre a estante da sala. Muito manuseada, era cheia de anotações, marcações e folhetinhos entre as páginas. Era evidente o seu uso cotidiano em uma vida inteira de reza.

Achei que iria embora dali sem levar nada, imaginava que isso poderia acontecer em alguma visita. Contudo, já saindo da casa, olhei para um enfeite na parede, uma rosa vermelha de gesso. Ele, percebendo meu olhar, disse “Este pode levar, pra não ficar sapateira”. “Tem certeza?”, perguntei. “Sim, sim. Pode levar”, respondeu. Eu desconhecia a expressão que ele usou para justificar sua gentileza. Saindo de lá, minha mãe explicou que “ficar sapateiro” é uma expressão popular muito usada por pescadores. Aquele que não pesca nada, fica sapateiro. Eu, graças a generosidade de Vete, não *fiquei sapateira*, ou seja, não voltei *de mãos abanando*.

A rosa de gesso estava cheia de pó e teias de aranha, evidências dos anos que o objeto passou pendurado naquela parede (Figura 32). Arranquei um pedaço da casa, sabia disso. Levei uma parte do um lugar fechado onde Vete guarda seus bens mais preciosos, seu



Figura 32: *Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa do Vete]. Joana Schneider, 2020.*

patrimônio imensamente valoroso. Ele, em sua simplicidade, compreende muito bem as diferentes formas de valorizar as coisas e a profunda relação dos objetos com a memória - praticamente tudo em sua casa tem o *status* de lembrança. Vete compreende o valor das próprias vivências e possui um museu só dele, uma casa relicário. Será que, com a rosa, eu arranquei um pedaço de Vete também? Saí de lá com o enfeite de parede e com a certeza de que a riqueza daquela visita não era traduzida pelo objeto que eu levava, mas por todos aqueles que ficaram.

A moradora das casas infinitas

Frequentemente sonho com casas velhas. Estes sonhos costumam ser muito angustiantes. Pesadelos. Sonho que estou perdida em casas muito grandes e muito antigas. Mansões decadentes e devastadas pelo tempo. Sou sempre uma moradora perdida. Em cada sonho, vivo em umas dessas casas. Ao transitar desesperada, sei que é minha casa, mas não consigo saber onde estou e nem achar a saída. Um cômodo dá para o outro e para o outro e para o outro e para o outro! Casas infinitas, gigantemente claustrofóbicas. Sinto que, além de moradora, sou também prisioneira. Uma prisioneira da casa. A cada sonho, uma casa diferente me aprisiona. Casas igualmente velhas, igualmente grandes, igualmente maltratadas. Eu ando, ando, ando. Nunca, em nenhum destes sonhos, consegui sair. Acordo apavorada. Procuo me localizar e fico extremamente aliviada ao perceber que finalmente estou em algum dos quartos alugados que já habitei em todos esses anos de repetidos sonhos. Sonhando, já morei em muitas casas. Infinitas casas infinitas.

Frequentes são também os sonhos que tenho com a minha casa de infância. Uma casa pequena e simples de madeira, *Casa-Movente* que veio trazida de caminhão da zona rural até um pequeno bairro da cidade. Na frente, a rua de terra vermelha. Atrás, o pomar. Mais abaixo, lavoura de soja no verão e de trigo no inverno. Coisa mais linda uma lavoura de trigo no inverno! Esta casa da infância, que nem existe mais, também me assombra. Sonho que vou visitar minha mãe e, quando chego lá, ela ainda mora nessa casa, que aparece em péssimas condições, suja e caindo. Refletindo sobre estes sonhos e essas assombrações, cheguei à conclusão de que *meu trauma é a casa*. Como trauma, virou quase uma obsessão. Talvez por isso me chamam tanto a atenção as taperas – rurais e urbanas. Engraçado, só pensei nisso agora: minha casa de infância quase virou tapera. Ou foi tapera por algum tempo - não sei se isso é possível. Enfim, ela ficou vazia no meio do nada quando meus tios foram plantar soja no Paraguai. Não sei exatamente quanto tempo depois, foi carregada para onde vivi até os meus quinze anos. Neste período, ia todos os finais de semana para o sítio do Vovô e da Vovó, minha outra casa de infância. Com essa casa quase não sonho. Mas, dela, lembro muito bem.

Faz cerca de três anos que mudei para este apartamento em um prédio antigo bem no centro de Pelotas. Aqui realizei o sonho de ter uma sacada. Ela é bem estreita, não cabe uma rede para deitar e ler no verão, por exemplo. Mas cabe plantas. Então, desde a mudança, me tornei Jardineira de Sacada. Algumas vezes por dia, fico interagindo com as minhas plantas enquanto olho para o movimento da rua. Quase ninguém olha para cima. Como o mundo que o Vovô via pela janela, as plantas da minha sacada esverdeiam com a chuva. Aqui chove bastante. Ontem choveu a noite toda e o dia amanheceu cinza. Coisa mais linda são os dias cinzas de Pelotas! As plantas, como esperado, amanheceram muito verdes.

A sacada das plantas fica bem em frente ao prédio do antigo Clube Comercial de Pelotas. Na fachada está escrito assim: Club Commercial. Quando cheguei, ficava olhando para esse imenso casarão com pintura

descascada e telhado caindo e pensava que só poderia ser habitado por morcegos e por fantasmas. Talvez apenas um fantasma, como o Fantasma da Ópera, sozinho e perdido em uma casa enorme como eu nos meus sonhos. Ou, talvez, vários fantasmas transitando entre as mesas do salão que pude ver num dos raros dias em que as janelas foram abertas pelos operários de macacão azul e capacete amarelo que vieram consertar o telhado. Acompanhei a reforma com curiosidade, mas consegui ver menos do que gostaria. O telhado foi trocado, os intrusos azuis e amarelos foram embora e o prédio foi novamente fechado. De noite, vejo os morcegos revoando de um casarão para o outro, dançando com a música de um baile imaginado. Ou ao canto do fantasma solitário. E nós, eu e as plantas, assistimos de camarote.

Sonho, também, com a casa própria.

Uma casa só minha.

Que sirva para guardar minhas memórias.

E as memórias que guardo dos outros.



Figura 33: Fotografia da vista da minha sacada. Plantas e Clube Comercial de Pelotas. Joana Schneider, 2020.

3. A CASA COMO MUSEU: OS OBJETOS E AS VIDAS DAS RESIDÊNCIAS

Foi para a Rua Padre Anchieta, nº 2076, que voltei depois de visitar as casas dos outros à procura de objetos. Era 9 de março de 2020. O carro veio cheio. No porta-malas, no banco traseiro e no assoalho do carro se espremiavam bicicleta, carrinho de bebê, triciclo, ferro de passar, xícaras, penico, quadros, discos de vinil, vestidos de noivas, malas, bengala, óculos, dentaduras, sapatos e roupas de crianças, bola de futebol, Jesus, Maria, rosa de gesso e muito mais. Um mundaréu de coisas que, ao movimento do carro, foi se ajeitando, se acomodando, se encaixando. Uma cena um tanto hilária, devo admitir. Vínhamos eu e a mãe - minha eterna companheira de achar e carregar cacarecos - apertadas em meio àquele monte de coisas velhas. Um desavisado diria se tratar de uma mudança. Uma mudança um pouco esquisita, mas uma mudança.

Pensando bem, de certo modo, foi uma mudança. Trouxe novos moradores e seus pertences para a casa. Só que, nesse ponto da história, eu ainda não sabia que eles viriam para ficar. Chegamos aqui e, vencida a aventura da viagem, o desafio era outro: descarregar tudo e subir as escadas íngremes e estreitas até o terceiro andar. Eu lembrava muito bem do sufoco que foi quando eu e meus amigos mudamos para cá. Sabia que subir as escadas não seria tarefa fácil. Mas vencemos essa etapa também. No fim, entrou tudo. O quarto ficou cheio. Uma bagunça total. Os objetos provenientes das visitas se misturaram aos de Maria Cristina, aos restos de trabalhos pregressos e ao meu arquivo pessoal de usados. Logo depois, a mãe partiu. Fiquei aqui, rodeada de coisas dos outros. Tranquei a porta. E começou uma pandemia.

De uma hora para outra, as ruas que eu olhava pela sacada ficaram totalmente vazias e, como a luz que entra pela janela, os olhares do mundo se voltaram para dentro de casa. Não pude deixar de achar um pouco espantoso o fato de as pessoas estarem, só então, descobrindo a imensidão que é o universo doméstico. Mas, no início, diante de toda a insegurança geral que se instaurava, o que mais me espantou foi o fato de eu ter realizado

uma ação de visitas imediatamente antes de o ato de ir até a casa do outro se tornar uma contraindicação seríssima. *Fique em casa*, gritava o carro de som da prefeitura transitando solitário nas ruas do centro. E eu, paralisada, trancada em um quarto rodeada de coisas, não conseguia fazer nada com elas. Assim, num comportamento similar ao que observei nas casas em que estive, na ausência de um sótão ou porão, guardei as coisas no local mais próximo de um esconderijo que eu pude encontrar: meu quartinho de costura.

Para isso, tive que fazer uma nova mudança.

Transferi alguns de meus pertences para outros espaços da casa e comecei uma seleção dos meus próprios objetos a fim de abrir espaço para os objetos dos outros. Nesse primeiro momento, tentei, ilusoriamente, apartar da minha vida essas coisas ainda desconhecidas. Olhando para trás, percebo que talvez sentisse um pouco de culpa por tê-las perturbado, por ter violado o descanso que desfrutavam há anos. Não sei bem o motivo, o que sei é que não conseguia encará-las.

Então, até poder lidar com as coisas, refleti sobre as visitas.

3.1. ISSO AINDA PODE SERVIR: OS OBJETOS FRONTEIRIÇOS E OS PROCESSOS DE (RE)VALORIZAÇÃO DAS COISAS DA CASA

Sobre o tratamento dado às coisas nas casas em que estive, um dos pontos que mais me intrigou foi justamente esses objetos guardados, esquecidos. Por que simplesmente não eram jogados fora? Muitos e muitos objetos são descartados sem dó todos os dias. Mas eles não. Eles ficaram. Em *Teoria dos objetos*, o físico e filósofo francês Abraham A. Moles fala sobre o sótão como um local de descoberta de objetos e reflete sobre esse espaço como uma espécie de purgatório, um “acordo suspensivo entre o ‘inferno’ do lixo e o ‘paraíso’ do antiquário” (MOLES, 1981, pág. 79). Nesse sentido, o autor coloca que um dos critérios de classificação que pode explicar o comportamento de guardar objetos - mas escondidos - é justamente um jogo tênue entre a *rejeição* dos objetos da vida cotidiana e a possibilidade de *arrependimento* dessa rejeição. Assim sendo, num processo de seleção que envolve o esquecimento, os objetos são acumulados nesse local pouco frequentado da casa que dá, ao mesmo tempo, a sensação de supérfluo e de refúgio. Um local que aparta os objetos da vida familiar, mas conserva uma possibilidade de retorno. Assim, em caso de arrependimento, esses objetos podem ser, futuramente, *reabilitados*.

O sentimento de que determinadas coisas, embora momentaneamente desprovidas de função, *ainda podem vir a servir*, foi observado por Moles e explica o fenômeno que percebi nas visitas. Alguns moradores, inclusive, expressaram claramente esse motivador: *quem guarda o que não presta, tem o que precisa*. Esse comportamento também é pontuado por Claude Lévi-Strauss para caracterizar o *bricoleur* e, do mesmo modo, Ecléa Bosi relembra o ensinamento passado de Gepetto para o Pinóquio ao lhe dizer “Não jogue nada fora. Isso um dia pode servir para alguma coisa.” (BOSI, 2003, pág. 30). Bosi observa que o conselho de Gepetto ainda é seguido pelos velhos, que, considerando a experiência do descartável como um desperdício cruel, enchem os armários com caixas, botões, retalhos e vidrinhos. Assim, Bosi relembra as casas das vovós, que são repletas desses depósitos de pequenas coisas que podem *vir a ser úteis*.

Contudo, é preciso pontuar que esse *vir a ser útil* não se relaciona exclusivamente com o valor de uso dos objetos. Pelo contrário, o *vir a servir* dos objetos guardados também

pode ser relacionado com *valores de memória* - memórias familiares que são, frequentemente, envoltas em ambiguidades. Nas visitas e nas conversas que tive depois delas, cheguei à conclusão de que, muitas vezes, não sabemos o que fazer com algumas de nossas memórias. Assim, espaços domésticos como os sótãos, destituídos de seu caráter exclusivamente funcional, são convertidos em um “reservatório secreto de objetos e sentimentos.” (MOLES, 1981, pág. 78), onde algumas memórias são guardadas, pendendo entre a lembrança e o esquecimento. O exemplo mais frequentemente utilizado nesses casos é o sótão - esse espaço privado e pessoal que adquire ares românticos, aberto para sonhos e divagações - mas essas reservas de memórias podem ser os porões, aos galpões, aos quartinhos de bagunça e os armários fechados das vovós.

Há pouco tempo, uma pessoa me relatou que se arrependeu de ter se desfeito de um objeto-lembrança. O objeto materializava uma memória difícil e, em uma mudança de endereço, foi descartado de forma consciente, de modo que a pessoa sabia que, ao se desfazer do objeto, tentava também se desfazer da lembrança. Mas, mesmo se tratando de uma memória difícil, confessa que, tempos depois, se arrependeu. E já não havia mais a possibilidade de resgate. Ou seja, esse tipo de arrependimento, às vezes, efetivamente acontece. E o vislumbre dessa possibilidade explica, por exemplo, as roupas de crianças guardadas há anos nos galpões da Elaine, os retratos de família no porão do Rudi, o vestido de noiva no armário da Eloir. Assim, refletindo sobre as visitas e os objetos que recolhi, penso que há algo que figura entre a *reliquia* e o *totalmente substituível*, objetos *fronteiriços* que, embora não sejam extremamente protegidos, tampouco são facilmente descartados. Seria, talvez, uma terceira categoria, objetos que oscilam na fronteira entre os Objetos Biográficos e os Objetos Protocolares? Pode ser que sim. Ou talvez esses objetos guardados por anos sejam simplesmente o resultado da associação entre a disponibilidade de espaço e o esquecimento, como constatado por Paul Auster ao esvaziar a casa de seu pai.

Depois dessas reflexões, fiquei pensando, é claro, na possibilidade de algum dos moradores ter se arrependido de ceder a mim algum de seus objetos durante as visitas, pois, de certo modo, agi como uma intrusa que chegou desestabilizando a ordem da casa. Contudo, já nos encontros, além do processo de desapego, percebi também uma dinâmica muito sutil de revalorização. Moles, ao tratar do sistema de realimentação entre objetos

antigos e novos, aponta que as coisas passam por sucessivas classificações de *esfera pessoal* que vigoram sobre dois aspectos: a *rejeição definitiva* e a *revalorização*. Assim sendo, posto no espaço de reserva, o objeto já escapou uma vez da rejeição definitiva (lixo) e lá espera até que, mais dia ou menos dia, venha a passar por nova classificação. Assim, por critérios de *afeto* e *desafeto*, os objetos ou são eliminados definitivamente ou passam por novas e novas revalorizações.

Nesse sentido, Moles observa que a saída do objeto do espaço de reserva geralmente resulta da presença de um agente de revalorização, que o autor chama de *revendedor* ou *trapeiro*, já que foca suas reflexões nas atividades do antiquário, espaço entendido por ele como o extremo oposto do lixo. Por fim, o autor evidencia que, nesse processo de revalorização, é bem possível que um objeto usado que já foi passado adiante seja, posteriormente, readquirido pelo seu antigo dono. Ou seja, a partir da ação externa de revalorização, o objeto pode recuperar algum tipo de valor, inclusive, perante aquele que anteriormente o havia rejeitado.

Diante desta conclusão, penso que, sim, é possível que algum morador tenha se arrependido de se desfazer de algum dos seus objetos, mas não acho que esse seja o ponto central das interações ocorridas durante a ação. Apesar de cada visita ter sua particularidade, no geral foram relativamente longas e, ao explorar as residências, eu notava um processo crescente de entusiasmo dos moradores, ânimo injetado pela percepção de que, de minha parte, havia uma sincera estima pelos objetos encontrados e, sobretudo, um interesse real pelas informações fornecidas. Assim, ao longo do tempo, a procura ficava mais espontânea e produtiva, tanto no aspecto material, como no aspecto narrativo. As pessoas começavam a entender o tipo de objeto que me interessava e, ao mesmo tempo, se sentiam cada vez mais à vontade para se expressar, para contar suas histórias – lembranças mais ou menos elaboradas evocadas pela ação de procurar objetos.

Em relação a valorização, durante o processo das visitas, entendi que minhas reações positivas diante dos objetos encontrados poderiam ter dois efeitos práticos antagônicos: ao perceber meu extremo interesse, ou o morador ficava motivado a deixar ir embora o objeto ou, ao contrário, acabava convencido de guardá-lo. Em outras ocasiões, acontecia o oposto: o próprio morador, ao notar minha indecisão diante de algo que julgava

interessante, tentava me convencer do valor do objeto para que eu o levasse. Havia também o alívio demonstrado por alguns moradores ao achar, através de mim, um destino mais adequado do que o lixo para pertences que já não cabiam na vida da casa – como as roupas de criança e os vestidos de noiva. Por outro lado, a partir da ação, alguns objetos passaram por nova classificação, saindo do estado de reserva e sendo restituídos a vida cotidiana dos moradores – exemplo disso é o retrato de família que, depois de anos, saiu do porão e foi parar na parede da sala. Também não posso deixar de comentar sobre os objetos inegociáveis encontrados, principalmente, na casa de Vete, mas, com certeza, existentes em todas as residências visitadas. Ao final do processo, independentemente dos objetos que ficaram ou que partiram, creio que, de algum modo, tanto eu como os moradores fomos tocados pela vida das coisas.

Estas várias negociações simbólicas de esfera pessoal resultaram em uma quantidade enorme de objetos. Por fim, apesar das anotações que fiz, perdi as contas de quantas coisas comprei e do valor exato que foi gasto. Embora inicialmente o valor monetário fixado em no máximo R\$1,99 parecesse ponto relevante para o projeto, nas visitas se mostrou um tanto inviável. As pessoas que me receberam achavam absurdo cobrar por coisas consideradas sem serventia e, além disso, numa dinâmica parecida com a relatada por Debary nos eventos de esvaziar sótãos, ao finalizar as visitas, depois das experiências compartilhadas, os moradores queriam dar os objetos sem envolver dinheiro. Enfim, numa tentativa de seguir a proposta do projeto, vendo a dificuldade que teria para negociar preços e calcular o número exato de coisas, acabei arredondando os valores. Penso que, se voltasse a realizar a ação de visitas, excluiria totalmente os valores monetários e deixaria apenas as negociações simbólicas de procurar, selecionar, lembrar e narrar.

3.2. SINTAM-SE EM CASA: AS VISITAS COMO PROPOSIÇÕES ARTÍSTICAS, OS ROMANCES FAMILIARES E A AFETIVIDADE DO MORAR

Ao longo do processo de compra de objetos, as visitas mostraram ser muito mais que uma mera etapa de criação, foram momentos de convívio, de escuta e de encontro com o outro, configurando-se como proposições artísticas de lembrar e de narrar. Depois, fiquei refletindo sobre como anda a nossa capacidade de conversar, de falar, de ouvir, de intercambiar experiências. E mais: como anda a nossa capacidade de viver, de experimentar? Pensando na vida e no silêncio do pai do Rudi, lembrei de Benjamin e da falta de palavras que ele notou naqueles que voltavam da guerra. No ensaio *O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov* (1987), o filósofo, crítico literário e tradutor Walter Benjamin faz uma belíssima reflexão sobre a arte de narrar, praticamente uma homenagem à oralidade. Ele coloca que “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1987, pág. 198). Assim, como um colecionador do vivido, a potência do narrador está amparada nas suas próprias vivências e nas vivências das pessoas que encontra – e que ouve – pelos caminhos percorridos, seja viajando pelo mundo, como um marinheiro comerciante, seja ao redor de sua morada, como um camponês sedentário. O narrador, na visão de Benjamin, é como um artesão, que utiliza a alma, o olho e a mão para trabalhar sua matéria: a vida humana. Contudo, ele esclarece que “a arte de narrar está em vias de extinção” e explica:

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede em algum grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 1987, pág. 197-198).

Walter Benjamin refletiu sobre isso em 1936. É um judeu alemão e, após ver os soldados voltarem calados das trincheiras, presencia a ascensão do nazismo. Não há nada mais comprometedor para o ato de narrar - de contar histórias, de falar de si mesmo - do que o apagamento das subjetividades e, infelizmente, o tempo e o lugar de onde Benjamin falava não o deixavam ser mais otimista. Na sua visão, a arte de narrar estaria acabando justamente porque “as ações de experiência estão em baixa e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo.” (BENJAMIN, 1987, pág. 198). Muitos anos se passaram e as reflexões de Benjamin continuam atualizadas. Ao realizar as visitas, percebi a potência da conversa para a valorização da subjetividade humana e mal sabia eu que, em alguns dias, estaríamos todos fechados em nossas casas e nos enxergando através de quadradinhos, de múltiplas telas.

Certeau, Giard e Mayol, ao falar dos espaços privados, em *A invenção do Cotidiano 2: Morar, Cozinhar* (2013), comentam que a casa guarda o que o ser humano tem de mais íntimo, constituindo-se, portanto, na “frágil barreira simbólica entre o privado e o público” (2013, pág. 205). Acontece que as medidas de isolamento social necessárias para conter a pandemia de coronavírus modificaram de modo extremo as atividades e as fronteiras das moradias. Contrariando a expectativa geral de que seria algo breve, a pandemia seguia, um mês após o outro. E, em adaptações progressivas, as empresas começaram a trabalhar de modo remoto, as instituições de ensino criaram sistemas para aulas virtuais, os comércios intensificaram as vendas online, os artistas transformaram suas casas em ateliês provisórios e, entre outras tantas alterações na vida diária, houve uma imensa produção de fotografias domésticas – registros cotidianos das pessoas “confinadas”.

A casa foi invadida pelo trabalho e pela virtualidade e os aspectos mais fundamentais do morar, pela primeira vez, estavam sendo copiosamente discutidos nos mais diversos setores: propagandas, matérias jornalísticas, redes sociais, projetos de arte. Nesse contexto, exceto da própria doença, parecia não haver sentido em falar de outra coisa senão da casa. Refletindo sobre as visitas e sobre essa proliferação de fotos domésticas, conheci o trabalho *Agenciamentos de Visita: notações pictóricas na fotografia de ambientes domésticos* (2010), da artista brasileira Fernanda Gassen. Tendo como referência a pintura holandesa do século XVII, que dedica atenção ao ambiente doméstico e às ações

desenvolvidas no espaço da casa, a artista realizou visitas domiciliares e, utilizando objetos selecionados e os ambientes das casas como locações, montou e fotografou composições de natureza morta e cenas de gênero (Figuras 34 e 35).



Figuras 34 e 35: *Agenciamentos de Visitas para Estudos de Composição: natureza morta [Visita: casa de Valserina e Celso]* e *Agenciamentos de Visitas para Estudos de Composição: cena de gênero [Visita: casa de Maria Eduarda e Lillian]*. Fernanda Gassen, 2010. Fonte: Gassen (2010).

Estas séries fotográficas foram realizadas em 2010, mas as suas questões são extremamente atuais. A artista coloca que “A casa, dada como um *lugar protegido*, acaba por compor um cenário próprio e diretamente relacionado a quem a habita.” (GASSEN, 2010, pág.133). Pensando nas ações de seus personagens domésticos, Fernanda Gassen classifica suas cenas de gênero em duas categorias: cenas mais *contemplativas*, nas quais os personagens observam coisas; e cenas mais *objetivas*, nas quais os personagens executam tarefas relacionadas aos espaços da casa e aos usos dos objetos. A ocorrência da pandemia potencializou o entendimento da casa como espaço de proteção e a presença constante da família nos limites das residências acabou por ressignificar os objetos cotidianos e os afazeres domésticos mais elementares. Uma curiosidade sobre o período inicial da pandemia é que muitas matérias jornalísticas apontaram para o considerável aumento da venda de farinha pois, devido ao confinamento, as famílias passaram a fazer pães e bolos caseiros. Outra situação muito comentada foi o extremo esforço que a manutenção da casa passou a demandar. Lembro de várias pessoas dizendo estar sendo “engolidas pelos afazeres domésticos”.

Por essas e outras situações cotidianas que a mídia noticiava sem parar, não pude deixar de pensar que a classificação de Fernanda Gassen ilustrou muito bem a vida daqueles que puderam ficar em casa no auge do momento pandêmico: ou estávamos em plena ação com as demandas práticas da casa, ou estávamos nas janelas olhando para fora com semblante contemplativo. Eu fiz muitos bolos que comi na sacada, em pé, encostada na parede, olhando para as plantas, para o Club Commercial, para a rua e para o céu. Mas só no início. Depois o computador comeu meu tempo.

Mas, voltando para as coisas e as pessoas que povoam as casas...

Assim como eu, em suas visitas, Fernanda Gassen observou o ambiente, vasculhou os armários e selecionou objetos. A artista conta que, nesta procura, encontrou coleções e relíquias de família, coisas com grande carga afetiva. O encontro com as relíquias confirma seu entendimento da casa como reduto do íntimo, este espaço vivido que guarda os Objetos Biográficos e as aventuras afetivas dos moradores, como Bosi já havia observado em suas pesquisas. Deste modo, a inserção das pessoas nas composições fotográficas da artista não desloca o foco das coisas para o indivíduo, pelo contrário, potencializa o papel dos objetos como partícipes das ações desenvolvidas dentro de casa. Sobre isso, Gassen coloca “que os objetos podem descrever uma série de especificidades concernentes às relações que se desenvolvem no interior das moradas.” (GASSEN, 2010, pág.134).

Nas minhas visitas, mesmo direcionando as buscas para os objetos esquecidos, era impossível não observar a dinâmica da casa e não entrar, em alguma medida, na intimidade dos moradores. Deste modo, também pude observar os personagens domésticos denunciados pelos objetos partícipes de suas ações. Neste sentido, além das memórias narradas por aqueles que me receberam, reflito sobre as histórias contadas pelas casas que visitei. Sobre o relato da casa, Certeau, Giard e Mayol (2013, pág. 203-204) colocam que:

Mesmo um quarto de hotel, anônimo, diz muito sobre seu hóspede de passagem no fim de algumas horas. Um lugar habitado pela mesma pessoa durante um certo tempo esboça um retrato semelhante, a partir dos objetos (presentes ou ausentes) e dos costumes que supõem. O jogo das exclusões e das preferências, a disposição do mobiliário, a escolha dos materiais, a gama de formas e de cores, as fontes de luz, o reflexo de um espelho, um livro aberto, um jornal pelo chão, uma raquete, cinzeiros, a ordem e a desordem, o visível e o invisível, a harmonia e as discordâncias, a austeridade ou a elegância, o reino da convenção, toques de

exotismo e mais ainda a maneira de organizar o espaço disponível, por exíguo que seja, e distribuir nele as diferentes funções diárias (refeições, toalete, recepção, conversa, estudo, lazer, repouso), tudo já compõe um “relato de vida”, mesmo antes que o dono da casa pronuncie a mínima palavra. O olhar atento reconhece imediatamente a confusão dos fragmentos do “romance familiar”, o traço de uma encenação destinada a dar uma certa imagem de si, mas também a confissão involuntária de uma maneira mais íntima de viver e de sonhar.

Nas casas onde estive, ficou evidente que os personagens desses romances familiares não são revelados apenas por aquilo que fica visível para qualquer visitante, mas também são vidas pulsantes em meio à mistura de coisas guardadas, que foram remexidas na procura. Por isso, as coisas, em sua impressionante capacidade de resiliência, amparando-se umas nas outras, saíam dos esconderijos e, encontrando-se na luz, como o Jesus e a Maria de gesso, imediatamente formavam conjuntos. Era inevitável: os fragmentos atraíam-se e os velhos, as crianças, as costureiras, as beatas, as noivas, os trabalhadores rurais e tantas outras vidas possíveis nasciam diante de meus olhos. Será que os moradores também notavam?

Ao falar da criatividade e da inventividade das pessoas comuns, Certeau, Giard e Mayol discutem a experiência do morar também como uma forma de resistência frente a dureza do mundo. Assim, ao abordarem o relato doméstico, descrevem o processo de singularização deste microuniverso que é a casa e citam diversos recursos criativos que são utilizados para produzir um lugar onde *dá gosto de viver*. Nas informações passadas pela casa, segundo os autores, há um misto de encenação e indiscrição, ou seja, ao mesmo tempo em que há o desejo dos moradores de construir uma imagem de si através da casa, há também uma confissão sobre a intimidade que se vive ali. Intimidade que, diante de um olhar atento, não pode ser totalmente manipulada, pois, apesar de a casa seguir certos padrões, acaba, inevitavelmente, contaminada pela humanidade de seus moradores.

As casas são pensadas a partir da sua funcionalidade, contudo, como espaço central na “complexidade da experiência humana no mundo” (TROMBETTA, 2015, pág. 448), adquirem diferentes significações e se relacionam diretamente com a subjetividade dos moradores. Neste sentido, em *Entre a lágrima e a transgressão: a ambiguidade do kitsch*, o filósofo e professor brasileiro Gerson Luís Trombetta, aborda a experiência do morar a partir dos objetos e, para isso, problematiza o conceito de *kitsch*, termo de origem alemã usado

para designar objetos baratos, produzidos em larga escala e que geralmente são associados a experiências estéticas fáceis e superficiais. Trombetta discute sobre o aspecto sentimental dessas experiências estéticas e, focando no espaço da casa, aborda a ambiguidade dos objetos *kitsch*, que, se por um lado envolvem massificação e interesses econômicos, por outro, têm grande importância no processo de singularização dos espaços domésticos. Sobre isso, o autor coloca que:

Os cenários kitsch montados nos exteriores e interiores das casas, com suas composições saturadas, bricolagem, objetos imitando elementos naturais (animais e plantas), uso de cores chamativas, exageros, mosaicos e referências religiosas realizam o propósito de criar “zonas de aconchego”, tornando o clima da casa mais divertido e acolhedor. Esse é um recurso para eliminar ou, no mínimo, disfarçar a frieza dos aspectos mais funcionais da construção, dando à casa uma personalidade própria. É como se o kitsch fosse um manifesto eloquente contra o universalismo frio do funcionalismo. Os objetos kitsch que se acumulam nas casas são transgressores por desafiam o cinza urbano e o ascetismo das fábricas e do asfalto. Como aglutinadores de memórias decantadas e “sentimentalismos” compõem aquele que talvez seja o aspecto mais fundamental do “morar”. (TROMBETTA, 2015, pág. 448)

Contornando o caráter depreciativo envolto no *kitsch*, Trombetta reflete sobre esses objetos justamente em seu valor afetivo. Na sua *inutilidade*, quando já se encontram dentro das casas, os objetos *kitsch* servem ao afeto, ao sentimentalismo e ao aconchego dos moradores. São, segundo o autor, aglutinadores de memórias e, por isso, não só transgridem o aspecto puramente funcional do morar, como contribuem para a cimentação das lembranças dos moradores. Contraditoriamente, esses objetos produzidos em massa se convertem em instrumentos para a criação de lugares que, apesar de seus padrões, pouco a pouco, vão adquirindo as particularidades de seus habitantes. Sobre a capacidade re-singularizadora dos espaços, o pensador francês Félix Guattari coloca que:

O alcance dos espaços construídos vai, então, bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas [...] máquinas portadoras de universos incorporais que não são, todavia, Universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador, quanto no de uma re-singularização libertadora da subjetividade individual e coletiva. (GUATTARI, 1994, pág. 158)

É da natureza do ser humano a construção de lugares, a construção de abrigos - por menor, mais simples e frágeis que sejam. Também é da natureza humana a capacidade extraordinária de produção, de criação de singularidades, de subjetividades. Porém, a organização social necessita de políticas de massa, com medidas que possam atingir o maior número de indivíduos. As moradias são um dos grandes problemas que precisam ser pensados a partir de políticas públicas. Nesse sentido, criam-se lugares uniformizados, bairros inteiros construídos de maneira exatamente igual. Assim, o ato natural de se abrigar fica no centro do embate entre a diversidade humana e a regularidade do espaço.

Com o aumento da população e da concentração de pessoas nas cidades, surgem cada vez mais formas controladas de viver. E, das desigualdades sociais, resulta o extremo desenraizamento das famílias pobres, como apontado por Bosi em suas pesquisas com os velhos trabalhadores. É por isso que Guattari, contrapondo-se ao entendimento funcional e esmagadoramente uniformizador da casa como *máquina de morar*, lembra que há outros tipos de máquinas, instrumentos que trabalham em prol da subjetividade e da construção de espaços mais singulares e, portanto, mais libertadores. O espaço onde a gente habita tem uma força tremenda sobre a nossa forma de viver e sobre a nossa formação. Assim, talvez movidos pelo instinto natural criador, os indivíduos dedicam esforços singularizadores nos lugares onde vivem – sejam estes lugares grandes mansões em bairros nobres, sejam moradias padronizadas de programas habitacionais do Estado.

Estes esforços de singularização podem ser iniciados, por exemplo, com a compra de uma planta de plástico em uma loja de R\$1,99 no caminho do trabalho para a casa. Ou com a pintura de uma parede numa tarde de domingo. Ou com a produção de guardanapos de crochê para enfeitar as prateleiras onde ficam os porta-retratos da família. Ou, mesmo, com um quadro de paisagem encontrado na calçada junto com outros descartes de uma mudança. O tempo passa e mais e mais situações como estas ocorrem. Por fim, casas e moradores começam a se parecer.

O norte-americano Chauncey Hare era um cidadão comum, trabalhava como engenheiro de petróleo e vivia normalmente a sua vida, quando, no final dos anos 1950, decidiu fazer um curso de fotografia. Como atividade prática deste curso, teve a ideia de fotografar pessoas em suas casas. Então, começou a fotografar o interior das residências de

seus vizinhos, com os moradores posando junto com suas coisas (Figura 36). Neste movimento muito simples, examinando suas fotos, Chauncey Hare reparou em como as pessoas combinam com as suas casas e como, por isso mesmo, as casas são todas diferentes umas das outras. Interessante perceber que o período retratado pelo fotógrafo é o início de um processo intenso de consumo de produtos seriados e, mesmo assim, as casas estão longe de serem iguais. Chauncey Hare reuniu as fotografias das casas e seus moradores nos livros *Interior America* e *Protest Photographs*. Com os frutos que colheu desta experiência, se aposentou do seu antigo ofício e tornou-se oficialmente fotógrafo.



Figura 36: Algumas fotografias das séries *Interior America* e *Protest Photographs*. Chauncey Hare, 1978.

Eu, como Chauncey Hare, não fui convidada para entrar nas casas alheias. Eu tive uma ideia e pedi para entrar. E os moradores deixaram. Sei que a experiência de adentrar na casa do outro é sempre significativa e sei que nas visitas circulei em territórios muito privados. As coisas que vi e que recolhi, em algum momento, foram escolhidas pelos moradores para compor conjuntos familiares íntimos e criar ambientes particulares

condizentes com seus modos de vida e suas individualidades. As fotografias de Chauncey Hare, ao mesmo tempo em que evocam a singularidade e a subjetividade da vida humana através de suas casas, de algum modo, também me lembram os quadradinhos por onde nos vemos nas reuniões virtuais que aprendemos a fazer nos períodos mais isolados da pandemia e que perduram até hoje. Os objetos mediadores, em especial as tecnologias de internet, ganharam um destaque jamais visto, pois se manifestaram enquanto estratégias - às vezes falhas, às vezes eficazes - de aproximação.

Muitas pessoas entraram em nossas casas sem serem convidadas. O hábito do *encontro*, de certo modo, foi reavivado pelas novas formas de interação, contudo, comunicar-se constantemente virou uma atividade extremamente exaustiva, o que torna questionável a qualidade dessas interações. Nossas moradas não foram invadidas em busca da humanidade doméstica, mas por câmeras paradas, focadas em nossos rostos e cabelos amassados pelo sono e, ao fundo, a vida em casa tentando acontecer e sendo monitorada - às vezes, gravada. Nestes encontros, nos acostumamos a olhar para nossos próprios rostos, não para os rostos dos outros. E, ao invés de trocarmos olhares com os interlocutores, passamos a monitorar incessantemente nossos cabelos, nossas roupas, nossas bocas falando. Sem café, sem bolo, sem chimarrão, sem três beijinhos para casar, essas visitas logo perderam a graça e passaram a acontecer por puríssima obrigação.

Através de quadradinhos virtuais, como Chauncey Hare, constatamos que a maioria das pessoas se parecem com as suas moradas. Contudo, se no início da pandemia pareceu haver uma espécie de ode à casa, com o passar dos meses, algo de essencial foi sendo usurpado do morar. Não demorou muito para que a mecanicidade e os estresse do trabalho adentrassem no tempo e no espaço que antes eram reservados para a reposição de energia física e emocional dos indivíduos. A pandemia seguia e seguia. E, apesar de estarmos a maior parte da vida entre quatro paredes, nunca a casa teve que resistir tanto para ser casa.

Nos meus dias de confinamento, com a rotina tomada por telas, percebi que não tinha mais tempo nem para ir para a sacada ver minhas plantas e imaginar o fantasma do outro lado da rua. Sentia a proteção da casa sendo violada por inúmeros contatos de péssima qualidade e percebi o momento em que as pessoas, além da profunda solidão, passaram a sentir extremo cansaço de falar olhando para si e de ter seus espaços íntimos

constantemente expostos. Foi então que as câmeras começaram a se fechar e as vozes dos quadradinhos passaram a não ter mais rostos nem casas. E eu, trancada o dia todo no meu quarto, em frente ao computador, nunca senti tanta saudade de morar. Neste ponto, achei não só prudente, como necessário, lembrar como eu amo a casa, como eu amo estar em casa. Para isso, recorri a Certeau, Giard e Mayol que me presentearam com essa lindíssima reflexão sobre a residência, sobre o *aqui*:

Neste espaço privado, via de regra, quase não se trabalha, a não ser o indispensável: cuidar da nutrição, do entretenimento e da convivialidade que dá forma humana à sucessão dos dias e à presença do outro. Aqui os corpos se lavam, se embelezam, se perfumam, Têm tempo para viver e sonhar. Aqui as pessoas se estreitam, se abraçam e depois se separam. Aqui o corpo doente encontra refúgio e cuidados, provisoriamente dispensado de suas obrigações de trabalho e de representação no cenário social. Aqui o costume permite passar o tempo “sem fazer nada”, mesmo sabendo que “sempre há alguma coisa a fazer em casa”. Aqui a criança cresce e acumula na memória mil fragmentos de saber e de discurso que, mais tarde, determinarão sua maneira de agir, de sofrer e de desejar. (CERTÉAU, GIARD E MAYOL, 2013, pág. 205)

Foi pensando na afetividade envolta no morar e, principalmente, no *aqui* - nesse espaço que eu escolhi para viver no momento em que botei o primeiro pé direito, ainda com a chave da imobiliária na mão - que comecei a, finalmente, encarar as coisas. Os estudantes do Brasil inteiro, percebendo a demora no retorno das atividades presenciais, deixavam a cidade um a um. Meus amigos foram embora. Eu fui ficando justamente por causa das coisas. Sabia que elas, eu e a casa tínhamos alguma missão para cumprir. Pensei que estas coisas - minhas únicas companheiras presentes, existências que estavam tão perto, as quais eu poderia tocar e sentir - deveriam ser melhor tratadas. Retirá-las de um esconderijo para colocá-las em outro? Não podia ser. Não era justo! Foi então que eu comecei a olhá-las, a tocá-las, a pensar em suas vidas ocultas. E, aos poucos, muito devagarinho, algumas coisas foram saindo do quartinho e entrando timidamente no meu cotidiano. A rosa vermelha de gesso do Vete foi a primeira coisa das visitas que coloquei na parede do meu quarto.

Fui me aproximando dos objetos e, através deles, me reaproximei das pessoas com quem estive. Senti saudade das visitas que fiz no verão. Pensei na lindeza e no *contato* daqueles encontros. Senti saudade da esperança que tínhamos e que nem percebíamos. Parecia outra vida. Como estariam meus companheiros de procura? Provavelmente

andando pelos grandes pátios. Quis fortemente ter um pátio. Quis fortemente estar na casa da minha mãe e poder andar de carro com ela pelo interior, quem sabe entrar numa casa abandonada na beira da estrada. Senti falta dos diálogos despreziosos e casuais. Quis encontrar pessoas, tomar chimarrão na frente de casa e, talvez, conversar sobre as coisas. Acho que foi só então, sentindo saudade, que percebi realmente o verdadeiro valor da experiência que havia compartilhado com as pessoas que me receberam. Será que elas também pensavam em mim? Entendi, finalmente, que, apesar do importante caráter íntimo, a natureza da casa é justamente se abrir, *receber*, oportunizar *com-tatos*.

Alice Monsell, artista e pesquisadora norte-americana residente no Brasil, também percebeu as visitas domésticas como oportunidades de troca e de convivência ao visitar residências para realizar a pesquisa intitulada *A (des)ordem doméstica: Disposições, desvios e diálogos* (2009), que reflete sobre a apresentação e o ordenamento visual das coisas na casa. Questionando se a casa é um espaço de apresentação, a artista propôs visitas domiciliares para *ver*. Ou seja, do mesmo modo que se observa a organização de artefatos e informações em um espaço expositivo convencional – um museu, uma galeria, uma loja, uma feira – a artista foi até casas de pessoas colaboradoras com a finalidade de ver e registrar os modelos domésticos de disposição dos objetos. Nas visitas, Alice passeou pelos cômodos olhando e registrando a forma como estavam arranjados os objetos sobre as prateleiras, as mesas, os sofás, as escrivaninhas e outros tantos móveis das casas (Figura 37).



Figura 37: Registros de disposições domésticas. *A (des)ordem doméstica: Disposições, desvios e diálogos*. Alice Monsell, 2009. Fonte: Monsell (2009).

Nesse movimento, Alice observou alguns hábitos e costumes domésticos dos moradores, como a frequência da limpeza, os mecanismos de organização dos objetos, as escolhas referentes ao que é mostrado ou escondido, as opções em relação ao que é guardado ou descartado. Assim como eu, como Fernanda Gassen, como Chauncey Hare, como Paul Auster e como todos que, independentemente do foco e da finalidade, entram nas casas alheias com o intuito de olhar para os objetos, Alice acabou encontrando, em alguma medida, a intimidade dos moradores. Não uma intimidade pessoal, mas uma intimidade vinculada ao tratamento dos sujeitos com a própria casa. Com permissão, ela reparou nos elementos da decoração, nas desordens cotidianas, nas sujeiras nos cantos, nos lixos nas lixeiras. Reparou principalmente nos objetos inúteis guardados e acumulados em casa, nas sobras, nos acasos e nas situações que fogem ao controle do morador, apesar da rotina diária de manutenção: a camisa largada sobre o sofá, a sujeira que teima com a vassoura e fica escondida nas frestas do assoalho, as folhas de papel rasgadas pelo cachorro, a poeira que acumula sobre os móveis e nas fendas dos objetos que não são utilizados com frequência.

“Pode entrar, só não repara na bagunça.”, é comum que digam aqueles que são pegos de surpresa por alguma visita que chega sem avisar. A desordem e a sujeira parecem ser justamente a situação oposta do conceito de apresentação da casa. Se determinados objetos são dispostos simetricamente sobre a prateleira da sala para serem vistos por quem chega, os resultados dos descontroles parecem ser o aspecto vergonhoso da casa, que deve ser ignorado. Pensando em “propor outro modelo social para as relações que podem ocorrer dentro de um espaço íntimo público” (MONSELL, 2009, pág. 7), na condição de artista dona de casa e engendrando uma experiência de arte e vida, Alice Monsell propõe desvios nas atividades domésticas, potencializando justamente o acaso e as desordens da própria residência. O pó, principal vilão da manutenção da ordem da casa, torna-se, então, a principal matéria nas experiências de desvio que ela chama de *to-pó-grafia doméstica*, desenho deixado pelo pó depositado sobre os objetos que, como estêncil, descansam intocados nas mais variadas superfícies da casa (Figura 38).



Figura 38: Registros de experiências de desvios domésticos. To-pó-grafia doméstica. A (des)ordem doméstica: Disposições, desvios e diálogos. Alice Monsell, 2009. Fonte: Monsell (2009).

Mexer com as coisas é mexer com o pó. Tenho fascínio pelo pó, resíduo que marca a passagem do tempo da casa e das coisas. Marca também a ausência da ação humana, seja lá qual for o motivo. O abandono? A inércia? A negligência? Será que o pó é assim tão ruim? As casas desocupadas - abandonadas há muitos anos ou vazias por alguns meses entre um inquilino e outro - ficam rapidamente tomadas pelo pó. A sujeira, portanto, me parece ser o estado natural. Nas residências, como frisado por Alice, o pó geralmente faz seus desenhos sobre as coisas que, em sua inutilidade, ficam estáveis, descansando tranquilas em seus lugares de apresentação. As coisas de uso, por sua vez, são mexidas e lavadas rotineiramente. Lembrei das coisas que recolhi em minhas visitas. Como estavam sujas! E, claro, algumas deixaram esses desenhos nas superfícies, como os estêncis domésticos, quando as tirei de seus longos descansos. “Esta ‘sujeira’ incorporada no trabalho”, explica Alice, “mostrava um potencial irônico e subversivo como possibilidade de fazer ascender aquilo que é vil e baixo, silenciosamente, para o estatuto de arte.” (MONSELL, 2009, pág. 61). Uma das tarefas que cumpri após as visitas, foi justamente limpar as coisas. Será que, ao limpar, usurpei seus percursos? Retirei suas memórias? Um pouco do seu tempo?

Por fim, pensando nas visitas como experiências de arte que abrem possibilidades de trocas, Alice promove ações de domesticar lugares não-domésticos, como ateliês e galerias de arte e, explorando os limites entre o expor e o visitar, a artista cria espaços de convivência que remetem aos ambientes domésticos de receber, como salas de estar e de jantar (Figura 39). Adicionando *índices de carinho*, como sofás, almofadas, quadros, a artista leva a hospitalidade da casa para estes espaços institucionalizados e convida as pessoas

para visitá-la para trocar palavras e compartilhar um lanche. Sobre essas ações ela coloca que:

Com as domesticações, emergem novas táticas, incluindo minha presença no espaço de apresentação. Meu papel como artista se transforma quando deslocado para o *espaço público domesticado*. Sou artista e autora de um espaço remodelado, mas também me torno, temporariamente, a dona-de-casa de uma “casa faz de conta” onde recebo as “visitas” com chá e bolachas. Também efetuo tarefas de manutenção das to-pó-grafias e disposições como uma faxineira-bricoleur, ou talvez, uma faxineira-brinco-lar. (MONSELL, 2009, pág. 292)

Nesses espaços de convivência, a artista pensa em modos de aproximação, em táticas brincalhonas, amigáveis, para quebrar a impessoalidade das relações dos espaços públicos e instaurar o diálogo. Uma dessas táticas é a criação de objetos como tapetes e guardanapos to-pó-gráficos, nos quais os visitantes pisam ou colocam a mão sem perceber se tratar de cinzas. Assim, o próprio espaço se torna o gatilho da conversa ao possibilitar “o calor atmosférico de intimidade aconchegante” (MONSELL, 2009, pág. 292). Com ações domésticas desviantes e a domesticação de espaços públicos, Alice Monsell parte dos objetos da intimidade para possibilitar encontros de pessoas. Ela conta que plantou um objeto no seu “jardim, para vê-lo crescer e lentamente se decompor, transformado pelos cuidados tomados do espaço doméstico.” e questiona “De onde germinam as possibilidades de trocas entre as pessoas... da poeira?” (MONSELL, 2009, pág.277).



Figura 39: Registros de experiências de domesticação de espaços públicos e de táticas usadas para instaurar diálogos nas ações. *A (des)ordem doméstica: Disposições, desvios e diálogos*. Alice Monsell, 2009. Fonte: Monsell (2009).

Fiquei pensando nessa faxineira-brinco-lar e na alegria desses encontros. Queria ter estado lá, ter me sujado com as cinzas, ter *brincolado* com a artista. Lembrei de minhas

próprias táticas para “quebrar o gelo” e facilitar as conversas nas casas onde estive. Lembrei do chimarrão que os moradores me ofereciam na chegada e das bolachas comidas durante o descanso antes da despedida. Lembrei do almoço e da música na casa do Antônio e da Sueli. A hospitalidade é uma coisa maravilhosa e a casa parece mesmo ter sido feita para receber. Mas, e quando as portas das casas se fecham? De onde surgem as trocas?

3.3. MARCAS NA PAREDE: OS MUSEUS PARTICULARES E AS MEMÓRIAS DA CASA



Figura 40: Exposição *Objetos que aproximam: dentro de casa*. Cartaz de divulgação da chamada para envio de fotografias de objetos e narrativas. Museu das Coisas Banais, 2020. Fonte: Museu das Coisas Banais.

Pensando na capacidade de aproximação dos objetos e na extrema condição de isolamento que a humanidade enfrentava nos meados de 2020, a equipe do Museu das Coisas Banais começou a refletir sobre ações de aproximações mediadas pelos objetos. Enquanto a maioria dos museus pensava em recursos para adaptar suas atividades à realidade virtual da pandemia, o Museu das Coisas Banais, pela sua própria natureza, já possuía os instrumentos para funcionar nessa situação. Assim, num momento em que o sentimento de solidão das pessoas estava muito agravado, entendendo os objetos como potenciais instrumentos de aproximação com sujeitos, lugares e lembranças, decidimos lançar um convite chamando as pessoas a compartilharem conosco histórias de objetos que serviam como

companhias e suportes físicos de memória dentro de casa e, principalmente, como elo entre pessoas queridas que estavam fisicamente separadas (Figura 40). O convite obteve muita visibilidade e, surpreendentemente, recebemos 444 objetos provenientes de quase todo o Brasil e de países como Alemanha, Colômbia e México.

A fim de viabilizar a exibição do grande número de objetos recebidos, surgiu a ideia de criar uma casa como conceito expositivo. Assim, nasceu a Exposição Internacional *Objetos que Aproximam: dentro de casa*, que ficou aberta para visita virtual entre os dias 14 de agosto e 14 de dezembro de 2020 e da qual realizei a curadoria. Pensando justamente na ideia de oportunizar a experiência de uma visita doméstica, os objetos foram reunidos

em grupos relacionados aos diferentes cômodos da casa: cozinha, sala de estar, sala de jantar, quarto das crianças, quarto adulto, banheiro, escritório, garagem, porão, área de serviço e quintal. Em acordo com a domesticidade afetiva que buscávamos evocar, a visualidade da exposição se deu a partir da ilustração da planta arquitetônica de uma casa muito colorida e repleta de objetos (Figura 41).



Figura 41: Exposição *Objetos que aproximam: dentro de casa*. Banner da página inicial da exposição online. Museu das Coisas Banais, 2020. Fonte: Museu das Coisas Banais.

Para conferir uma atmosfera de aconchego, cada cômodo ganhou uma ilustração de cor específica, com móveis e objetos arranjados de forma lúdica e despojada, com detalhes de desordem demonstrando o rastro humano na casa (Figura 42). Cada ambiente também ganhou um pequeno texto enfatizando sua necessidade e beleza: o quarto que abriga a intimidade, a cozinha que prepara o alimento, o banheiro que alivia e banha os corpos, a área de serviço que lava as roupas, a garagem que serve de oficina, o porão que guarda coisas velhas e segredos do passado. Embora alguns cômodos sejam considerados mais íntimos ou menos privilegiados na hierarquia da casa, o intuito da exposição foi justamente exaltar a relevância e a afetividade de todos os ambientes das residências. Assim, com os portões abertos para a rua, a casa convida os passantes a entrar e transitar pelos seus diferentes espaços, conhecendo, através das fotografias e das narrativas dos objetos, as memórias dos muitos moradores que se aproximaram através das coisas.



Figura 42: Exposição *Objetos que aproximam: dentro de casa*. Ilustrações identificando cada cômodo da casa na exposição online. Museu das Coisas Banais, 2020. Fonte: Museu das Coisas Banais.

Na exposição *Objetos que Aproximam: dentro de casa*, o conceito de *Objeto Biográfico*, adotado pelo Museu das Coisas Banais para definir seu acervo, é direcionado para o espaço doméstico, fato que faz reverberar a ideia da casa como um *museu particular*, que preserva vestígios das histórias de vida dos moradores. Nesse sentido, fundamenta suas questões conceituais nas reflexões do filósofo e poeta francês Gaston Bachelard, que, em *A poética do espaço* (2005), explora os refúgios das lembranças e os aspectos altamente subjetivos da casa. Sobre a relação entre casa e memória ele coloca que “Algo fechado deve guardar as lembranças” e acrescenta que “As lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa.” (BACHELARD, 2005, pág. 25-26). Assim, o autor entende que a casa, mais do que um abrigo material, representa também um ambiente de proteção da memória, um local físico onde nossas lembranças se cristalizam – seja pela própria espacialidade da casa, seja através dos objetos que a povoam.

Ao tratar da poética da casa, o autor volta seu olhar para as moradas da infância e coloca que “A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa.” (BACHELARD, 2005, pág. 25-26). Deve ser por isso que as casas das vovós, as casas das mães, as casas das tias e as casas das madrinhas aparecem constantemente na memória e nos sonhos dos adultos. As casas da infância são cravadas nas memórias porque “as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós” (BACHELARD, 2005, pág. 26). Sobre isso, Gaston Bachelard evidencia que, em suas investigações sobre a casa, há

“solidariedade entre a memória e a imaginação” e que “Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho” (BACHELARD, 2005, pág. 26). Será essa a explicação para meus infinitos sonhos com casas? Seriam sonhos-memórias de casas passadas? Seriam casas imaginadas? Foi lendo Bachelard que cheguei perto de ter uma explicação para meus sonhos e meus profundos sentimentos pela casa. Ele coloca que:

É graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas, e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. A eles regressamos durante toda a vida, em nossos devaneios. Um psicanalista deveria, pois, atentar para essa simples localização das lembranças. (BACHELARD, 2005, pág. 27-28).

Será, então, que regresso em meus devaneios para os refúgios mais secretos de todas as casas em que já vivi em vidas e vidas que se sucederam até eu chegar aqui na Anchieta, 2076? Casas e casas imensas e complicadas, cheias de corredores e cômodos para refugiar infinitas e infinitas lembranças. Será que é por isso que sinto tanto? Sinto minhas próprias lembranças cada vez mais presentes. E sinto aquela tristezinha crônica de quem lembra demais. Vou seguir o conselho de Bachelard e levar minhas casas e lembranças para a terapia. Pensando na experiência de chegar ao mundo carregando o fardo de sentir demais, lembro de Tita, personagem criada por Laura Esquivel, em *Como água para chocolate* (1989). A sobrinha-neta de Tita conta que a sua vida começou assim:

Dizem que Tita era tão sensível que desde que estava no ventre de minha bisavó chorava e chorava quando esta picava cebola. Seu choro era tão forte que Nacha, a cozinheira da casa, que era meio surda, o escutava sem esforço. Um dia os soluços foram tão fortes que provocaram o adiantamento do parto. E sem que minha bisavó pudesse sequer dizer um pio, Tita despencou neste mundo prematuramente, sobre a mesa da cozinha, entre os aromas de uma sopa de massinha que estava cozinhando, os do tomilho, do louro, do coentro, do leite fervido, do alho e, é claro, da cebola. Como bem podem imaginar, a conhecida palmada na bunda não foi necessária pois Tita nasceu chorando de antemão, talvez porque ela sabia que seu oráculo determinava que nesta vida lhe estava negado o casamento. Contava Nacha que Tita foi literalmente empurrada para este mundo por uma torrente impressionante de lágrimas transbordando sobre a mesa e o chão da cozinha. De tarde, quando o susto já tinha passado e a água, graças ao efeito dos raios de sol, tinha evaporado, Nacha limpou o resíduo das lágrimas caídas sobre a lajota vermelha que cobria o chão. Com o sal encheu um saco de cinco quilos que utilizaram para cozinhar bastante tempo. (ESQUIVEL, 1989, pág. 3-4)

Sempre que lembro desse fabuloso nascimento, penso na quantidade enorme de sentimento que cabe em cinco quilos de sal e me doo por Tita. Como Bachelard, reflito sobre esta ligação indissociável entre memória e imaginação que ocorre dentro das casas e das famílias - estes cantos e contos, que fantasiam a realidade dos moradores. Como o nascimento de Tita, que encheu a cozinha de sal, as histórias das famílias parecem sempre temperadas por uma pitada de fabulação. Talvez esse olhar mágico sobre as próprias histórias venha como um alento para a realidade da vida. Pois, se Bachelard observa que *a vida começa bem*, Cartola nos avisa que *o mundo é um moinho*. Assim, fabular, imaginar e sentir nos traz um pouco de esperança para viver nesse mundo que reduz nossas *ilusões a pó*, esse mesmo pó que denuncia o tempo que passa - a marca, o trauma indelével do tempo. Deve ser por isso que os velhos parecem tão tristes.

Lembrei da casa do Vete, de seu *museu particular* dedicado a memória da esposa e de seu olhar sobre as coisas. Ele, o guardião de memórias, cuidava de seu tesouro: as coisas dela. Vete olhava direito para as coisas. Prestava atenção nelas. Sabia que havia vida naquilo que preservava em sua casa. Ele morreu alguns meses depois da minha visita. O que será que foi feito de seu *museu particular*? Depois da experiência da casa da Maria Cristina, só consigo pensar na morte desses guardiões do passado como uma grande explosão. E, depois de conhecer as to-pó-grafias de Alice Monsell, imagino a casa de Vete totalmente vazia depois do ritual de esvaziamento e, nas paredes, a estampa formada pelas marcas nítidas dos objetos retirados dos lugares que ocuparam por muitos anos. Lembrei do quadro que estive, desde a compra da casa, no mesmo lugar, na mesma parede do quarto. Imaginei a marca que deixou. Não há tinta capaz de apagar essa marca. Uma cicatriz na pele da casa. E o que aconteceria com aquelas paredes de madeira? Cairiam uma após a outra, caso a casa virasse tapera, fenômeno tão comum por lá? A verdade é que não sei como está a casa de Vete após a sua morte. Mas imagino algumas situações, como imaginei situações sobre Maria Cristina e sobre todos os moradores das casas que visitei. Eu imagino coisas. Não acredite piamente em tudo que eu digo, mas pode confiar. Confie na imaginação, principalmente na sua. Observe a fabulação cotidiana das casas, das paredes, das coisas. O que as paredes - preenchidas por nós e de nós - nos dizem?

A artista e pesquisadora brasileira Helene Sacco reflete sobre a construção de *Lugares Inventados*, ambientes criados a partir de objetos e de palavras que, em alguns aspectos, conversam com a espacialidade dos livros. Pensando na criação de livros de artista, Helene Sacco percebe que há sempre, por parte do criador, a consciência da materialidade, da espacialidade e do objeto livro como meio de experiência e de aproximação com o público. A partir dessas observações, Helene Sacco cria o conceito de *lugares-livro*, espaço que é habitado pelo leitor. Convidada para realizar uma intervenção num dos casarões antigos de Pelotas, onde as paredes são invioláveis, Helene se apropria de um expositor de madeira que remete, ao mesmo tempo, a um palco e ao formato tradicional dos livros. No interior desse espaço muito reduzido, nasce a *Sala mínima*, um *lugar inventado* que a artista descreve como “uma realidade autônoma no tempo, uma realidade em si.” (SACCO, 2014, pág. 183). O peculiar cômodo doméstico é construído num espaço muito estreito entre duas paredes e, espiando através de uma fresta, o observador pode conhecer os personagens imaginados que habitam este mínimo espaço cênico – ou lívrico (Figura 43).



Figura 43: *Sala mínima*. Helene Sacco, 2014. Fonte: Sacco (2014).

Helene Sacco coloca que, em dado momento de seu processo artístico, percebeu que, ao inventar um trabalho “também estava inventando uma história e, principalmente, um sujeito.” (Sacco, 2014, pág.24). Então, uma importante questão da sua obra passa a ser justamente esses *sujeitos inventados* através dos objetos apropriados e dos lugares construídos. Nesse sentido, abrigando objetos, histórias e sujeitos, a casa emerge também como um ponto crucial de sua obra e Helene pensa sua produção como a “construção de um lugar de memórias com origem num inventário de objetos” (SACCO, 2014, pág. 33). Nesse sentido, as paredes falsas da *Sala mínima* são uma “alusão ao tempo passado da casa, como se de fato suas paredes pudessem, com a passagem dos anos, ter acumulado imagens-lembranças do local” (SACCO, 2014, pág. 183).

Pensei nas paredes que imaginei totalmente marcadas pela ausência dos objetos na casa do Vete. Pensei nas paredes de todas as casas que visitei, cheias de quadros de família e de santos. Pensei nas paredes caindo na Tapera do Carias. O que será que acontece com as lembranças quando as paredes finalmente sucumbem? Pensei muito naquela casa de madeira que abrigou minha infância e que agora não existe mais. Há alguns anos, passei naquela rua de terra onde a gente brincava e tinha outra casa no lugar, uma casa nada a ver com a nossa. Será que quando a casa cai, as lembranças ficam morando na terra? Tomara que sim. Tomara que, como o objeto plantado por Alice Monsell no pátio, na ausência da casa, as lembranças também se plantem e germinem. Caso isso não aconteça, fico imaginando as nossas lembranças – minhas, da mãe e do Dani – transitando perdidas em uma casa estranha. Que terrível. Talvez seja esse o motivo de meus pesadelos com a casa da infância. São as memórias pedindo socorro.

Lembrei da casa de Clara, personagem do filme *Aquários*³³, que luta com unhas e dentes para salvar as memórias entranhadas nas paredes de seu apartamento num prédio antigo na beira da praia de Boa Viagem, no Recife. O lugar onde Clara morou a vida toda é terrivelmente atacado por uma construtora que, visando concretizar um empreendimento altamente lucrativo, utiliza artifícios legais e ilegais para tornar impossível a vida da última moradora do prédio. O objetivo da empresa é esvaziar e, finalmente, demolir a antiga

³³ Filme brasileiro lançado em 2016 e dirigido por Kleber Mendonça Filho. A história se passa no Recife, em Pernambuco. Clara, a personagem principal, é interpretada por Sonia Braga.

construção. Contudo, Clara recusa todas as propostas, inclusive a de morar num apartamento novo, no prédio a ser construído no mesmo terreno, sobre o pó de suas lembranças. Por que Clara não poderia partir nem que fosse para o mesmo endereço? Porque sua vida estava nas paredes, nos cantos, nas frestas, nas entradas e nas saídas. E Clara não tolerava a ideia de ver gerações e gerações de lembranças caindo no chão e sendo soterradas por um prédio gigante, novo e asséptico – descontaminado de suas memórias. E novamente aparece o pó. Agora, o pó dos cupins, que, ao abrir caminhos, alimentam-se dos desmanches.

Estes dias passei em frente a uma casa que estava sendo demolida. Um antigo casarão num terreno enorme. Quando cheguei, a máquina já havia comido quase tudo, enquanto algumas pessoas observavam paradas diante de um vão deixado entre os tapumes. Provavelmente foi por ali que a máquina passou, pensei. Segui caminhando e olhando, pelo vão, os restos da casa. Empilhados. Estava no fim da demolição. Infelizmente, pude ver pouca coisa. Era domingo, a rua estava pouquíssimo movimentada. Quem será que eram aquelas pessoas olhando? Vizinhos? Os novos donos? Ou os donos antigos? Acho engraçado que, antes de demolir uma casa, toda a vista é coberta com estas chapas de madeira rosa. Será vergonha? Várias vezes, quando passo diante de uma casa abandonada, fico tentando achar frestas para poder ver alguma coisa do seu interior. Assim, quando uma dessas casas desocupadas queima ou é demolida, tenho uma sensação ambígua. Um misto de pesar e de prazer. Sinto pena das paredes que caem, mas também fico excitada com a possibilidade de poder *ver por dentro*. Assim foi com Vera Lucia. Ela visitou uma casa *para ver*. E, visitando, viu, de dentro para fora, um desmanche acontecer.

Com o intuito de explorar as ações poéticas do espaço urbano e o movimento monótono, lento e invariável de uma casa que se encaminha para o fim, de 1992 até 2007, a artista e pesquisadora brasileira Vera Lucia Didonet Thomaz visitou uma residência desocupada - localizada à Rua Dr. Trajano Reis, 571, em Curitiba, Paraná - que lhe disseram ter sido conservada intacta. Desde o primeiro dia em que estive neste endereço, 05 de fevereiro de 1992, a artista observou e registrou os processos de fragmentação, a desordem do sistema da casa e seus “deslocamentos e transformações até o esvaziamento e o desmancho” (THOMAZ, 2007, pág. 6). Em *Uma casa em desmancho, Teatro Monótono: 1992*

– 2007. *Ações poéticas no espaço urbano* (2007), a artista apresenta os caminhos de ida e volta percorridos nas ruas da cidade nestes muitos anos, as fotografias da casa e os diários de pesquisa, com anotações sobre as visitas.

Vendo as fotos e os vídeos deste trabalho, tive a impressão de que a artista entrou em um dos meus sonhos, numa das minhas enormes casas abandonadas com tudo dentro. Uma casa cheia de paredes falsas, esconderijos e passagens secretas que despertam as fantasias mais espetaculares e fabulosas sobre o passado e as vidas que ali estiveram. A casa, num movimento monótono, pouco a pouco, se esvaziava. E, como é comum nos processos de esvaziamento, ao puxar móveis, retirar quadros, desparafusar prateleiras, abrir armários e revirar gavetas, os objetos esquecidos ou rejeitados iam sendo descobertos e retirados junto com a poeira. Havia um constante movimento de coisas e pessoas na casa e, em seus diários de pesquisa, a artista fez um incrível e minucioso inventário dos objetos e das ações envolvidas em todo esse lento ritual de descoberta pelo desmancho.

Ao longo dos anos, Vera Lucia Didonet Thomaz acompanhava de perto esse esvaziamento e ia registrando as marcas de vida reveladas nas paredes: formas de quadros e prateleiras, pregos, ganchos, nódoas de mofo e umidade, tinta descascando. As cicatrizes da casa (Figura 44). Os registros do processo de desconstrução foram reunidos em um vídeo intitulado *Uma casa em Desmancho*³⁴, que data de 2005, mesmo ano em que faleceu Nestor Stenzel, antigo dono que recepcionou e acompanhou a artista nesta experiência de visita. Com o passar do tempo, ocorre, claramente, o encontro da artista com um outro universo, um universo próprio e singular daquela casa “que se abriu ao diálogo fecundo” e que, do interior para o exterior, revelou seus mais profundos segredos: “às vistas, as qualidades plásticas e o apuro construtivo, a rede elétrica, a hidráulica continuação dos rios comparáveis ao sanguíneo nas veias, o complexo dos cupins que se desenvolvem por metamorfoses graduais nos subterrâneos, as curvas de nível do solo.” (THOMAZ, 2007, pág. 4). Depois de percorrer quilômetros - indo e voltando durante 15 anos, de sua casa até a casa da Rua Dr. Trajano Reis - Vera Lucia Didonet Thomaz encerrou seu projeto consciente

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YnLBfkuTCSY>.

de que o destino da casa que conheceu até as entranhas apontava para a demolição, “Afinal, uma casa é uma casa até o dia em que deixar de ser.” (THOMAZ, 2007, pág. 145).

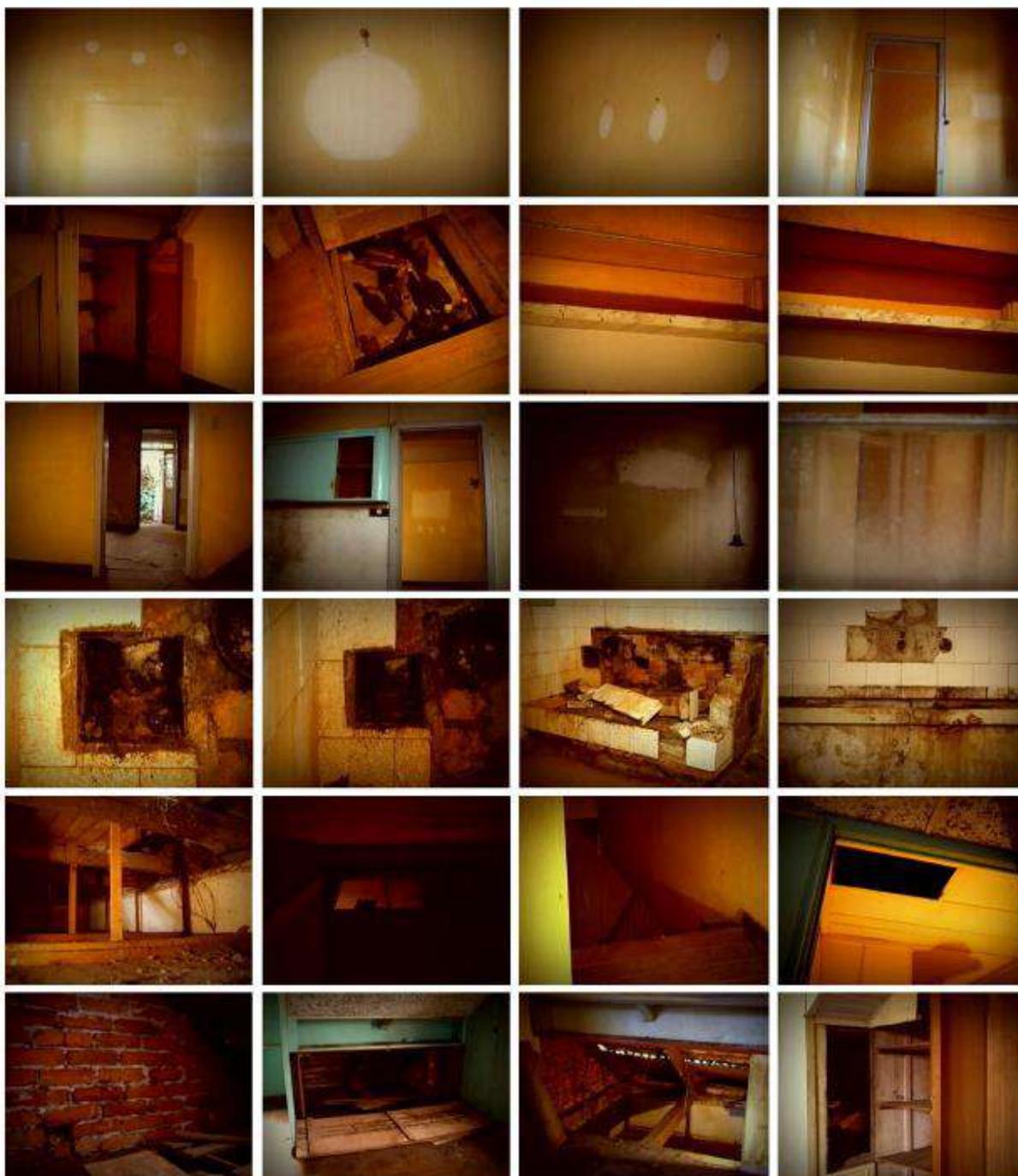


Figura 44: *Uma casa em desmancho*, Teatro Monótono: 1992 – 2007. *Ações poéticas no espaço urbano* (2007). Vera Lucia Didonet Thomaz, 2007. Fonte: Thomaz (2007).

Nesse mergulho que fiz nas reflexões sobre as residências, principalmente sobre o tempo na casa, as marcas e o enraizamento das memórias, não pude deixar de refletir sobre a minha própria condição. Moro numa casa alugada. Já morei em várias. E com várias pessoas diferentes, desconhecidas. Como, então, se estabelece uma relação afetiva com o morar? Existe memória nas casas de aluguel, onde o estar é sempre provisório? Somos capazes de deixar nossas marcas nas muitas *casas dos outros* que habitamos ao longo da vida? E, quando partimos mais uma vez, carregamos nas mudanças as marcas dessas casas?

A precariedade das moradias e a cultura do inquilino são o plano de fundo da história do filme argentino *Medianeras* (2011), dirigido por Gustavo Taretto, que se passa em Buenos Aires, capital extremamente populosa de um país de interior quase deserto. As *medianeras* são as paredes laterais dos prédios, que, inúteis, não dão nem para a frente, nem para os fundos. Essas paredes, desprovidas de janelas, se tornam superfícies enormes que, além de dividir os prédios, são marcadas pela sujeira, pela publicidade, pela poluição e pelo tempo da cidade. Assim, o filme - que fala de encontros e desencontros e traz a cidade como uma metáfora da vida - utiliza as *medianeras* como a representação do lado humano-urbano mais miserável: isolado, escurecido, descontrolado e, sobretudo, *provisório*. Nesse contexto, a *cultura do inquilino* ilustra um modo de habitar em que os seres humanos moram muito mal e vivem como se estivessem sempre de passagem. Aglomeradas em grandes centros, sem a sensação de pertencimento, as pessoas tendem a usar os apartamentos muito pequenos e simplificados como dormitórios, no seu modo mais funcional. Em estado eternamente provisório, muitas pessoas moram por anos no mesmo local, mas sem colocar um único quadro na parede, sem deixar marcas.

Neste sentido, questiono se a permanência por longos anos, ou até por gerações, na mesma residência é condição fundamental para a conservação do sentimento de morar e da memória da família. Se, por um lado, concordo plenamente que “o desenraizamento é uma condição desagregadora da memória” (BOSI, 1994, pág. 443), por outro lado, confio na capacidade de resiliência das pessoas que passam por processos de mobilidade. Confio, sobretudo, na força agregadora dos objetos, principalmente dos objetos cotidianos - aglutinadores de memórias domésticas. Se lembrar é arquivar, as memórias particulares também passam por um processo de seleção e de materialização e, de algum modo, para

proteger a sua própria biografia, o sujeito comum também busca atender a recomendação de guardar, discutida por Pierre Nora em relação aos lugares de memória. Assim, a casa, por menor que seja, por transitória que seja, aparece como um reservatório possível para as lembranças armazenadas dos sujeitos comuns. Deste modo, entendendo a casa como local de sedimentação do passado, é possível apreender o ambiente doméstico como um lugar que protege o patrimônio dos sujeitos, *museus particulares* que guardam as *reliquias* daqueles que não pertencem às elites e que não aparecem nos fatos marcantes da história.

Nas minhas visitas, ao buscar objetos alheios, percebi em cada uma das casas, em maior ou menor grau, esse processo de seleção de memórias e de *musealização doméstica*. Contudo, tudo isso passa pelo crivo subjetivo do sujeito. Assim como o simples ato de guardar não significa necessariamente uma tentativa de conservação de memória, o apagamento da subjetividade também pode resultar em indivíduos que são mesmo eternos passageiros, turistas em suas próprias casas, em suas próprias vidas, como o pai de Paul Auster. É certo que casa, coisa e memória estão interligadas. Contudo, não há uma hierarquia ou uma definição correta sobre que tipo de coisa, que tipo de casa e, até mesmo, que tipo de memória compõem a fórmula correta de lembrar. Cada pessoa tem seu tesouro particular. E cada pessoa escolhe o baú mais adequado para abrigá-lo. Uma casa pode ser uma mala levada de um país para outro em uma situação de refúgio, uma mochila nas costas de um estudante que muda de estado quando entra na universidade, uma sacola onde são carregadas as coisas de alguém em situação de rua. Cada pessoa tem seu museu em casa, um museu formado também pelos objetos que podem ser transportados, levados de um lugar para outro nesta vastidão que é o mundo. Um mundo de possibilidades.

É justamente sobre a mobilidade e a capacidade de deslocamento dos museus particulares e das memórias da família que trata a obra *Casa-Movente* (2009) da artista Helene Sacco. Na pesquisa teórico-poética intitulada *Casa-Movente [A1∞]* e *Diário de Construção* (2009), Helene Sacco discute o processo de construção de uma casa a partir de objetos. No ano de 2007, ela viu, pela primeira vez, uma casa que estava sendo transportada sobre um caminhão. O encontro com essa casa que vinha carregada pela estrada marcou profundamente a artista e, a partir de então, ela passou a colecionar fotografias daquilo que chamou de *casas-moventes* (Figura 45). Essas casas - ainda com cortinas, marcas de

quadros nas paredes, resíduos de vivências - despertaram memórias da experiência pessoal da artista, que já havia morado em pelo menos 24 casas diferentes até a ocasião. Foi através do encontro com essas casas em movimento que Helene Sacco percebeu que o conjunto de coisas levadas nas várias mudanças era a verdadeira “casa” de sua família, os objetos colocados sobre os caminhões definiam a constância do *morar* em uma existência de partidas muito frequentes.

Helene Sacco driblou a mobilidade constante e sedimentou a memória a partir dos objetos. Em sua experiência, o conteúdo, mais do que o espaço físico, representou o abrigo, a proteção conferida pela continuidade do morar. As casas ficavam, mas os objetos seguiam



Figura 45: Registro fotográfico de uma *Casa-movente*. Helene Sacco, 2007. Fonte: Sacco (2009).

o destino da família e permitiam, mais adiante, a reconstrução desse lar que, apesar da modificação espacial, não era novo: acolhia todas as moradas passadas ao receber os objetos na mudança. A partir dessa percepção, Helene Sacco decidiu criar um *objeto-lugar*, uma *casa-movente* construída por fragmentos do cotidiano doméstico e, para isso, realizou visitas em lojas de usados para comprar seu material de construção. Nessas visitas, além de

embrenhar-se nos amontoados de coisas usadas, encontrou com as pessoas que frequentam esses lugares, pessoas que a artista descreve como *extraordinárias* e *cheias de histórias para contar*. Como material para a sua casa de lembranças – projetada a partir das suas memórias de infância e de um lar constituído por móveis carregados nas mudanças – a artista buscava objetos repletos de presença simbólica e de traços humanos, coisas *marcadamente velhas*. Por fim, selecionou 18 objetos que serviram de base para a construção de sua casa sobre rodas, uma casa meio nômade e meio sedentária (Figura 46), que une dois modos de habitar: algo que é constante e relacionado a experiência do morar, mas que também carrega a capacidade “de-mover-se”.



Figura 46: *Casa-movente*. Helene Sacco, 2009. Fonte: Sacco (2009).

Em seu trabalho, a artista reflete sobre o objeto, o ser humano, a casa, “o morar, o demorar-se, o mover-se” (SACCO, 2009, p.2) e cria uma proposição experimental da arte como vida. A *Casa-Movente*, assim como a *Sala mínima*, possui um formato de palco e, como uma casa de bonecas, brinca com as fantasias e as fronteiras entre o *interior* e o *exterior* doméstico. Então, explorando a potência de seu *objeto-lugar*, Helene Sacco promove ações artísticas urbanas nas quais a *Casa-movente* estaciona em praças e ruas e recebe visitas de vizinhos (moradores circundantes),

transeuntes, convidados e outros artistas. Assim, de portas abertas, a obra torna-se importante catalisadora de encontros entre pessoas.

Isso me leva novamente ao filme *Medianeras*, que, através da precariedade das habitações e da dinâmica de circulação nas cidades, fala da solidão cotidiana e das possibilidades de encontros humanos nos grandes centros - que, ao mesmo tempo em que nos unem, nos afastam. Inúmeras e invisíveis vidas circulam e se cruzam todos os dias pelas cidades. O que é preciso acontecer para uma vida notar a outra? Como os olhares se encontram? Penso na enorme quantidade de gente que vive no mundo - nas metrópoles, nas pequenas cidades do interior, nas vilas isoladas, nas praias, nas montanhas, nos desertos, no Brasil remoto, no gelo da América Latina patagônica. Em Pelotas. Olhando pela sacada, vejo as pessoas passando. Como essas vidas se encontram, se conectam, se enxergam? Penso muito nisso. Considero cada encontro um milagre.

A vacina ainda era só uma esperança. Eu olhava pela sacada. As ruas muito vazias, as pessoas trancadas em suas casas ou andando longe, rápido e com medo. Eu ficava pensando nos acasos perdidos, nos encontros nas esquinas que nunca aconteceram e que nunca mais acontecerão. Ou será que há segundas chances para os acasos? Acasos, há

casos, casos, causos. Algo que aconteceu. Algo que não aconteceu. Eu moro numa esquina. Quantas vidas já se encontraram por aqui? Eu olhava para as sacadas e para as janelas dos outros. Não via nada. Mas pensava naquelas vidas. Vidas únicas, singulares. E gostaria de conhecer todas elas. Ou imaginar todas elas. Havia uma pandemia. Eu tinha muitas coisas guardadas em casa. Eu estava guardada em casa. Por causa das vidas, comecei a mexer nas coisas. Decidi montar um museu. Um museu em casa. Um museu particular. Um museu provisório como o tempo. Que talvez se mude em breve, como a *Casa-Movente*. Um museu de coisas. Um museu de memórias alheias.

A casa velha da esquina

Faz pouco mais de dois anos que eles chegaram.

“Finalmente!”, pensei. Fiquei vazia alguns meses e já estava imunda. A fuligem dos carros e esses morcegos do centro pioram tudo. Mesmo totalmente fechada, estava que era só pó.

Percebi que alguém, com certa dificuldade, tentava abrir a porta da entrada. O som era abafado pelo barulho da rua, mas meus ouvidos de casa vivida não falham. Fiquei atenta. Abriram a porta de madeira, depois a grade horrorosa da escada e, por fim, a porta da sala. Quando vi, estavam aqui dentro. Procuravam um novo lar, vieram me conhecer. Nas mãos, vários molhos de chaves. Havia muitas opções. Seria, mais uma vez, avaliada. Me escolheriam?

Óbvio: ficaram chocados com a sujeira. “A primeira impressão é a que fica”, pensei e senti vergonha.

Olharam tudo. Abriram todas as portas, andaram pelos cômodos fazendo comentários. Gostaram das sacadas, da churrasqueira, da banheira antiga, da área de serviço onde, apesar da inegável presença dos morcegos, a roupa seca muito bem. Tem vento, tem sol. Não gostaram das escadas estreitas e muito íngremes da entrada, do box minúsculo do banheiro, da torneira pingando da cozinha e, definitivamente, odiaram os carpetes dos quartos. Tudo bem, eu também não aprovo. Preferia infinitamente o meu parquet que foi porcamente coberto quando me tornei uma casa de aluguel.

Ele, muito decepcionado, prontamente me rejeitou - tinha cara de quem gosta de apartamento novo, com elevador. Ela, atenta aos detalhes, tocava nas paredes, olhava tudo com cuidado. “Viu algum potencial em mim por baixo de toda essa sujeira”, suspeitei. Havia esperança, mas não quis me iludir.

Se foram.

Os dias passaram e nada.

Eu esperando, esperando.

Sou velha, aprendi a esperar.

Semanas depois, para a minha surpresa, voltaram. Desta vez trouxeram baldes, vassouras, panos, produtos de limpeza. Suspirei – ou rangi – de felicidade. Estava louca por um banho.

E que banho foi aquele!

Já anoitecia quando foram embora – sujos e exaustos. Fiquei - limpa e descansada - pensando nos meus novos moradores. Estudantes, provavelmente. Já conheci muitos. Eram amigos, dava pra ver. Riam como só os estudantes fazem quando encontram juntos - e longe de suas famílias - uma casa nova.

Mais tranquila, aguardei. Eu conheço bem o processo: a partir dali, era questão de tempo.

Eu não gosto nenhum pouco de ficar vazia. Sinto falta das pessoas, dos móveis, das coisas. Além disso, tenho medo de ser demolida. Esse sentimento nasceu quando minha primeira família partiu. Foi aumentando com o passar dos anos enquanto eu via quase tudo ao meu redor cair – começando pelos telhados. Quando os telhados caem, até os morcegos se vão. A solidão é extrema. Esse pavor de deixar de existir chegou ao ápice quando o prédio ali do lado queimou. Ficamos arrepiadas, eu e a mobília. Mas essa é outra história. Estou me adiantando. Sou assim, misturo as coisas. Sabe, tenho muitas memórias.

Chegaram!



Figura 47: Fotografia da fachada do prédio onde resido. 2018.
Fonte: Imagem retirada do anúncio no site da imobiliária.

4. UM MUSEU EM CASA: EXPERIÊNCIA DOMÉSTICA E ARTÍSTICA DE CRIAÇÃO DE UM MUSEU PARTICULAR

Quando decidi construir *um museu em casa*, encarei de frente as minhas coisas e as coisas dos outros. Antes de iniciar meu empreendimento artístico-museológico-doméstico, precisava saber com o que, exatamente, eu estava lidando. Precisava conhecer intimamente as peças disponíveis para realizar a composição que eu comecei a imaginar desde as visitas e que, naquele momento, ganhava força e pedia para ir para o plano concreto. Assim, o início do processo de montagem dessa instalação museológica doméstica se deu pela catalogação fotográfica dos objetos, uma tentativa de fazer um inventário das coisas dos outros. A partir de então, entrei num caminho sem volta e mergulhei por inteiro no universo das coisas. Sabia que, ao começar a mexer, o caos das coisas, como o pó que se espalha, tomaria conta do meu espaço e da minha vida. Sabia também que, após a tempestade que eu mesma estava iniciando, o trabalho e o tempo trariam de volta a calma. Ponto importante: soube, desde o início, que essa tal calma viria das paredes.

Dava para sentir. Aquelas coisas, por anos escondidas, queriam ser vistas.

Ou melhor: ansiosas por exposição, queriam ser como os quadros em destaque nas salas de visitas das casas de suas famílias de origem.

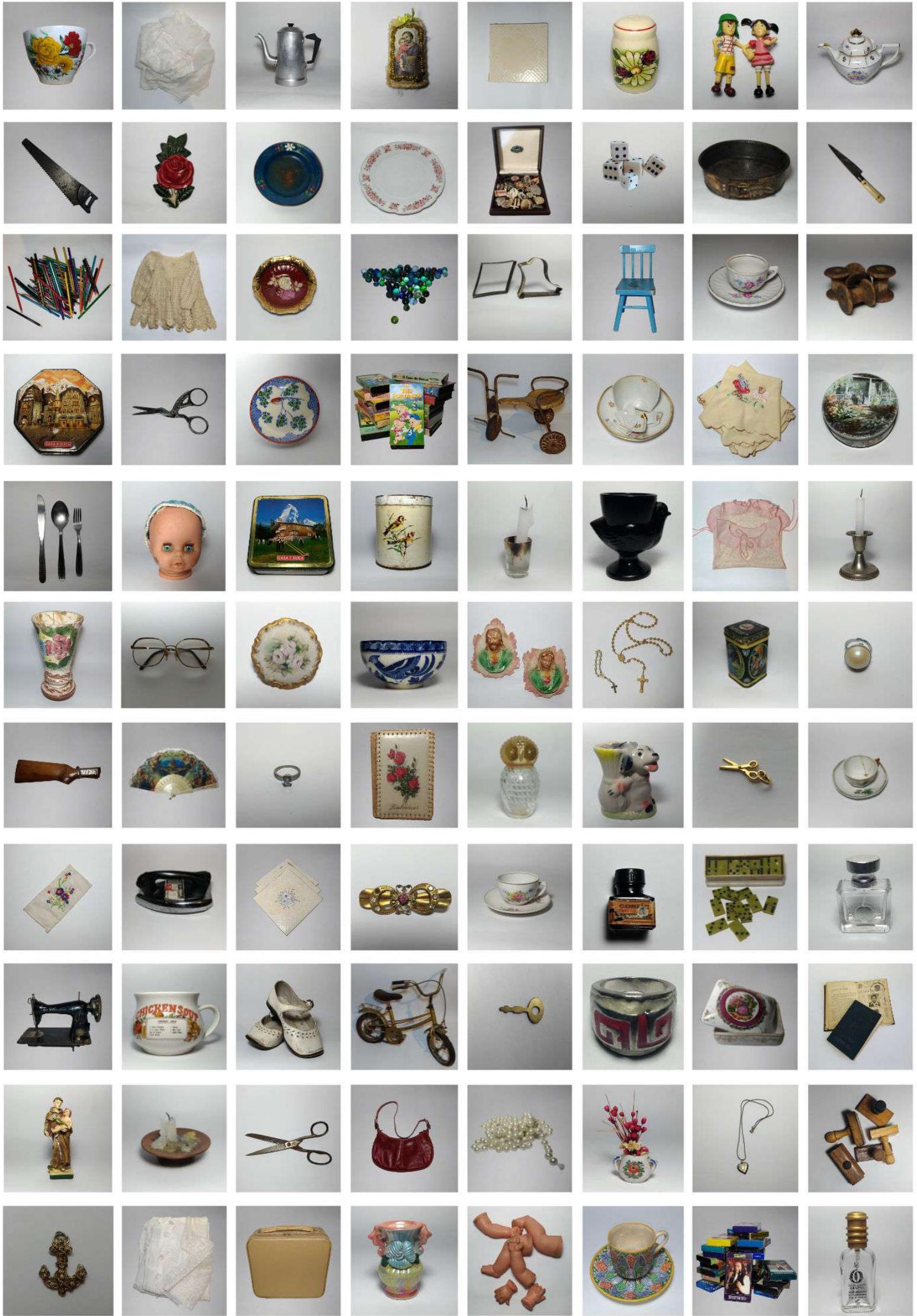
4.1. INVENTÁRIO DAS COISAS DOS OUTROS: FRAGMENTOS DE VIDAS POSSÍVEIS

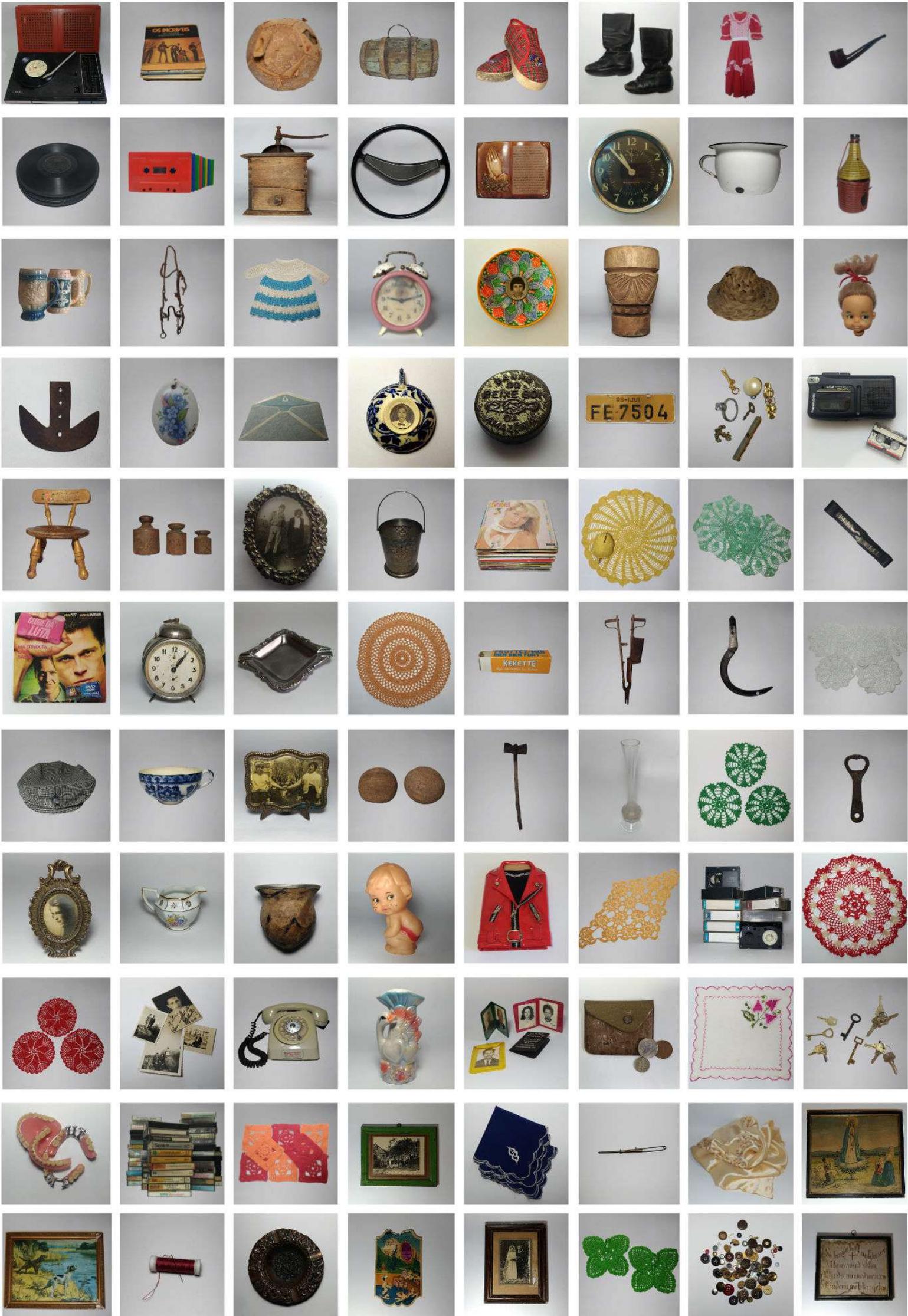
Tomei coragem. Comecei a retirar tudo dos esconderijos provisórios que eu havia criado em março de 2020 a fim de conseguir transitar pelo quarto e, sobretudo, conseguir neutralizar um pouco de todas aquelas presenças – materiais e imateriais – que, em sua estranheza, invadiam meu cotidiano. Reencontrei coisa por coisa. Espalhei-as por todos os cantos. Lembrei das visitas. Lembrei do carro cheio. Lembrei do dia em que coloquei tudo dentro de casa e fechei a porta. Novamente, como numa mudança que acabava de chegar, parecia impossível que todas aquelas coisas pudessem encontrar seu lugar na casa - um lugarzinho na parede para chamar de seu. Era desesperador. Todas as superfícies do *meu morar* estavam ocupadas. Eu andava arrastando as coisas com os pés, tentando desviar, esbarrando, cuidando para não pisar em nada, para não quebrar nada. Então, para recuperar um pouco do controle da minha casa e, principalmente, para conhecer melhor as coisas, passei a observá-las, a contá-las, a recontá-las, a fotografá-las (Figura 48). No meio

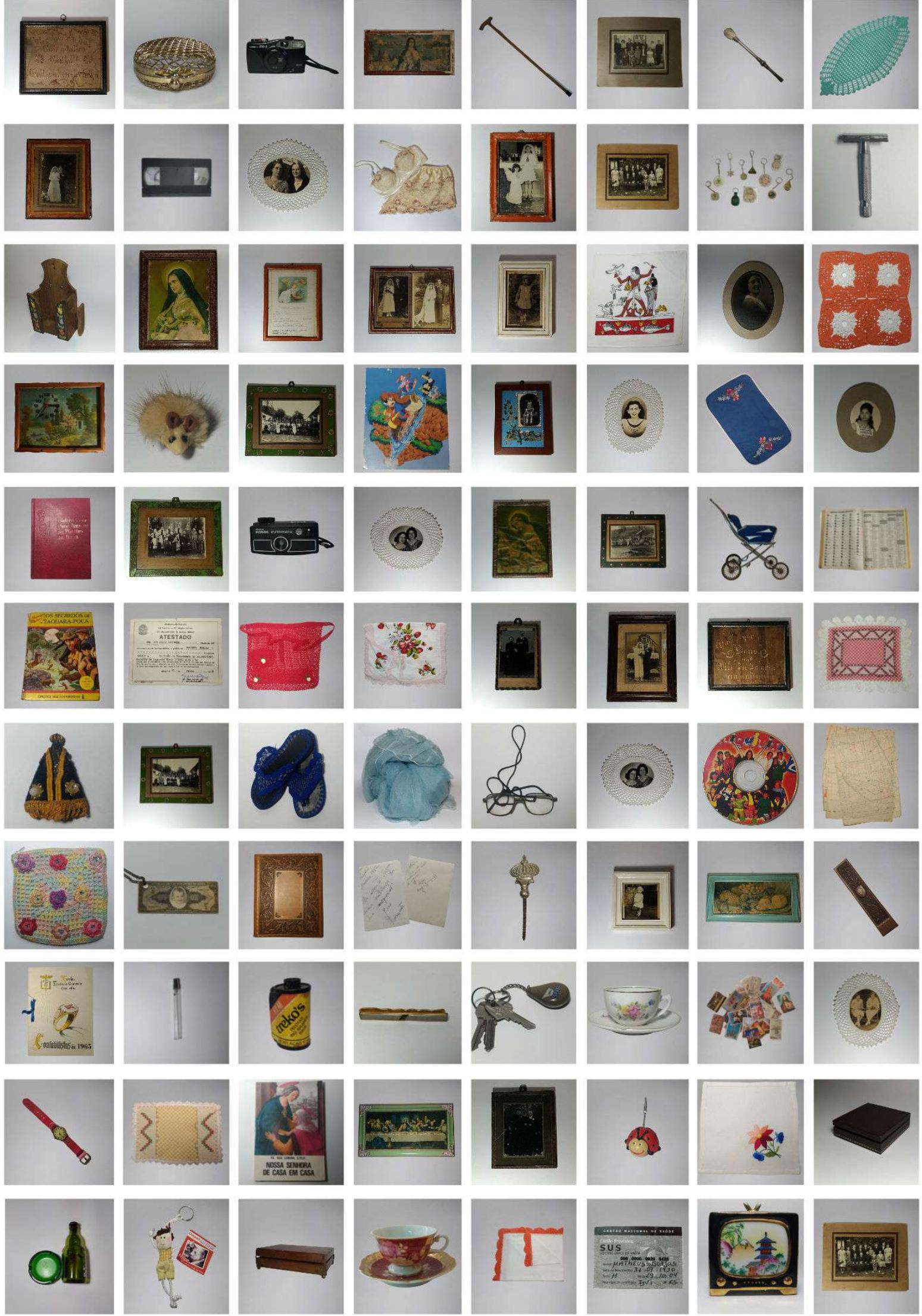


Figura 48: Registro do processo de catalogação fotográfica dos objetos. *Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis*. Joana Schneider, 2020 - 2021.

de tudo aquilo – talvez em vão, talvez não – tentei olhar para as coisas e encontrar a singularidade de cada uma delas. Ilustrando o sentimento de que as coisas são vestígios do vivido e com a certeza de que, num futuro próximo, aquelas peças formariam espécies de sujeitos, a catalogação fotográfica dos objetos, realizada entre 2020 e 2021, foi intitulada *Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis* (Figura 49).







Quatro carretéis de madeira. Uma tesoura velha Mundial. Um cachimbo. Quatro dentaduras. Um cinzeiro prata. Seis dados. Um pratinho de criança azul com flores brancas. Um abridor de garrafa enferrujado. Um mini serrrote. Uma mini faca. Uma latinha de chá com estampa japonesa. Um penico. Um par de óculos com cordão. Duas carteiras de trabalho. Uma Chiquinha. Um Chaves. Dois barbeadores de alumínio. Uma moedeira de couro. Três moedas obsoletas (cruzeiros). Um vaso quebrado e recolado (muitos caquinhos). Quatro capinhas coloridas de fotos 3x4 (com fotos). Setenta e duas bolitas. Um vaso pequeno de louça com estampa de flores e detalhe amarelo. Uma cumbuca de sopa (com receita). Um castiçal prata. Um castiçal de madeira. Um enfeite de gesso de colocar na prateleira com a oração “O senhor é meu pastor”. Uma máquina de costura preta. Um ferro de passar roupa preto. Um suporte para ferro de passar roupa de madeira com pintura de flores (de colocar na parede). Um cinzeiro de cobre. Um paninho de algodão cru bordado com flores. Um suporte de ovo cozido preto em formato de passarinho. Uma xícara de flor amarela. Uma xícara quebrada e colada e o respectivo pires. Um caneco de chopp de serpente. Um caneco de chopp de palhaço. Um caneco de chopp do baile do Bom Princípio. Uma tesoura de cegonha. Uma agulha mágica. Um par de óculos sem cordão. Uma toalha de mesa bordada com motivos orientais. Um guardanapo branco com bordado de flor e borda rosa. Uma lata de bolo de nozes Casa Suíça octogonal. Uma lata de bolo de nozes Casa Suíça quadrada. Cinquenta e dois santinhos católicos. Um avental de joaninha. Um guardanapo de joaninha. Uma lata sem tampa com estampa de passarinho. Onze forminhas de assar bolinhos. Dois moldes de fazer bolacha pintada (passarinho e losango). Uma forma de bolo que solta o fundo. Um bule de alumínio. Uma moldura de madeira vazia. Uma cadeirinha de cuia escrito “Aqui mora felicidade”. Um quadro relógio de parede grande escrito “Deus abençoe nosso lar”. Uma moldura vazia prata. Três guardanapos azuis com bordas brancas. Uma toalha de mesa azul com bordas brancas. Um guardanapo azul com bordado de flores e corações. Um par de tênis xadrez infantil da Minnie. Um bibelô pequeno de louça de cachorro. Um livro infantil “Os segredos de taquara-póca”. Uma fotografia da montanha russa da Disney. Um vestido infantil de crochê azul e branco. Uma bolsinha infantil de crochê salmão. Uma cadeirinha infantil de madeira azul. Uma lembrancinha de nascimento (Felipe, 25/10/08). Uma boneca de cabelo comprido e lágrima no rosto. Uma bolsinha de crochê com flores coloridas e zíper. Um relógio despertador de plástico rosa. Cinco guardanapos de crochê branco. Três guardanapos de crochê vermelho. Três guardanapos de crochê verdes pequenos. Um guardanapo redondo vermelho e branco. Um guardanapo de crochê redondo bege. Dois guardanapos de crochê, redondos, verdes, grandes. Um guardanapo de crochê de losango amarelo. Um guardanapo de crochê de losango vermelho. Um guardanapo de crochê de losango verde claro. Duas borboletas de crochê verde. Um avental vermelho de crochê. Um guardanapo de pano xadrez, vermelho e branco, com borda de crochê. Um guardanapo de pano xadrez, amarelo e branco, com borda de crochê. Um guardanapo branco com estampa egípcia. Um mosquiteiro azul claro. Um volante de passat antigo. Uma pá gasta do uso. Um pé de arado. Uma foice com cabo de osso. Uma plantadeira manual. Três pesinhos de ferro (500 gramas, um quilo e dois quilos). Um copo de madeira. Duas bochas de madeira. Um moedor de café de madeira. Um par de botinhas pretas de couro infantil. Um garrafão de vinho. Um barrilzinho de vinho de madeira. Um vestido de prenda vermelho. Um relógio despertador laranja e preto. Uma bola de futebol de couro murcha. Um livro “Nossa senhora de casa em casa”. Uma mini Nossa Senhora de tecido e plástico. Um chinelo de crochê azul. Um broche de rato. Um chaveiro com chaves. Uma latinha de banha de peixe boi. Um balde de gelo de cobre. Um bocal de cavalo de couro. Um chapéu do Panamá. Uma bomba de chimarrão. Uma cuia de chimarrão. Um cinto de couro preto com fivela em formato de cobra. Dezessete discos de gramofone. Quarenta e seis discos de vinil. Vinte e dois minidiscos de vinil. Um telefone antigo cinza. Uma moldura preta fina com vidro trincado. Uma placa de carro amarela de Ijuí. Duas fitas VHS sem capa. Um álbum de fotos em formato de jaqueta vermelha. Uma moedeira dourada de arame. Um puxador de prata com motivo religioso (cruz e parafuso). Onze chaveiros e acrílico. Doze chaves. Uma lista telefônica de 1996. Um gravador de voz portátil mais uma fitinha K7. Um atestado de desobrigação do serviço militar. Um cartão provisório do SUS (viva o sus). Um convite para a formatura da Escola Técnica de Comércio de Cruz Alta (Contabilistas de 1965). Um marca páginas de couro. Um molde de roupas (daqueles de revista). Uma pasta de couro (tipo um livro). Um vidrinho de Nankin. Um livro “Poderá viver para sempre no paraíso da terra”. Cinco carimbos de madeira. Seis pés e mãos de plástico (de bonecas). Um mini porta-retratos com a foto de duas meninas de mãos dadas. Um mini porta-retratos com a foto do rosto de uma mulher. Um vaso de flor solitário de vidro transparente. Um relógio despertador prata. Um mini vaso com flores secas coloridas. Um vidro de perfume em formato de coruja. Um mini vaso de flores de louça com um cisne. Um porta-joias de louça com a tampa quebrada e colada. Um colar de pérolas falsas. Um vidro de perfume Versace. Um vidro de perfume Opulence – for women. Um mini porta-retratos pequeno e oval com a foto de um casal no campo. Um enfeite de louça pequeno, redondo, pintado à mão. Quatro fotos antigas. Sete objetos variados (uma chave de diário, um pingente de âncora, dois anéis, um prendedor de cabelo, um boche dourado). Uma lembrança de 2º aniversário (dinheiro). Um colar prata com pingente de coração. Três azulejos estampados. Um azulejo sem estampa. Um Santo Antônio. Dois terços. Um copo martelinho com uma vela. Um leque com estampa de Jesus na cruz. Uma almofadinha de José e Jesus. Três talheres (faca, garfo, colher). Dois enfeites de parede de gesso (Maria e Jesus). Um enfeite de parede de gesso de rosa vermelha. Uma maletinha de couro bege. Sessenta e dois lápis de cor. Uma camisola infantil rosa com babados. Uma bolsa de couro vermelha. Um par de sapatilhas brancas (de bonecas). Um vestido de tricô infantil bege com florezinhas. Uma toalha de mesa de morangos. Um cabo de espingarda. Um triciclo infantil de ferro. Uma bicicleta Caloi. Uma bengala de madeira. Um carrinho de bebê antigo. Dois vestidos de noiva. Oitenta e dois botões (e outras coisinhas de costura). Uma lata de bolacha Four Seasons redonda. Uma caixa de madeira. Um mini porta-joias em formato de TV. Uma xícara de estampa geométrica e o respectivo pires. Uma xícara de estampa de pássaro e o respectivo pires. Um saleiro de joaninha. Um caderno de lembranças com estampa de rosas na capa. Um bule de louça (jogo de chá da Maria Cristina). Uma leiteira de louça (jogo de chá da Maria Cristina). Uma manteigueira de louça (jogo de chá da Maria Cristina). Três xícaras com os respectivos pires (jogo de chá da Maria Cristina). Uma boneca de borracha tirando a calcinha vermelha e olhando com para trás com cara de safada. Uma Kombi de plástico azul. Um caderno de recordações xadrez vermelho. Um jogo de dominó verde. Um CD das Chiquititas. Dez fitas K7 coloridas da coleção “Nana Nenê”. Nove fitas VHS de filmes infantis. Um filme de câmera analógica amarelo. Um relógio de pulso de alça vermelha de couro. Dois pratos de louça brancos com estampas de flores rosas. Uma xícara vermelha com estampa de rosas, detalhes dourados e o respectivo pires. Uma xícara branca com estampa de rosas amarelas e rosas. Uma xícara branca com estampa de rosas brancas, amarelas e azuis. Uma xícara com flores azuis. Oito quadrados de crochê vermelhos e laranjas. Um guardanapo de crochê amarelo inacabado. Um pingente de porcelana com flores azuis. Um boné de tecido xadrez. Uma câmera fotográfica Yashica. Uma câmera fotográfica Kodak. Um aparelho toca disco. Diversas fotos de família (com e sem moldura). Uma infinidade de fitas cassete.

Perdi o controle.

Tentei fazer um inventário completo. Falhei.

Tentei contabilizar o número exato de coisas que adquiri nas visitas. Falhei.

Tentei chegar ao número total de coisas que fariam parte do meu museu. Falhei.

As fotografias e a lista que apresento aqui, são, portanto, até onde consegui chegar. Depois disso, perdi o controle. Olhando para trás, percebo que minha relação com as coisas neste processo de criação foi um sucessivo movimento de perda e de recuperação de controle. Às vezes, eu controlava as coisas. Às vezes, as coisas me controlavam. E assim foi. Ou, assim fomos. Eu e as coisas. As coisas e eu. Controlando e descontrolando. Apertando e afrouxando. Trancadas em casa. Construindo algo para nós enquanto a pandemia continuava. E, nesse ir e vir, as coisas, com seu magnetismo próprio, atraíam-se. Queriam ficar juntas. Num último esforço, tentei separar as minhas coisas das coisas dos outros. Falhei novamente. Não havia mais esta separação.

Foi aí que entendi que as coisas provenientes das visitas não poderiam ficar fechadas em si. Percebi que, naquela altura, não havia mais a separação entre o que era *meu* e que era *dos outros*. Era tudo meu. Ou tudo dos outros. Ou, pensando melhor, era tudo das paredes da casa – vários elementos formadores de uma grande composição que começava a nascer. Neste sentido, durante a ação de inventariar, as coisas foram sendo automaticamente separadas em grupos. Então, antes de iniciar o processo de composição e levar efetivamente os objetos para as paredes, dei um segmento mais objetivo ao exercício que já havia principiado nos encontros com os moradores: a separação dos objetos em conjuntos, montando sujeitos imaginados através das coisas que chegavam ao acaso. *As Crianças* (Figura 50), *Os velhos* (Figura 51), *As beatas* (Figura 52), *As costureiras* (Figura 53), *As noivas* (Figura 54), *Os trabalhadores* (Figura 55), *As Juntadoras de Cacos* (Figura 56) foram alguns dos *sujeitos-personagens* que montei reunindo fragmentos dispersos.



Figura 50: *Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis [As Crianças]*. Joana Schneider, 2020-2021.



Figura 51: *Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis [Os velhos]*. Joana Schneider, 2020-2021.



Figura 52: *Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis [As beatas].* Joana Schneider, 2020-2021.

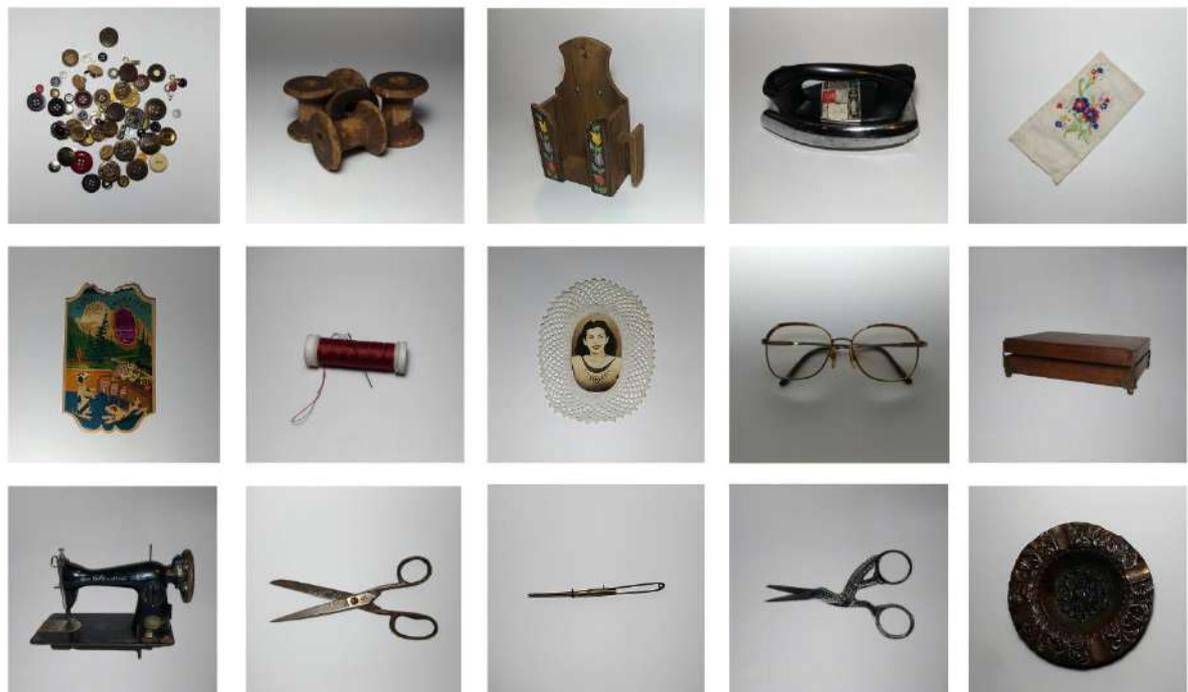


Figura 53: *Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis [As costureiras].* Joana Schneider, 2020-2021.

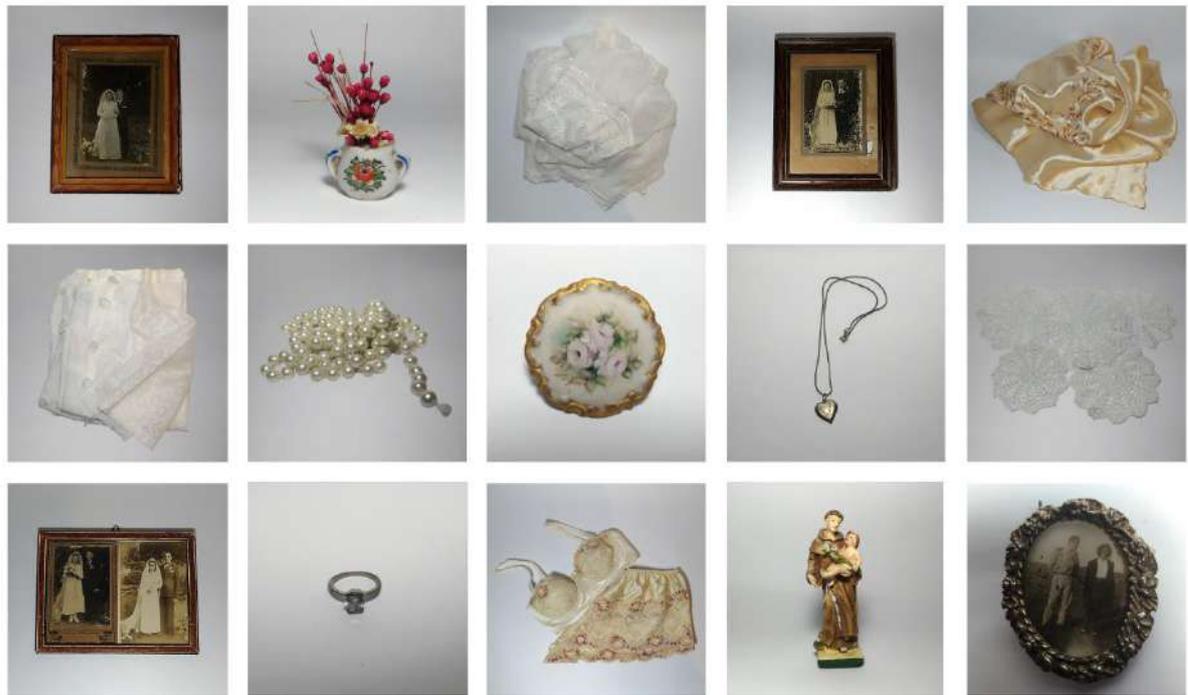


Figura 54: Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis [As noivas]. Joana Schneider, 2020-2021.

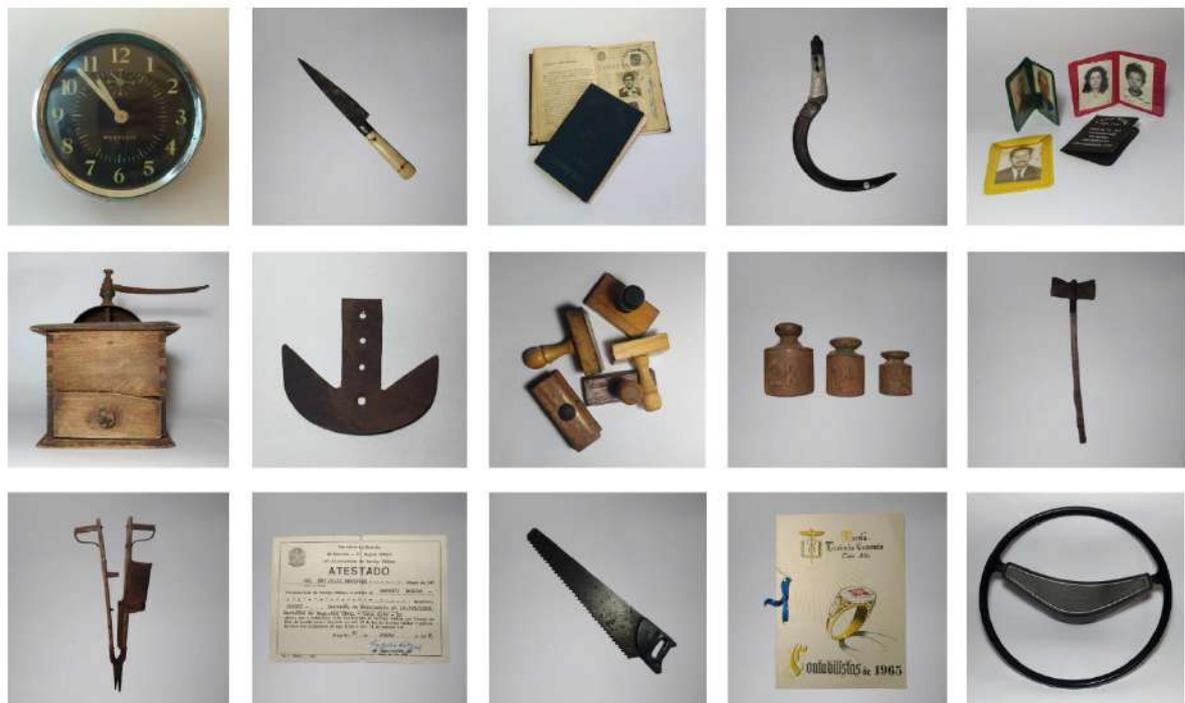


Figura 55: Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis [Os trabalhadores]. Joana Schneider, 2020-2021.



Figura 56: *Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis [As Juntadoras de Cacos]*.
Joana Schneider, 2020-2021.

Nesse exercício de inventário e invenção, como num jogo de quebra-cabeça, cada personagem começou fragmentado, misterioso, mas, ao começar a juntar as peças, e com certo trabalho imaginativo, aos poucos, cada sujeito começou a ganhar corpo e fazer sentido. Eu conseguia vê-los. Tinham, portanto, uma imagem. Ou várias imagens. Explico: comecei a perceber que cada um desses personagens, enquanto possibilidades abertas, tornavam-se múltiplos. Não havia, por exemplo, uma criança, mas várias possibilidades de crianças. Não havia uma costureira, mas várias possibilidades de costureiras. Assim, a partir das coisas, nasceram sujeitos plurais em si e que poderiam ser singulares para cada pessoa que observa, que imagina. Lembrei das várias Marias Cristinas que nasceram nas instalações que criei. A sensação era mais ou menos a mesma. Portanto, ao contrário do quebra-cabeça, que, quando falta uma peça causa absoluta decepção, meus personagens, em suas possibilidades, nunca estariam completos, mas também nunca teriam partes faltantes. Ao aglutinar vestígios de existências cotidianas, senti surgir, ao meu redor, múltiplas possibilidades de vidas ordinárias - personagens humanos evocados pelas coisas. E, como tal, tinham seus segredos, suas lacunas, suas especificidades ocultas. Teve momentos em que, sozinha em casa com as coisas, me senti rodeada por uma multidão.

Percebi, então, que o quartinho de costura seria muito pequeno para o meu empreendimento. Portanto, enquanto inventariava, iniciei uma nova mudança. Sozinha em casa, arrastei móveis, furei paredes, instalei prateleiras, carreguei coisas de um lado para o outro. Finalmente, reuni meus bens de uso pessoal e me mudei para o quartinho de costura. Sabendo que era a coisa certa a ser feita, dei o quarto grande para o museu que viria a existir. A partir desta decisão, fica quase impossível separar objetivamente as atividades

realizadas nessa fase do processo, pois uma situação resultava em outra e tudo parecia acontecer ao mesmo tempo: a ação de inventariar, a mudança de dormitório e, o mais importante, a impregnação lenta e constante das coisas nas paredes. Aos poucos, a partir da catalogação, a expografia deste museu particular e doméstico foi sendo definida e tomou a forma de espaços narrativos que reuniriam personagens visuais.

A escritora e pesquisadora brasileira Maria Esther Maciel discute os inventários do mundo e o uso criativo dos sistemas de classificação. Reflete, portanto, sobre os limites entre o processo de *inventariar* e a ação de *inventar* e *(re)inventar* o mundo. Sobre a relação dos objetos com os relatos de vida dos sujeitos, ela questiona “Em que medida os objetos cotidianos podem contar a vida de uma pessoa? Com quantas coisas guardadas, abandonadas ou esquecidas nos armários e gavetas se reinventa uma vida? Como se articulam, arquivo e invenção no gesto de (re)imaginar o passado e catalogar o presente?” (MACIEL, 2012, pág. 29). Estas questões me acompanharam tanto na *leitura* que fiz dos personagens encontrados nas casas que visitei, como no processo de *montar sujeitos* a partir de fragmentos - tentativa de *contar histórias de vida* através dos objetos.

Neste sentido, mesmo com algumas dúvidas, em certo momento, percebi que, neste trabalho, a escrita não seria primordial para a construção de personagens e de espaços narrativos ficcionais. Pelo contrário, ponto que me pareceu muito potente na execução do projeto foi justamente a profusão de histórias secretas que, como nos briques e antiquários, estariam guardadas nas paredes cobertas, pois o objeto usado que muda de contexto não se esvazia: carrega o vivido e é capaz de evocar memórias em sujeitos específicos que encontra.

Sobre isso, vale comentar que, durante o processo de montagem, os poucos amigos que estiveram em minha casa, mais do que deterem-se no todo, fixaram suas atenções em algum objeto em particular. “Ah, eu lembro dessas forminhas, minha mãe usava para fazer quindim.”, falou um deles. Fiquei refletindo sobre o fato de que, de toda uma profusão de objetos, as forminhas sobressaíram trazendo à tona a sua memória infantil de mãe doceira. Presenciei um encontro entre uma pessoa muito específica com um objeto muito específico - e a memória pequenininha evocada naquele encontro só parecia fazer sentido para aqueles dois agentes. Então, entendi que, se, por um lado, poderiam haver múltiplas

histórias contadas e escondidas pelos objetos nas composições, por outro lado, *objetos específicos* poderiam evocar memórias singulares de *pessoas específicas* que, porventura, no futuro, visitassem a instalação. Nesses meses de montagem, havia um sentimento pandêmico muito presente, uma expectativa constante de que, quem sabe semana que vem, quem sabe mês que vem, as coisas estariam diferentes e poderíamos, finalmente, nos ver. Movida por essa esperança, naquele momento, timidamente, já começava a pensar em possibilidades de ativação do espaço que estava criando.

Nesse sentido, voltando para a questão da escrita, me pareceu mais potente pensar alguma forma de registro das memórias evocadas, uma maneira mesmo de inventariar essas pequenas lembranças de pessoas com coisas, do que criar narrativas ficcionais escritas. Desde as visitas, que não foram gravadas, senti que poderia ter explorado melhor este aspecto e usar de maneira mais efetiva fragmentos das conversas que tive com os moradores. Contudo, compreendo que, naquele momento, o foco das visitas era efetivamente recolher os objetos encontrados, não as narrativas dos sujeitos, muito menos observar a casa e o modo de vida dos moradores. Pelo contrário, inicialmente tive a ilusão de que poderia simplesmente separar as coisas de seus possuidores originais e criar histórias falsas sobre elas. Grande engano. Assim, se no ponto de partida do projeto pareceu necessário o uso da palavra escrita ficcional para explorar a narrativa como valor das coisas, ao longo do processo novas formas narrativas foram sendo apresentadas pela interação com os objetos, com os moradores e, sobretudo, com as casas involuntariamente observadas. Além de tudo isso, cheguei à conclusão de que, independentemente da escrita, como nos “relatos da casa”, as coisas, se bem articuladas nas composições, poderiam falar por si e sobre os outros, visto que “o objeto usado diz alguma coisa ao mesmo tempo em que evoca o que foi, o passado.” (DEBARY, 2010, pág. 42).

Ao refletir acerca dos inventários e acerca do que os objetos falam sobre as vidas humanas, Christian Boltanski, novamente, se faz presente. Em seu movimento de reunir vestígios de vidas ordinárias, o artista realizou inventários de objetos provenientes de diferentes residências. Com títulos muito objetivos, autoexplicativos, Boltanski, ao inventariar estes objetos cotidianos, estabelece relações entre coisas, moradores e moradias. Este é o caso da obra *Inventário de objetos de um apartamento de uma velha*



Figura 58: *Inventário de objetos que pertenceram a um residente de Oxford*. Christian Boltanski, 1973.

Estes trabalhos de Boltanski, pelo esforço de inventariar objetos provenientes de residências e traçar relações com os moradores, conversa muito com o modo de criação de Georges Perec. Maria Esther Maciel aborda a obra de Perec em *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas* (2004), juntamente com outras referências que seleciona para discutir o exercício criativo das classificações. Ela coloca que Georges Perec, "Aficionado por listas, verbetes enciclopédicos, levantamentos estatísticos, glossários, dentre várias outras modalidades classificatórias colocadas a serviço de nosso desejo de ordenação do mundo e do conhecimento" (MACIEL, 2004, pág. 15), elabora um pensamento teórico sobre os sistemas de classificação, além de criar critérios insólitos para organizar as coisas do mundo.

Nesta gana de catalogar todos os detalhes – materiais e imateriais – da existência humana, Perec inventaria, inclusive, suas próprias memórias, não por meio de uma autobiografia extensa e pormenorizada, mas a partir de pequenas lembranças registradas em 480 verbetes, todos iniciados pela expressão "*Je me souviens*" ("Eu lembro" ou "Me lembro"). O livro intitulado *Je me souviens*, publicado em 1978, que ainda não possui

tradução para o português³⁵, reúne essas lembranças particulares e cotidianas de Perec, expondo lugares e acontecimentos que marcaram de algum modo a sua vida, como as brincadeiras despretensiosas com o primo na infância. Neste sentido, a Segunda Guerra Mundial - corte histórico que afetou profundamente a vida particular e, em maior ou menor grau, toda a geração de Perec - aparece como pano de fundo das suas lembranças e como uma cicatriz na memória do próprio país. Assim, registrando pequenas experiências pessoais, *Je me souviens* possui teor íntimo e autobiográfico, enquanto revela aspectos, acontecimentos e atores presentes na memória coletiva francesa.

O olhar inventariante e muito particular de Perec fica ainda mais evidente nas suas obras de ficção, pois “o recurso de escrita de Perec é falar da vida via observação das coisas e como elas se relacionam entre sujeito e mundo.” (SACCO, 2014, pág. 205). Em *A vida modo de usar* (2009), com uma escrita quase cenográfica, Perec lista objeto por objeto e, assim, constrói espaços e confere vidas mais tangíveis aos que habitam as escadarias, os porões, as salas, os banheiros e todos os outros cômodos de um prédio em Paris. Descritos detalhadamente e compondo cenas, “Os objetos são na escrita de Perec, quase personagens, ou tão potente quanto eles.” (SACCO, 2014, pág. 205).

Contudo, Maciel aponta que, apesar de a vida dos habitantes ser amparada num inventário exaustivo dos objetos, em *A vida modo de usar*, Georges Perec cria um método classificatório “que – pelo excesso de ordenação e detalhamento - acaba também por perder sua própria eficácia enquanto procedimento taxonômico diante da proliferação excessiva dos objetos e detalhes que se acumulam enquanto ‘materiais da vida’ dos personagens.” (MACIEL, 2004, pág. 14). Neste sentido, apesar de seus esforços, Perec percebe que sua tentativa de classificar incansavelmente as coisas do mundo “lamentavelmente não funciona, nunca funcionou, nunca funcionará” (PEREC, 1986, pág. 111). Mas, mesmo constatando a própria incapacidade de chegar ao controle das coisas, Perec não para de classificar, de organizar, pois, é isso que o move, é isso que confere sentido para a sua vida.

³⁵ Para esta pesquisa, utilizo como referência a tradução em espanhol, intitulada *Me acuerdo* (2006).

O mesmo ocorre com *O Objetotecário*, personagem inventado por Helene Sacco na sua pesquisa sobre as casas e as coisas, na qual a artista trabalha com os conceitos de *inventariar* e *inventar*: inventariar memórias e objetos; inventar *objetos-lugares* e *sujeitos*. Em *A (RE)FÁBRICA: um lugar inventado entre a objetualidade das coisas e a sutil materialidade do desenho e da palavra* (2014), Helene imagina um mundo distópico chamado *Lugar Nenhum*, onde fixar residência foi proibido e todas as casas se tornaram moventes, vagando por aí sobre rodas. Neste mundo movente, as coisas são atiradas ao vento, ficando dispersas e extraviadas – abandonadas mesmo. Neste movimento, as relações entre sujeitos, objetos e lugares são extremamente prejudicadas, afetando, por consequência, as formas humanas de interação, sendo praticamente extintas as visitas e os apertos de mão.

É neste contexto que surge *O Objetotecário*, “alguém que acredita que para tudo existe um lugar” (SACCO, 2014, pág. 221). Ele, que foi bibliotecário por mais de 40 anos, depois que o mundo se tornou movente tomou para si a função de coletar e organizar os objetos abandonados pelos caminhos. Enquanto trabalha, *o Objetotecário* reflete sobre as coisas, inclusive sobre a tristeza e a solidão que o abandono causa nelas. Ele consegue enxergar o *ser* que habita nas coisas, mesmo naquelas já consideradas sem serventia. Assim, trabalha em um espaço chamado *Galpão dos In(ser)víveis*, onde reúne sua coleção de achados e pensa sobre um novo modo de vida e um novo modo de olhar para as coisas e para o mundo. Contornando esse viver desenraizado, ele cata objetos e fragmentos na tentativa de “juntar cada pedaço de coisa no mundo” e “reconstituir um mundo possível” (SACCO, 2014, pág. 229). Por isso, com o aumento de sua coleção e movido pela vontade de reconstruir as coisas, transforma o *Galpão dos In(ser)víveis* em uma *(Re)fábrica de objetos*.

Mesmo sabendo que “tentar organizar o mundo é no mínimo trabalhar com o fracasso” (SACCO, 2014, pág. 222), o *Objetotecário* não desiste de sua missão auto imposta, pois, ao encontrar um lugar para tudo, percebe o sentido que há em cada uma das coisas e recupera, também, a esperança de reencontrar um sentido para si, para sua existência. Assim, esse trabalhador solitário persiste na sua tentativa impossível de classificar uma infinidade de objetos que não para de crescer. Sabendo das relações profundas que podem ser estabelecidas entre sujeitos e objetos e, sobretudo, esperançoso por oportunizar

reencontros entre pessoas e coisas separadas pelos extravios, necessita saber onde cada uma de suas coisas está guardada. Para isso, cria um método criterioso de organização, separando as coisas em 96 setores diferentes. Em listas, escrevendo e descrevendo, tenta, ao mesmo tempo, controlar e proteger cada item que guarda em seu galpão. Então, nesse lugar inventado, o Objetotecário continua seu “Trabalho árduo, pois após reunir e usar a força, ordenando o caos do mundo no interior do grande galpão, ele inicia um trabalho minucioso operando agora com sutilezas, ou melhor, sutis materialidades.” (SACCO, 2014, pág. 245-246). Contudo, há um problema. Seu Inventário é ilegal justamente por ser fixo. Então, a questão que fica é: como levar seu minucioso inventário, caso seja obrigado a se movimentar?

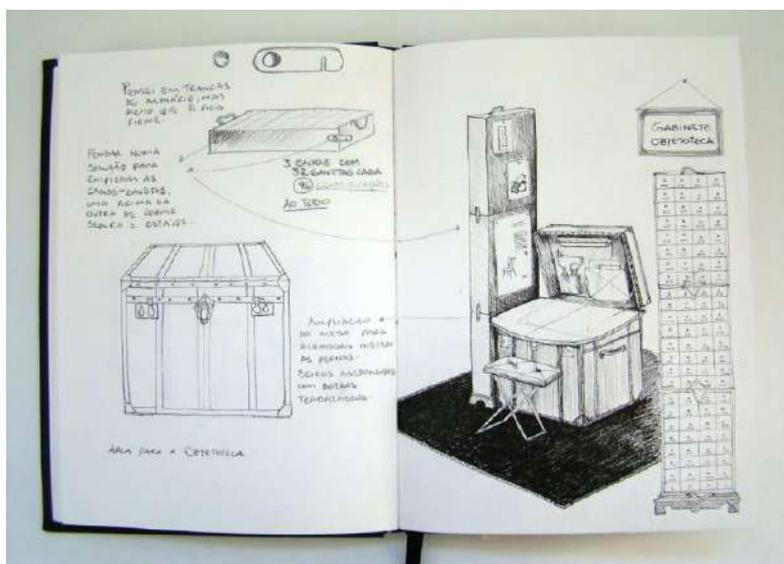


Figura 59: Desenho do projeto da *Objetoteca*. Helene Sacco, 2012.

Uma visita rara e inesperada chega e lhe presenteia com uma ótima conversa - que tem os objetos do galpão como gatilhos de pensamentos - e uma solução para o seu problema de deslocamento: o projeto de um lugar-objeto chamado *Objetoteca* (Figura 59), recurso inventado para “transformar o

mundo em algo tão pequeno que se torne possível levar sempre conosco.” (SACCO, 2014, pág. 234). Assim, de um baú de viagem náutica do Séc. XIX, nasce um gabinete de inventários de objetos, com escrivaninha e arquivo acoplados, que pode ser montado e desmontado e, é claro, pode ser carregado de um lugar para o outro.



Figura 60: *Objetoteca com conjunto de gabinete*. Helene Sacco, 2012.

Inventário vem do latim *inventarium*, de *invenire*, que significa descobrir, achar, encontrar. No sentido amplo, pode designar a relação de bens ou de valores pertencentes a uma pessoa, uma instituição ou um lugar – processo de descoberta que acontece quando se lista, se organiza, se classifica as coisas presentes em um determinado contexto. Contudo, o uso mais comum se refere a descrição detalhada do patrimônio de uma pessoa falecida, para que se possa realizar a partilha dos bens entre os herdeiros. Por isso, inventário também tem conotação jurídica e está localizado dentro do direito das sucessões. Este é o uso mais comum justamente por ser inevitável, uma questão prática que se impõe no fim da vida: vestir no morto a última roupa e lidar com as - muitas ou poucas - coisas deixadas. Já refletimos sobre isso com Maria Cristina, com Paul Auster. A questão é que, ao falarmos das coisas, parece que sempre falamos também sobre a morte. É por isso que trago a definição da palavra inventário só agora, porque percebi que a consciência da finitude da vida está intimamente ligada ao desejo de inventariar obsessivamente as coisas do mundo.

Parece haver um sentido existencial no processo de inventariar. Ao mesmo tempo que, ao inventariar, se busca conhecer e entender profundamente determinado universo (uma loja, uma empresa, uma instituição pública, uma casa, uma coleção, um museu, uma vida), há também uma preocupação genuína com o *deixar de existir das pessoas* e a *permanência das coisas no mundo*. O Objetotecário coloca algo nesse sentido ao afirmar:

Penso que existam alguns objetos só para nos lembrar disso: o quanto a vida é passageira. Eles muitas vezes sobrevivem a nós, a prova disso é o galpão de in(ser)víveis que diariamente, insistentemente eu organizo para a (Re)fábrica de objetos, minha forma de vida. (SACCO, 2014, pág. 231)

O Objetotecário, recolhendo e (re)construindo objetos, adota como forma de vida a tentativa de organização de uma realidade fragmentada e movente. Carrega neste ofício um sentimento de *salvamento de mundo* através do conhecimento e da preservação das coisas. No mesmo sentido, ao tratar da obra de Arthur Bispo do Rosário, Maria Esther Maciel compara o artista brasileiro com Noé, considerado o primeiro colecionador da história da humanidade. Ambos inventariaram as suas realidades com propósito de salvação do mundo: Noé busca preservar a vida na terra a partir da reunião dos produtos da natureza e Bispo do Rosário, a partir da catalogação dos produtos da cultura e de seus restos. Mas, sobretudo, Bispo do Rosário utiliza listas e outros métodos classificatórios para criar uma narrativa de si, “Um memorial de sua passagem pelo mundo” (MACIEL, 2004, pág. 17). Neste sentido, Maciel coloca também que, “À feição de Perec”, o artista sergipano “converte cadeiras, armários, cabides, caixas, enfeites, latas e garrafas, dentre inúmeros outros trastes, no registro sólido e incontestado de sua/nossa presença na terra, um antídoto contra o esquecimento.” (MACIEL, 2004, pág. 20). Ou seja, em sua imaginação delirante, Bispo do Rosário - como o Objetotecário, como Georges Perec, como Christian Boltanski - tinha plena consciência da própria finitude e plena consciência de que são as coisas que perduram no tempo. Tinha, diante dessa consciência, a certeza de que, com as coisas, perduram também as histórias, as narrativas, os rastros da existência e da memória humana no mundo.

Assim, fica claro que, o inventário, principalmente quando utilizado de modo criativo-inventivo, pode ser convertido na tentativa de preservação de uma existência singular naturalmente finita. No entanto, esse esforço singular, inevitavelmente, se volta

para a coletividade e, “como se só as coisas pudessem perdurar para além de nosso esquecimento e nossa precariedade.” (MACIEL, 2004, pág. 14), o ato de inventariar também guarda o desejo de conservar e prolongar a passagem da humanidade sobre a terra. E o que descreveria o melhor e o pior da humanidade senão as coisas?

Pensando sobre o significado que mais me interessa da palavra inventário - a catalogação dos objetos de uma vida - e refletindo sobre a minha própria incapacidade de inventariar *todas as coisas* deste museu que quer existir, retorno ao questionamento de Maciel: “Em que medida os objetos cotidianos podem contar a vida de uma pessoa?” (MACIEL, 2012, pág. 29). E me pergunto: seria possível inventariar *todas as coisas* de uma vida? Tenho certeza de que não. E, tão impossível quanto reconstituir uma vida a partir dos objetos, é inventariar todas as coisas do mundo. Contudo, isso não nos impede de tentar. Não nos impede de nomear as estrelas no céu como os astrônomos, de criar sequências lógicas para guardar coisas como os arquivistas, de enfileirar livros nas prateleiras como os bibliotecários, de construir uma biblioteca de batimentos cardíacos como Christian Boltanski, de anotar pequenas lembranças como Georges Perec, de organizar objetos em setores como o Objetotecário, de reunir todos os bichos da terra em uma arca como Noé, de listar restos do cotidiano como Bispo do Rosário, de colecionar todos os cheiros do mundo como Jean-Baptiste Grenouille³⁶. Há algo maior que move nossa vontade de colecionar, nossa capacidade criativa, nosso interesse pelas coisas. Algo que é maior que a praticidade, maior que a utilidade, maior até que a possibilidade de atingir um fim. Nós acreditamos nas atividades impossíveis. Walter Benjamin diz:

[A] existência do colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem. Naturalmente, sua existência está sujeita a muitas outras coisas: a uma relação muito misteriosa com a propriedade, [...] a uma relação com as coisas que não coloca em primeiro plano o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como o cenário de seu próprio destino. (BENJAMIN apud RENNÓ, 2017, pág. 117)

³⁶ Protagonista do romance *O Perfume, História de um Assassino* (título original: *Das Parfum, die Geschichte eines Mörders*), do alemão Patrick Süskind, que conta a história de um homem de olfato muito aguçado e memória espetacular, características peculiares que permitem a criação de uma coleção particular de cheiros. Detalhe: o protagonista, que busca reunir na memória todos os aromas do mundo e que produz os perfumes mais excepcionais, não possui um cheiro próprio. Sendo, por isso, quase imperceptível.

Então, finalmente, pergunto: o que me motiva? Por que recolho coisas dos outros? Por que tento inventariar o que recolho? Por que tento classificar, selecionar, agrupar as coisas em possibilidades de vida? Em todos esses meses, rodeada pelas coisas, entre a ordem e a desordem, muitas vezes me fiz essas perguntas. Como esperado, não achei uma resposta lógica. Contudo, suspeito que o que me motiva são as histórias não contadas. Ou as histórias incontáveis. Adoro essa palavra: *contar*. As coisas, como resíduos do vivido, parecem sempre ter algo para contar. Ou para esconder.

Quando conheci o mundo em que o Objetotecário vivia, de algum modo, achei parecido com o nosso mundo pandêmico. Com poucas visitas, com nenhum aperto de mão. Muita distância entre as pessoas. Já era inverno de 2021. Um ano muito difícil, todos diziam. Todos cansados. Muitas e muitas mortes. Todos sentiam. Já tinha feito dois aniversários por aqui. Sem festa, sem ajuntamento. No de 30, fiquei triste. Gosto de comemorar aniversários. No de 31, nem notei. O tempo parecia suspenso, assim como o resto. Quanto tempo ainda duraria? E, esperando, num estado quase obsessivo, eu ia fotografando as coisas, *contando*, anotando, mudando de lugar, me perdendo, me achando, reunindo, separando, sentindo. Entendi que precisava tocar, sentir algo com as mãos. Precisava construir alguma coisa tangível com os fragmentos de vida que recolhi. Precisava conhecer as possibilidades de vidas contadas pelas coisas. Precisava, mais do que tudo, ter essas vidas ao meu redor. Precisava, por fim, organizar o caos instaurado dentro e fora de mim.

Comecei a montar meu museu pelas noivas.

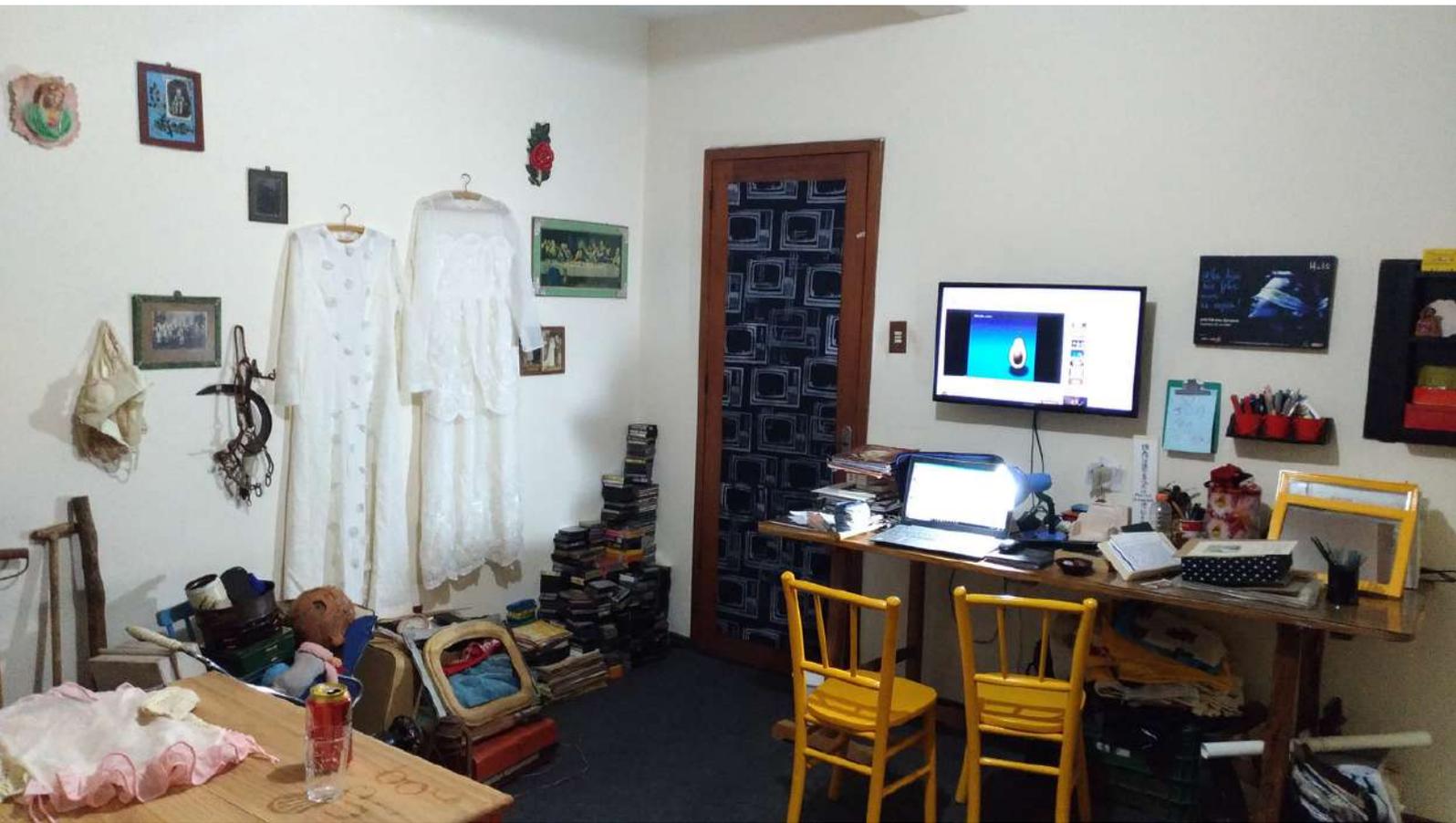
Noivas beatas, talvez.

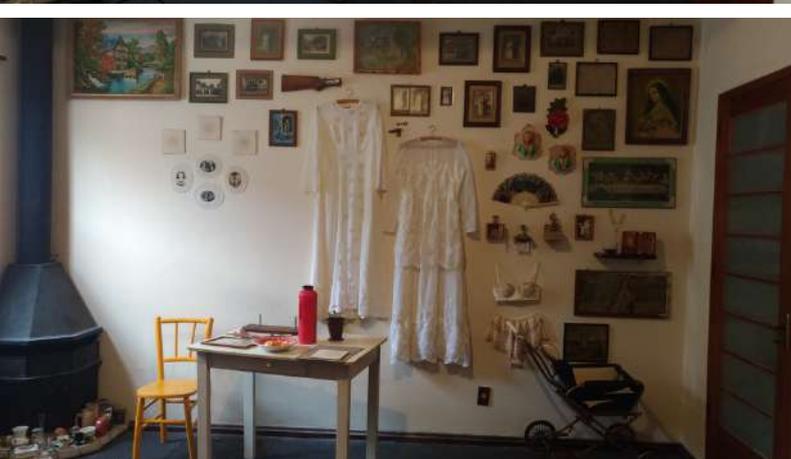
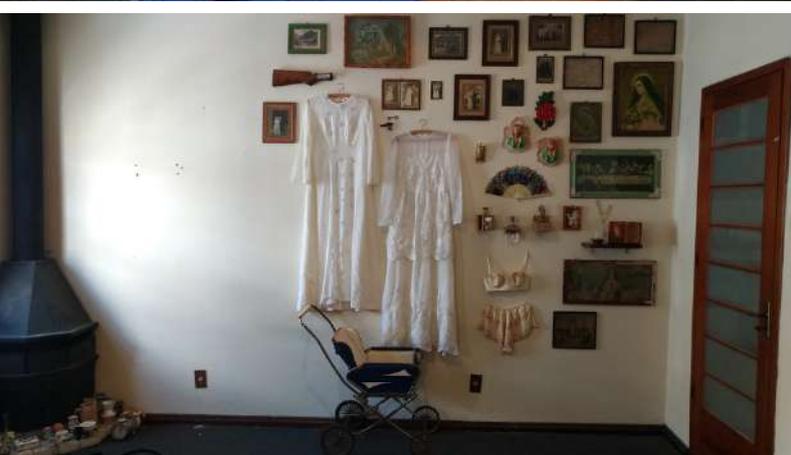


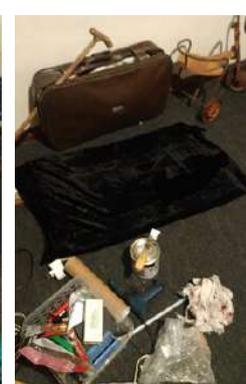


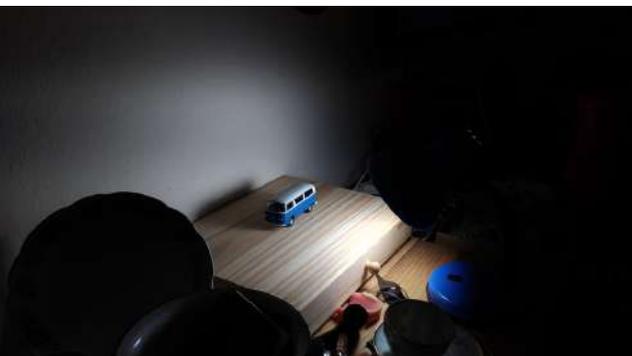














4.2 MUSEU DAS COISAS DOS OUTROS: COLEÇÃO PARTICULAR DE MEMÓRIAS ALHEIAS

Rua Padre Anchieta, nº 2076, apartamento 301
Pelotas, Rio Grande do Sul
Brasil



Figura 62: *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021. Fotografia: Daniel Rodales

Não sei quantas horas passei olhando para as paredes nesses últimos meses.

Por várias vezes, enquanto montava o *meu museu em casa*, me perguntei qual o sentido de tanto trabalho. Nunca, em toda a minha vida, usei tanto a furadeira, arrastei tantos móveis, instalei tantas prateleiras, pendurei tantos quadros e tantos outros objetos. Preguei, serrei, costurei, lixei, pinte, cole, martelei, cobri furos com massa corrida, fiz instalações elétricas, passei muitas horas dos meus dias em cima de uma mesa para poder alcançar as partes mais altas das paredes (Figura 61). Num estado quase obsessivo, parecia que estava construindo uma casa! Ouvi dizer que, para organizar algum lugar, antes é preciso bagunçar. Foi isso que ocorreu por aqui. Se, quando retornei à Pelotas, praticamente trazendo uma nova mudança, o caos se instaurou e imaginei que jamais acharia o lugar certo para cada coisa, o tempo e o trabalho, como acontece em qualquer mudança, provaram o contrário. Aos poucos, uma por uma, cada coisa saiu do chão e achou seu lugar no espaço, seu aconchego na parede (Figura 62).

Museu das Coisas dos Outros. Esse foi o nome que escolhi para o meu museu. Gosto de pensar que as coisas que estão comigo já pertenceram a outras pessoas, que elas têm um passado e que, provavelmente, terão um futuro junto a mim ou a outros sujeitos. Assim, refletindo sobre a permanente circulação dos objetos, sobre esse passar de mão em mão que ocorre – ou que deveria ocorrer – com o que é durável, e tendo a certeza de que tudo que está aqui já foi ou pode vir a ser de *outro alguém*, utilizei a expressão *Coisas dos Outros* para definir o meu *acervo pessoal*. Assim sendo, *Coisas dos Outros* se refere ao caráter sempre provisório que percebo em relação à posse das coisas, mesmo aquelas que permanecem com o mesmo sujeito por muitos anos – às vezes, por uma vida inteira. Aliás, no caso *das coisas de uma vida inteira*, essa transitoriedade intrínseca às coisas fica ainda mais evidente, já que a materialidade que acumulamos e que protegemos ao longo de nossa existência sobrevive a nós e vira *espólio*, conjunto dos bens que são divididos entre os herdeiros por meio do *inventário*. A palavra *espólio* também significa *despojo*, que, por sua vez, significa *tudo aquilo que sobra*, restos, fragmentos. Estes restos, estes fragmentos,

são os elementos que busco para construir minhas narrativas e para estabelecer relações com as pessoas.

Nesse sentido, cabe também explicar a escolha que fiz pela palavra *coisa* e não *objeto* ao nomear meu museu. Apesar de, ao longo da pesquisa, utilizar objetos e coisas como sinônimos, estes não são conceitos iguais. A ideia de objeto geralmente vem atrelada à funcionalidade. Então, quando tratamos a materialidade apenas como objeto, tendemos a perceber somente a sua visualidade, a sua forma, ou seu lado puramente utilitário. Em contrapartida, segundo Tim Ingold, antropólogo britânico, em *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais* (2012), coisa é todo e qualquer objeto compreendido como aberto em conexões com o entorno. Neste entendimento, as coisas, portanto, vazam para além de seu projeto e fabricação inicial, indo para muito além de sua utilidade.

Para explicar seu entendimento de coisa, Tim Ingold utiliza como exemplo o mobiliário e os utensílios da casa. Tudo aquilo que usamos para desenvolver as tarefas diárias - a cama, os armários, os lençóis, os travesseiros, os copos, os pratos - são objetos, certo? Mas, e o que está lá fora? E as árvores? E os ninhos construídos sobre seus galhos? O que são? Seriam objetos? Ou mesmo, o que seriam as tábuas do chão da varanda? Partes da casa onde vivemos ou partes da árvore lá fora? A partir de questionamentos como estes, Tim Ingold define coisa como “um certo agregado de fios vitais” (INGOLD, 2012, pág.29), ou seja, como tudo aquilo que estabelece relações com o que está ao redor. Isto posto, é possível afirmar que o objeto chamado de coisa é algo completamente aberto e que a palavra coisa amplia as formas de compreender o objeto, permitindo imaginá-lo para além da função, do estilo, do nome. Uma coisa é, portanto, tudo aquilo que existe ou que pode existir.

Por isso, nesta pesquisa, uso ao mesmo tempo as noções de objeto e de coisa, mas entendendo que a palavra *coisa* expande a abrangência dos elementos materiais que utilizo em minha poética. Deste modo, chamando de coisa, procuro abarcar tudo aquilo que está além dos modos de uso, abrindo os objetos que recolho para novos sentidos e valores, principalmente para aqueles valores que estão atrelados ao *vivido* e que extrapolam a materialidade: valores subjetivos, afetivos e sentimentais que fazem com que certas coisas

sejam guardadas ou que se tornem elos com o passado. Coisa, em meu trabalho, é, portanto, tudo aquilo que, independentemente de ter algum tipo de serventia, pode vir a *fazer lembrar*. Contudo, cabe salientar que não abandono a noção e nem a materialidade do objeto, busco, somente, alargar seus sentidos e valores, principalmente no que se refere aos objetos que já ocuparam a condição de restos. Neste sentido, trago como referência o *objetocoisa* (SACCO, 2014), conceito criado por Helene Sacco e utilizado em suas pesquisas - que envolvem desenhos de objetos - justamente para abarcar aquilo que vaza, aquilo que extrapola a materialidade e o sentido utilitário do objeto.

Por fim, para complementar o sentido do nome do Museu, optei por acrescentar uma espécie de *slogan*: *coleção particular de memórias alheias*. Com essa frase, busquei designar este conjunto heterogêneo de coisas que, embora guardado em um ambiente doméstico e pessoal, visa carregar e despertar lembranças de outras pessoas – pessoas que visitei e pessoas que, porventura, um dia poderiam vir me visitar. Então, decidido o nome completo, criei um logotipo (Figura 63).



Figura 63: Logotipo do *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.

Escolhi um *relógio despertador* como objeto-símbolo para o meu museu. Optei por este objeto (Figura 64) entre tantos que tenho aqui porque ele, além de marcar o tempo, nos tira da inércia, nos faz despertar. Na língua portuguesa, o sufixo “dor” indica a ideia de agência. Portanto, o *despertador* é o agente do *despertar*, aquilo que acorda, que deixa esperto. Assim, trago este objeto para o meu museu tanto como um símbolo da passagem



Figura 64: Relógio despertador, objeto símbolo do *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.

do tempo, quanto um ícone para ilustrar as coisas que têm a capacidade de nos despertar para algo, principalmente no que se refere ao lembrar e ao esquecer. Ao longo da vida, descobri que, encontrando as pessoas certas, as coisas (em seu sentido amplo: cheiros, imagens, objetos, sons) podem *acordar* memórias adormecidas, escondidas no fundo da alma por longos anos, como aquilo que encontrei no escuro dos galpões. Despertar é uma palavra muito bonita, tem algo de florescer! Evocar também é uma palavra bonita que usamos para designar situações nas quais trazemos o passado para o presente a partir do exercício de memória. Penso nas coisas do meu museu como partes formadoras de conjuntos narrativos abertos para múltiplas interpretações. Mas, sobretudo, vejo cada objeto específico como um possível agente despertador de lembranças. Coleciono coisas despertadoras. Ou objetos despertadores.

A artista, professora e pesquisadora brasileira Elida Tessler trabalha com palavras e objetos, relacionando escrita à imagem visual. Para a concepção da obra *Doador* (1999), 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 agentes nomeados a partir do seu valor de uso, objetos que servem para fazer algo e são designados a partir dessa função: liquidificador (objeto que liquidifica), moedor (objeto que mói), espremedor (objeto que espreme), ralador (objeto que rala), ventilador (objeto que ventila). Após receber 270 objetos, Élica construiu uma grande estrutura de madeira, uma espécie de caixa retangular com portas em ambos os lados, formando assim, um corredor (Figura 65). Nas paredes dessa estrutura, a artista distribuiu todos os objetos doados, que podiam ser contemplados pelos visitantes

enquanto estes atravessavam o corredor (Figura 66). O nome dos doadores e dos respectivos objetos foram gravados em plaquinhas de latão e reunidos em uma das paredes exteriores da estrutura.



Figuras 65 e 66: *Doador*. Elida Tessler, 1999.

Para a criação desta instalação, a artista parte de uma situação afetiva e pessoal, a morte de sua mãe pouco tempo antes. A obra aparece, então, como uma maneira de a artista lidar com a própria dor da perda. Neste sentido, além da dor expressa pelas palavras, a memória familiar aparece no formato escolhido para a instalação, que é idêntico ao *corredor* - palavra cujo sufixo também é dor - que liga a porta de entrada do apartamento de Elida 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 Elida 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, passa a integrar a sua própria residência.

Ao aceitar o convite para participar do projeto, além de doar um objeto, a pessoa doa a palavra, ou melhor, o sufixo: a dor. Isso acontece porque os objetos enviados, em sua maioria, também passaram por um processo de perda, são objetos que estão no lugar de resto, destituídos justamente de seu valor de uso, de agência. E, sem o valor de uso, resta

ainda a *dor*. Portanto, a obra trata do esgotamento da vida dos objetos ao mesmo tempo em que exerce um tipo de resgate através da palavra, colecionando e evidenciando aquilo que resta de seus significados. Esta obra tem na memória um gatilho para a criação, mas não trabalha diretamente com esta questão. *Doador* é um trabalho que, através dos objetos e das palavras, fala da vida e do seu esgotamento.

Conheço esse trabalho de Elida Tessler faz alguns anos, cheguei até ele por causa dos objetos impregnando as paredes. Recentemente, escolhi um objeto como símbolo para meu museu, fragmentei seu nome e cheguei ao angustiante *desperta-dor*. Só então compreendi efetivamente o *Doador*. Não que antes eu não enxergasse a dor das palavras. A questão é que agora eu enxergo a dor de tudo. Várias dores miúdas espalhadas por aí, pela casa toda, principalmente nas coisas úteis do dia a dia. A cozinha, coitada, tem dor em todos os armários. Seria nossa dor cotidiana? Instigada pela obra de Elida, fiquei refletindo sobre a dor presente em meu trabalho. Passei a fragmentar *palavras* tentando encontrar as *suas dores*. Pensei nos objetos portadores de memórias, que tanto me interessam. Objeto porta(dor) de memória. Objeto que porta a dor da memória. Seria isso? Pensei no possuidor, no sujeito que possui o objeto. Percebi que além do objeto, o sujeito possui(dor). Quem possui(dor) também perde(dor)? Será que é possível perder uma dor? Não deixar de senti-la, perder mesmo e depois sair por aí procurando por ela, tornando-se, portanto, um procura(dor). E aquele que conserva a memória? Seria um conserva(dor)?

Entender algo é um caminho sem volta.

Depois que enxerguei a dor nas coisas, entendi o sentimento profundo envolvido em meu trabalho. A dor é uma sensação penosa, desagradável. No entanto, como tudo que é intrínseco ao nosso ser, a dor é necessária, pois nos coloca em alerta para algo. A dor é, portanto, *despertadora*. Percebi agora que, no feminino, a *dor* vira *dora*. *Dora* é um nome grego que significa *presente*. Presente no sentido de *dádiva*, não de tempo presente. Mas, pensando bem, o presente pode ser uma dádiva. Como são maravilhosas as palavras! Objeto despertador. Coisa despertadora. Dores. Presentes. Agora, tudo parece diferente. A dor no meu trabalho, que trata de narrativas e memórias particulares, tem o significado de

sentir, de *afetar*. Como a dor, a palavra afetar também é carregada de conotações negativas, entendida como algo que prejudica, que abala. Contudo, ela traz em si o *afeto* e tem efeito transformar. Aquilo que é afetado, muda. Enfim, mexer com objetos, memórias e narrativas de si envolve dor. Uma dor de sentir e, principalmente, de se deixar afetar por esse *sentimento*.

Lembrei de mais algumas palavras. Palavras importantes. Contar. Narrar. Conversar. Mesmo que, às vezes, essa capacidade se encontre prejudicada, é certo que para nós humanos é muito importante o convívio dialogado. Com o tempo, aprendi que, para viver plenamente, é preciso compartilhar nossos pensamentos e nossas experiências. Florescer, mostrar. Contar histórias, revelar nossos afetos, nossas dores sentidas. Somos seres conta(dores), narra(dores), conversa(dores). Como no *Galpão dos In(ser)víveis* do Objetotecário, as coisas ao redor - nas casas, nas ruas, nos museus - alimentam, ou deveriam alimentar, as conversas. Mas será que olhamos suficientemente para as coisas a ponto de podermos conversar sobre elas? E mais: será que as coisas também conversam conosco? Conversam entre si? Com essas indagações, lembrei de outro trabalho. *Círculo Mágico*, de Rosângela Rennó.

Nesta obra, executada entre 2014 e 2016, a artista realizou uma intervenção na Casa Museu Fundação Eva Klabin³⁷, no Rio de Janeiro - RJ. Eva Klabin foi uma voraz colecionadora de arte que reuniu em sua residência mais de duas mil peças abrangendo pinturas, esculturas, mobiliário e objetos de arte decorativa. Foi a própria Eva Klabin que idealizou a criação de um museu em casa com o objetivo principal de conservar a coleção que alimentou ao longo da vida, fazendo, inclusive, adaptações na estrutura da residência para receber mais e mais itens. Por isso, a casa-museu nasceu em 1990, antes mesmo do falecimento de sua dona. Sobre a coleção de Eva Klabin e a criação do museu, o curador Marcio Doctors coloca:

O museu é repositório de objetos de arte, que traduzem a história material e espiritual dos homens. Na Fundação Eva Klabin, por exemplo, o que temos é uma coleção que traduz o olhar da sua fundadora, que reuniu em sua casa não só uma coleção de objetos de arte, como também o espírito de uma época e uma forma de viver, que era a sua. O que Eva Klabin nos apresenta e nos convida a conhecer é a atenção que dispensou a cada um desses objetos no momento de sua compra,

³⁷ Site da Casa Museu Fundação Eva Klabin: <http://evaklabin.org.br/>

que é o momento da escolha. O que ela nos indica é que o cuidado e a atenção são partes constituintes de sua ou de qualquer outra coleção. Esse momento final de “captura”, quando o objeto de arte é retirado do mercado por meio da compra e aprisionado no círculo mágico – ao qual se refere Walter Benjamin no seu texto desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador –, representa o final de uma trajetória na qual, a partir do momento da compra, a obra de arte passa a ficar congelada numa existência fora do tempo das trocas comerciais. No caso específico da Fundação Eva Klabin, esse movimento se intensifica na medida em que as obras de arte aqui expostas obedecem a um sentido de conjunto instaurado por sua idealizadora, que é conservado através da manutenção da sua residência: espaço em que ela viveu e conviveu com sua coleção.” (DOCTORS, 2014, online)

Ao preservar a coleção na residência original, além dos objetos, o museu mantém as composições criadas pela colecionadora. Aqui, cabe pensar um pouco sobre a relação estabelecida entre a colecionadora, a coleção e a casa. Relação esta que resultou num museu, mas que, antes disso, abrigou uma pessoa que passou a vida obstinada a selecionar, a criar composições, a adequar o espaço físico habitado para acolher a coleção de objetos



Figura 67: *Círculo Mágico*.
Rosângela Rennó, 2014 - 2016.

da maneira que julgava mais apropriada - exultando o conjunto como se fosse, também, uma obra de arte. Assim, a organização da casa se funde com a exposição da coleção, resultando numa requintadíssima espécie de “instalação” doméstica. Nesse sentido, “O clarão do conjunto harmonioso nos cega em relação ao específico de cada objeto. E é exatamente a ideia da singularidade que cada objeto carrega consigo que é a matéria sobre a qual Rosângela Rennó desenvolve sua intervenção.” (DOCTORS, 2014, online). A obra de Rosângela Rennó, que também é uma ávida colecionadora, aborda justamente as particularidades dos objetos que, em relação ao todo, acabam se perdendo. Assim,

indiretamente, ao focar no singular, a artista também reflete sobre o olhar anestesiado, que, pelo excesso de informações, fica incapacitado de notar os detalhes, as singularidades, as especificidades de cada elemento dentro de uma composição.

Para este trabalho, Rosângela Rennó selecionou 16 objetos da coleção e, com o uso de recursos de iluminação, colocou-os em foco, destacando-os no conjunto (Figura 67).

Além disso, através de dispositivos sonoros, em cada uma dessas 16 peças específicas do acervo, as pessoas visitantes puderam ouvir a leitura de textos em primeira pessoa, como se fossem as vozes dos próprios objetos, falando e contando algo sobre si, sobre suas trajetórias, memórias e reflexões. Assim, Rennó cria uma coleção de *objetos conversadores*, narradores de si: uma estátua de Maria Madalena cansada, um gato mumificado vaidoso, uma jarrinha de veneno nervosa por ter sido acusada de assassina, um par de sapatos entediado por nunca ter sido pisado por ninguém. E assim por diante. Confesso: os objetos reunidos por Rennó têm, realmente, muita personalidade, gostaria de poder conversar mais com eles.



Figura 68: Exibição do vídeo *Círculo Mágico* durante a exposição *Espírito de tudo*. Rosângela Rennó, 2016 e 2017.

Os registros desta intervenção resultaram em um material independente, um vídeo³⁸ com as imagens e as falas dos objetos (Figura 68). O produto audiovisual, exibido em outros

³⁸ Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com/obras/exibir/68/1>

contextos, descola o trabalho do espaço da casa de origem e, assim, cria uma narrativa independente das composições do museu, abrindo a obra para novos sentidos e conferindo ainda mais singularidade aos *objetos conversadores*. Entre 2016 e 2017, o vídeo fez parte da exposição *Espírito de tudo*, que aconteceu no Rio de Janeiro e reuniu vídeos de diversos trabalhos da artista, todos ligados por essa magia que existe ao redor das coisas. Em 2017, o material da exposição foi transformado em um livro com o mesmo título. Assim, as fotografias e os textos da obra *Círculo Mágico* foram inseridos em um capítulo desta publicação que a própria artista afirma ser quase como um livro de figurinhas, muito colorido e repleto de fotografias de objetos e outras imagens belíssimas.

Os *objetos conversadores* de Rosângela Rennó me lembraram de alguns textos que produzi em 2017 para a exposição *Possíveis Realidades: Entre Objetos & Histórias no Mercado das Pulgas* (2017), realizada pelo Museu das Coisas Banais, em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura de Pelotas e o Mercado das Pulgas de Pelotas. A proposta dessa exposição - que contou com objetos selecionados das coleções particulares dos comerciantes da feira de rua - foi justamente refletir sobre a troca que há entre os objetos e seus possuidores, trocas estas que são evidenciadas pelas suas narrativas particulares. Para isso, cada um dos feirantes foi convidado a selecionar e emprestar um de seus objetos especiais e contar o motivo daquilo ter *valor imensurável* e, por isso, não ser posto à venda - embora todos os participantes tivessem a comercialização de usados como principal ocupação. A partir das falas dos feirantes, foram criados textos em primeira pessoa contando a versão dos objetos sobre suas próprias histórias. Na exposição, os objetos foram expostos acompanhados pelas duas narrativas, que estavam impressas em grandes etiquetas e poderiam ser lidas pelos visitantes.

A exposição fez parte do circuito de atividades referentes ao *Dia do Patrimônio* e, como ação educativa, contou com material adicional abordando a dinâmica de funcionamento do Mercado das Pulgas de Pelotas, um breve histórico das feiras de rua, a tipologia dos objetos comercializados e, é claro, a forma tão particular de exposição utilizada nesses espaços: o acúmulo de objetos usados, geralmente organizados sobre tecidos estendidos em grandes mesas ou mesmo no chão. Estas feiras, por suas particularidades, além de serem frequentadas em busca de oportunidades de comércio,

Finalizada a exposição, o painel foi colocado na salinha do Museu das Coisas Banais, nas instalações da Universidade, e passou a chamar a atenção dos que transitavam por ali. Assim, a estrutura virou um material permanente do Museu e passou a participar de várias ações (Figura 70) realizadas, sendo transportado para diversos lugares e sempre atuando como um instrumento com três objetivos principais: chamar a atenção das pessoas pela visualidade do todo, evocar memórias particulares a partir das partes e estimular a reflexão acerca da temática dos objetos. A dinâmica de atuação da equipe era adaptada para cada ação, contudo, sempre que o painel entrava em contato com o público, o primeiro ponto que chamava a atenção era o colorido do tecido e o excesso de informações visuais. Em seguida, as atenções eram voltadas para objetos específicos e, nesse ponto, as expressões “Eu tive um desses!”, “Isso tinha na casa da minha mãe!”, “Eu lembro disso!”, “Eu adoro isso”, entre outras frases similares, se tornavam frequentes, mais ou menos como acontece nas feiras de usados, quando as pessoas apontam para os objetos expostos e fazem comentários como “Aquilo a vovó tinha”.



Figura 70: Painel das Coisas Banais na sala do Museu das Coisas Banais e sendo usado em algumas ações.

Fonte: Museu das Coisas Banais.

Então, seguindo as propostas das dinâmicas que pensávamos para cada ação e aproveitando os caminhos abertos pelas coisas, iniciávamos uma conversa espontânea e reflexiva sobre os objetos, as narrativas e as memórias pessoais. Cada ação tinha suas

regras próprias, algumas envolviam a gravação de vídeos com depoimentos pessoais sobre algum objeto escolhido, outras chamavam para a escrita de alguma memória despertada por um objeto, outras eram apenas conversas espontâneas estimuladas pelo painel. Quando trabalhávamos com grupos grandes de crianças pequenas, o painel mostrava sua força de resistência: as mãozinhas curiosas agarravam ligeiras as suas coisas preferidas! Nestes momentos, um certo pânico se instaurava entre os professores que acompanhavam as turmas, mas logo a paz era restaurada. Concordo com as crianças, acho que as coisas foram feitas para serem pegadas, sentidas. E elas também gostam de sentir as nossas mãos. Que saudade de tudo isso!

Não vemos o nosso painel - construído em conjunto e transportado para cá e para lá com força conjunta - desde março de 2020. Em nossa salinha na Barroso, nº 1202, montamos, também em conjunto, uma vitrine para abrigar e expor nossa obra. Como estará? Será que os objetos conversam entre si no silêncio do prédio vazio? Imagino o pânico do guarda noturno ouvindo as vozes misteriosa vindas do terceiro andar! Espero que as coisas não briguem trancadas dentro do painel, como algumas famílias brigaram trancadas dentro de casa! Olho para meu quarto-museu e penso que essa experiência compartilhada com os colegas do Museu das Coisas Banais foi um treino para a realização desse desejo pessoal que só foi concretizado no meio de uma pandemia. Sinceramente, não sei de onde vem essa minha vontade antiga de cobrir paredes. Lembro que, adolescente, coleí folhas de jornais e de revistas nas paredes de parte da casa. Até hoje não compreendo como minha mãe deixou e, infelizmente, não tenho fotos dessa época. Esta casa, como já contei, não existe mais. Depois vieram os tecidos estampados nas instalações de ambientes domésticos. Agora, finalmente, cheguei aos objetos. Lembro de meus passeios pelos antiquários e de como a visualidade desses lugares cheios de vidas secretas me impactava. Será que eu gosto de paredes cheias porque gosto de coisas? Ou gosto de coisas porque gosto de paredes cheias? Ou será que quis encher minhas paredes com as vidas secretas das coisas?

Há alguns anos, assisti a um filme. Um filme sobre um colecionador de coisas de família. Nunca esqueci de duas imagens: uma parede cheia de objetos e um campo de girassóis. Tempos depois, fui novamente atrás dessa história em função do ciclo de cinema

chamado *Cine Coisa – objetos cotidianos como protagonistas*⁴⁰, que o Museu das Coisas Banais realizou no Cine UFPel, em 2017. Novamente, me emocionei. O filme se chama *Uma vida iluminada*⁴¹ e conta a história de Jonathan, um judeu americano que coleciona objetos relacionados a história de sua própria família. Como método para organizar sua coleção, Jonathan utiliza saquinhos plásticos etiquetados para guardar e separar os objetos (Figura 71). Sua coleção conta com dentaduras, óculos, medalhas, chaves, cartelas de comprimidos, balões, bonequinhos de plástico e outros inúmeros trequinhos muito cotidianos, tudo isso pregado junto a fotografias de membros da família em uma parede já totalmente coberta (Figura 72). Após a morte de sua avó, com um objeto de sua coleção em mãos, uma fotografia antiga tirada na Sérvia, o colecionador parte em uma grande viagem desejando desvendar segredos do passado de sua família assolada pela violenta invasão nazista no Leste Europeu.



Figura 71: Frames do filme *Uma vida Iluminada* (2005) mostrando o método utilizado pelo protagonista para organizar sua coleção.

⁴⁰ O ciclo de cinema teve a duração de um mês (de 31/10/2017 a 21/11/2017) e contou com a exibição de quatro filmes: *O cheiro do ralo* (2006), *Uma vida iluminada* (2005), *Reflexões de um liquidificador* (2010) e *Trem noturno para Lisboa* (2013).

⁴¹ Adaptação do livro *Tudo está Iluminado*, de Jonathan Safran Foer, publicado em 2002. Filme lançado em 2005, dirigido por Liev Schreiber. Jonathan é interpretado por Elijah Wood.



Figura 72: Frame do filme *Uma vida Iluminada* (2005) em cena que o protagonista observa a parede totalmente coberta por sua coleção familiar.

Ao ser questionado sobre o propósito de suas atividades, Jonathan responde: “Às vezes tenho medo de esquecer.”. Assim o colecionador justifica a sua necessidade de guardar as coisas da família e de atravessar o mundo procurando pessoas do passado e respostas do presente. Geralmente não é fácil para um colecionador explicar os seus motivos. Sobre o sentimento profundo envolvido nas atividades dos colecionadores genuínos, Walter Benjamin coloca:

Bem-aventurado o colecionador! [...] Pois dentro dele se domiciliaram espíritos ou geniozinhos que fazem com que para [ele] – e me refiro aqui ao colecionador autêntico como deve ser – a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas sejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas. (BENJAMIN apud RENNÓ, 2017, pág. 117).

A tarefa de ser um colecionador *autêntico* é árdua, mas justificada por essa relação existencial desenvolvida com o que é colecionado. Há quem coleccione para não esquecer, há quem coleccione para sobreviver, há quem coleccione para superar a finitude da vida.

Nesse sentido, é compreensível o olhar atento dos colecionadores sobre as coisas, o tempo dedicado na procura e na seleção de novos componentes, o esforço despendido em construir expositores e em compor arranjos. Estas são necessidades intrínsecas ao ofício de colecionador, pois, se o colecionador vive dentro das coisas, como observou Walter Benjamin, é preciso arranjar para elas a melhor morada. Por isso as listas, as paredes cobertas, os apartamentos cheios, os museus em casa. Às vezes, guardar é a mesma coisa que existir.

Esse é o caso de Kemal Basmaci, colecionador turco dedicado a reunir e preservar objetos testemunhas de sua própria história de vida. Após longos anos recolhendo objetos ao redor de si em diversas situações, Kemal encheu um apartamento inteiro, criando uma espécie de depósito secreto do vivido. Depois, transportou sua preciosa coleção para uma residência localizada em Çukurcuma, bairro humilde na cidade de Istambul onde residiu a sua mulher amada. A partir do imenso conjunto de pequenos objetos que reuniu, criou um museu. Um museu em casa. Um museu particular dedicado a narrar, a partir das coisas, sua conturbada e obsessiva história de amor com Füsün Keskin, a prima mais jovem e mais pobre que reencontrou quando já era noivo de outra mulher. Kemal, irresponsavelmente, fez sexo com as duas mulheres. Tudo isso dentro do contraditório contexto cultural da Turquia dos anos 1970 e 1980, onde os limites morais entre a tradição e os valores seculares não estavam devidamente estabelecidos e, onde, apesar das transformações sociais que vinham ocorrendo, a virgindade da mulher até o casamento ainda figurava como uma premissa moral importante.

Comecei a ler *O museu da inocência* (2011) no verão de 2020, entre folhagens e suculentas, deitada na rede no pátio da casa da minha mãe, meu lugar preferido no mundo para ler. Num texto em primeira pessoa, Kemal narra a história de seu relacionamento com Füsün e o processo de criação do museu que montou em sua homenagem. Tenho o costume de contar para as pessoas próximas as histórias dos livros que leio e dos filmes que assisto. Por isso, minha mãe acompanhou em tempo real os encontros e desencontros de Kemal e Füsün. Juntas, sentimos raiva, pena, aflição - às vezes por Füsün, às vezes por Kemal. A história narra um lento e longo suceder de anos carregados de sentimentos profundos, de silêncios, de esperas, de angústias e de pequenos furtos de objetos. Eu e a mãe

conversamos por meses (leio devagar) sobre as tristezas do casal e esperamos ansiosamente pelo desfecho da história, que sabíamos que seria triste. Quando acabei, já estava em Pelotas, em meu próprio apartamento lotado de lembranças do vivido. Conte para a mãe o final da história por telefone.

Rio até hoje quando lembro do tanto que ela ficou decepcionada ao saber que Kemal e Füsün *não são de verdade*. “Eu não acredito que eles não existem!”, disse ela quando perguntou se havia fotos de Füsün no museu e eu respondi que não, que eles são personagens inventados e que todas as coisas do museu fazem parte da coleção reunida pelo próprio autor do livro. Talvez pelo modo visceral como eu contava os acontecimentos, já que estava efetivamente envolvida pelos sentimentos da história, ela julgou que o livro fosse uma autobiografia e que o *Museu da Inocência* fosse *mesmo* a casa de Füsün e, portanto, guardasse *mesmo* os objetos reunidos por Kemal durante a vida. “Eles existem”, argumentei. “Foram inventados, então é lógico que eles existem!”.

Tudo que é criado, passa a existir.

Achei interessante essa pequena falha de comunicação entre minha mãe e eu, essa pequena confusão entre o *existir* e o *não existir*, entre o *real* e o *ficcional*, entre a *verdade* e a *mentira*. Creio que foi justamente essa a intenção de Orhan Pamuk, romancista turco, ao criar um projeto composto por três partes inter-relacionadas: um romance, um museu e um catálogo. Essas três obras, embora autônomas, trabalham em conjunto e provocam o sentimento de veracidade em relação a história criada pelo autor, algo como o método adotado por Ruth Moreira de Sousa Regiani em sua empresa de criar memórias inventadas e como Félix Ventura em seu empreendimento de vender passados.

Ao utilizar suportes materiais para sustentar os sujeitos e fatos que inventa, Pamuk não só provoca a impressão de realidade em relação a sua narrativa, como também faz um resgate material do contexto histórico onde transcorre esta narrativa. Assim, tanto o romance como o museu refletem sobre uma série de acontecimentos e questões sociais da Turquia entre os anos 1975 e 1984. Além disso, de maneira sutil, através da vida levada pelos protagonistas, Pamuk retrata a disparidade social e os contrastes existentes entre classe

alta e o povo turco nesse período de transformações culturais. Neste sentido, cabe salientar que é justamente o pano de fundo cultural exposto pelo autor que justifica o desenrolar da história dos protagonistas, que só é verossímil naquele contexto, naquela realidade específica, com regras morais muito próprias, principalmente no que concerne aos relacionamentos amorosos. Assim, nesta obra, o autor não trabalha apenas com ficção, nem apenas com realidade. Propositamente, através de recursos materiais e literários, Pamuk cria janelas entre esses dois universos, unindo-os. E, nesse processo de junção, os objetos colecionados são os principais aglutinadores.

A questão é que, para criar a história de seu melancólico personagem, o autor também sentiu extrema necessidade de colecionar. Assim, enquanto escrevia cada um dos capítulos da história, Pamuk concomitantemente recolhia inúmeros objetos relacionados aos contextos, lugares e personagens que estava criando. O romance foi publicado em 2008, em turco, e possuía indicativos de que um museu físico, existente fora do livro, seria criado em breve. Além de uma descrição minuciosa sobre o trabalho de Kemal na construção de seu museu, o romance já trazia um mapa de Çukurcuma com a localização do mesmo e o desenho de um ingresso, que daria direito à uma entrada gratuita ao local. Ou seja, tudo indicava que aquele que comprasse o livro, seria também convidado a visitar o museu físico, manobra que transforma o próprio romance num instrumento divulgador do museu. Então, em 2012, as expectativas se confirmam e, em um prédio vermelho localizado exatamente no ponto indicado no mapa do livro, é, finalmente, aberto o *Museu da Inocência*.

O Museu da Inocência⁴² é composto por 74 vitrines que abrigam belíssimas composições de objetos, fotografias e documentos (Figuras 73 e 74). Todas as vitrines são numeradas e intituladas, estabelecendo clara ligação com os capítulos do livro. Ao longo do romance, vários objetos vão sendo citados e é possível identificá-los nas vitrines em meio aos outros materiais utilizados para criar cada pequeno núcleo visual narrativo. Além disso, a exposição oferece um áudio-guia narrado pelas vozes de Pamuk e Kemal, mais um recurso pensado para criar a atmosfera de realidade. Fato interessante é que, no romance, autor e personagem também se encontram, como se Kemal deliberadamente, ao fim da vida,

⁴² Aqui é possível visitar a exposição online do Museu da Inocência:
<https://artsandculture.google.com/partner/museum-of-innocence>

escolhesse Orhan como seu biógrafo. Assim, a todo momento, o museu concreto e o museu do romance se relacionam, criando uma ligação mútua e indissociável. E, neste jogo entre museu fictício, romance e museu físico, para um desavisado, tudo leva a crer que Kemal também, algum dia, existiu na realidade concreta.



Figura 73: Vitrines do *Museu da Inocência*. Orhan Pamuk, 2012.

Por fim, ainda em 2012, o museu ganha um catálogo intitulado *The innocence of objects* (*A Inocência dos objetos*), também organizado em capítulos e vitrines, construindo, assim, mais uma ponte entre o romance e a instituição museológica concreta. O lindíssimo catálogo traz fotografias e textos sobre cada uma das vitrines produzidas, além de abordar o processo criativo do escritor – ocasionalmente colecionador e museólogo. Aqui, novamente, são instauradas ambiguidades entre ficção e realidade. Como se fosse um dossiê muitíssimo elaborado, toda a narrativa construída e todo o processo criativo são



Figura 74: Diversos objetos formando a composição de uma das vitrines do *Museu da Inocência*. Orhan Pamuk, 2012.

sutilmente, habilmente, validados por fotografias – como se estas fossem efetivamente provas daquilo que é descrito e do encontro entre personagem e escritor. Este projeto cheio de camadas é muito bem arquitetado e o mais impressionante é que entre o romance, o museu e o catálogo, não parece haver nenhuma

ponta solta. Depois de ter acesso ao livro e ao catálogo, fiquei pensando se, em algum momento, haverá um filme sobre Kemal e Füsün – eles, que iam tanto ao cinema assistir aos romances turcos. Também passei a sonhar com uma viagem para a Turquia, pois preciso utilizar o ingresso que ganhei de brinde ao comprar o livro.

Além de pensar a memória e o potencial narrativo dos objetos, *O Museu da Inocência* traz uma importante reflexão sobre as narrativas que os museus pretendem sustentar. Kemal, ao construir um museu que, embora trate de uma experiência pessoal, se expande para um contundente apanhado da memória material da Turquia, coloca que “Em vez de exibir as fantasias ocidentalizadas dos nossos ricos, nossos museus deviam nos mostrar nossas próprias vidas” (Pamuk, 2011, pág. 554-555). O personagem está se referindo ao contexto da Turquia, mas o entendimento de que os museus tradicionais costumemente apresentam narrativas muito distantes da realidade das pessoas comuns é uma situação generalizada que vem sendo, aos poucos, questionada. Nesse sentido, ele também fala sobre o potencial de identificação que os objetos cotidianos, abertos para novas narrativas e novos significados, adquirem ao serem colocados em museus. “Quando os visitantes do meu museu virem esses objetos, devem sentir respeito pelo meu amor e compará-lo a memórias que eles próprios cultivem.” (Pamuk, 2011, pág. 554), afirma ele, deixando claro que deseja, além de narrar sua própria história, afetar o público, mexendo com as suas memórias individuais.

O Museu da Inocência também traz uma relação muito importante entre a casa e a memória, principalmente quando estamos falando de objetos e de colecionadores. Kemal

precisava colecionar, ficara viciado em recolher objetos, pois só eles lhe traziam algum tipo de alívio, algum tipo de cura. Então, cercou-se deles e, depois, o próprio local que abrigava os objetos e as lembranças tornou-se seu espaço de conforto. Com o passar dos anos, mergulhando profundamente nos esconderijos dos outros colecionadores atrás de objetos e viajando o mundo para conhecer diferentes locais expositivos, chegou “à conclusão de que o único lar do colecionador é seu próprio museu.” (Pamuk, 2011, pág. 531). Assim, criado o museu, foi morar nele. E só queria voltar para ele. Neste movimento, Kemal percebe que os objetos também estabelecem morada e que não há violência maior do que privá-los de seus lugares no mundo. Sobre isso ele comenta:

Proust conta como a mobília da casa de sua tia foi vendida para um bordel depois que ela morreu, e como cada vez que ele via suas cadeiras e mesas naquele lugar tinha a impressão de que os móveis choravam. Quando as multidões de domingo se espalham nos museus, os objetos colecionados choram. No meu museu, pelo menos, não vão estar arrancados da casa a que pertencem. (Pamuk, 2011, pág. 554).

Kemal não só protegeu seus objetos do deslocamento forçado como também decretou que seu museu nunca ficaria cheio, justamente para que os objetos fossem olhados, admirados e desvendados com o respeito merecido. E em seu museu particular Kemal ficou o restante de seus dias, acompanhado por todos os objetos de sua coleção e “comungando com toda a casa”, sabendo que “Os verdadeiros museus são lugares onde o Tempo é transformado em Espaço.” (Pamuk, 2011, pág. 540).

Tempo transformado em espaço.

Isso ficou na minha cabeça por dias. Finalizar a leitura deste livro em um quarto cheio de coisas numa situação tão caótica, como foram os logos meses da pandemia antes da concretização da vacina, foi uma experiência espetacular. Estive muito confusa em relação aos caminhos adequados para o projeto e esta história abriu novas perspectivas. No começo de tudo, pretendia trabalhar com a palavra escrita (uma narrativa para cada objeto), depois passei a perceber que as narrativas, ou pelos menos os personagens, já

emergiam dos próprios objetos agrupados. Projetei, também, fazer o movimento dos comerciantes de usados, montar uma loja/instalação e revender os objetos após um processo de valorização (no caso, a partir das narrativas), mas, depois das experiências nas visitas, já não queria envolver valores monetários no projeto. E, mais do que isso, já estava muito apegada a alguns objetos específicos para poder vendê-los. A verdade é que não sou uma comerciante de usados, sou uma *coleccionadora de coisas e histórias*.

Ao longo do processo, várias pequenas mudanças foram acontecendo, mas permanecia em mim a ideia de montar uma instalação utilizando as paredes e a necessidade de explorar as narrativas como valor das coisas. Percebi que, para mim, o valor das narrativas estava justamente nas memórias evocadas nos outros, nos objetos como despertadores, possibilitando conversas e contação de histórias, como aconteceu nas casas que visitei e como acontecia por aqui quando, muito raramente, recebia alguém. Mas, para isso, precisava de público e ainda estava impossibilitada de receber um fluxo maior de visitantes em casa. Muitas dúvidas me acompanharam nesse período, mas, por fim, inspirada nas experiências de, Jonathan, Kemal e de outros tantos colecionadores, decidi, finalmente, ceder às minhas próprias necessidades, independente de quanto tempo levaria para poder receber pessoas. Montaria, então, um museu só para mim?

Quando comecei, de maneira um tanto caótica, a agrupar as coisas e a criar composições, passei a imaginar uma família inteira espalhada pelas paredes. Uma família grande, composta por vários sujeitos descritos em objetos. Mas, que tipo de valor teriam os objetos expostos nas paredes? Apesar de visualizar os sujeitos que estava criando, por várias vezes ao longo do trabalho sentia que estava me afastando da questão da narrativa e até mesmo da questão do valor. Precisava, então, frequentemente, relembrar, reavivar o sentimento que me move. E esse sentimento sempre vem da casa. Em *Um mundo em poucas linhas* (2021), a navegadora e escritora Tamara Klink fala sobre as memórias e os aprendizados de suas viagens. Em uma parte do livro chamada *Labirinto*, ela, que já viajou léguas e léguas, fala do que aprendeu justamente em uma de suas visitas a casa da avó. Ela conta que já chegou dizendo que não ia nem entrar. Que estava atarefada. Foi, então, convocada para tomar chá. Cedeu. Entrou. Ao cruzar a porta de madeira, percebeu imediatamente a separação entre o tempo da cidade e o tempo transcorrido dentro

daquela casa em que os objetos perduram longamente. Tomou chá e comeu bolo enquanto reparava nas coisas da casa. Sobre essa visita, relata:

Pela primeira vez, presto atenção nos desenhos das louças penduradas nas paredes. [...] As imagens na parede contam histórias longínquas. A porcelana decorativa é mais limpa do que a louça útil. Íntegra, quase estéril. Exposta com orgulho, como se fosse um troféu e não um prato – simples suporte de comida. Ela disse: um dia você vai saber o valor que essas coisas têm. Vou? Tento decodificar a idade dos objetos, o contexto, as entrelinhas dos seus desenhos, a razão de transportá-los no tempo como hóspedes de cada geração. Uma família de peças portadoras de histórias não contadas. Para existir, é preciso espaço. Para transmitir a memória, é preciso tempo. E espaço e tempo são contraídos no avançar dos dias. Amanhã vão caber tantos objetos nos apartamentos-cápsulas? [...] Vai caber na vida a ocasião de reparar, de contar o caminho das coisas e ouvir o som das imagens penduradas nas paredes? (Klink, 2021, pág. 18-19)

Lembro do sentimento que eu tinha ao observar as coisas na cristaleira da casa da minha vó. Em uma casa de interior bastante funcional, cheia de moe(dores), espreme(dores), rala(dores), escorre(dores), ali parecia ser o lugar reservado para as coisas inúteis. Eu olhava encantada, como se dali pudesse surgir alguma novidade. Lembro especialmente das coisas de louça: um recipiente esquisito em formato de abóbora com uma tampa que era puxava pelo cabinho verde com folhas, um bibelô em formato de cavalo preto e duas xícaras tão decoradas que seria impossível utilizar. Na salinha dos fundos, tinha dois daqueles quadros de família que parecem ser fotografias, mas que são, na verdade, pinturas. Conseguia reconhecer minha mãe e minhas tias em uma das molduras, e meus tios na outra. Todos com caras e roupas muito esquisitas. Lembro que meus tios usavam gravatas, o que era uma coisa totalmente absurda. Eram retratos feios, mas que pareciam sempre querer me dizer algo, como aqueles objetos conversadores da Rosângela Rennó. Lembro de ficar parada sozinha na salinha olhando para eles. Acho que todo mundo na casa sentia que os quadros queriam falar, pois, embora fossem retratos dos filhos e das filhas, os quadros não estavam no lugar mais privilegiado da casa, pelo contrário, estavam nessa salinha meio escondida onde ficava a máquina de costura da Vovó. Máquina que não tinha motor e que ela fazia funcionar com o pé, o que eu também gostava de ficar observando.

Em uma das últimas vezes que fui para a casa da Vovó, onde agora mora também uma de minhas tias, a cristaleira não estava mais lá, nem as xícaras exageradamente decoradas com flores em alto relevo. Fiquei tão triste que não tive nem coragem de perguntar sobre elas. Acho que pensei que aquelas xícaras algum dia fariam parte do meu museu. Depois que o Vovô morreu, a casa foi mudando. A cristaleira primeiro foi levada para essa tal salinha dos fundos, depois foi jogada vazia em um dos galpões. Certamente não tiveram coragem de jogá-la fora. Mas, de todo modo, aquele universo mágico foi relegado ao esquecimento. Com o tempo, fui encontrando aqui e ali alguns objetos da cristaleira, todos meio escondidos, ou em caixas, ou em fundos de gavetas. A Vovó está muito velha e a sua casa está sendo desintegrada. Sei que isso é normal, que é o curso da vida. O tempo passa, as situações mudam. Mas, toda vez que encontro alguma coisa da cristaleira perdida por algum canto, sinto vergonha.

Nunca mais encontrei as xícaras.

Acho que aquela cristaleira da casa da Vovó foi a primeira vitrine que eu vi na minha vida. E só agora descobri que esse tipo de mobília tem relação com os *Gabinetes de Curiosidades*, considerados por muitos como os precursores dos museus modernos. Segundo os pesquisadores Maria Lívia C. M. Ramos Gonçalves e Antônio Carlos Amorim, em *Gabinetes de curiosidades: paradoxos das maravilhas*⁴³ (2012), o primeiro Gabinete de Curiosidades remontaria ao ano de 1632, quando o Rei Gustavus Adolphus da Suécia foi presenteado com um incrível móvel de carvalho e ébano cheio de compartimentos secretos e gavetas. Mas o gabinete não veio vazio. Não bastasse o luxo do esplêndido móvel, ele trazia as suas inúmeras repartições preenchidas de variados e curiosos objetos naturais e manufaturados. Depois disso, os gabinetes viraram tendência entre a realeza e, logo mais, entre médicos, donos de terras, comerciantes, advogados, entre outros diversos tipos de colecionadores, principalmente os estudiosos. Assim, cada vez mais populares, a forma e

⁴³ Texto aborda a obra *Memento Mori*, do artista Walmor Correa, instalação realizada em 2007, no Instituto Goethe, em Porto Alegre. Para esta obra, o artista cria um ambiente que remete aos Gabinetes de Curiosidades, jogando com a antiga união entre arte, ciência e mito. Em seu gabinete, ele expõe figuras anatômicas de criaturas folclóricas brasileiras, supostamente impossíveis, como Curupira, Capelobo, Ipujiara e Ondina.

conteúdo dos gabinetes variavam de acordo com os desejos de seus donos, embora a essência - estruturas com vários compartimentos para organizar coleções - fosse preservada (Figura 75).



Figura 75: Pintura retratando um dos diversos formatos de *Gabinete de Curiosidades*. Domenico Remps, 1689.

Acontece que, com as grandes navegações dos Séculos XVI e XVII, os europeus encontraram outras naturezas e outras culturas, o que colocou em xeque muitas de suas verdades e ampliou as possibilidades de conhecimento, principalmente a partir da observação dos elementos da realidade concreta. Assim, por toda a Europa, surgiram grandes coleções de objetos considerados raros ou estranhos e, obedecendo ao sentido de acumulação próprio das coleções que não param de crescer, estes gabinetes se expandiram para o espaço, tomando as paredes e criando pequenos cômodos domésticos repletos de prateleiras e armários destinados a organizar as coisas (Figura 76). Assim sendo, os gabinetes de curiosidades surgiram do interesse humano de conhecer o mundo a partir de

sua materialidade; do habito de colecionar objetos; e da necessidade de ter espaços específicos para guardar essas coleções – figurando, portanto, como espaços privados visualmente semelhantes aos museus modernos. Discute-se, inclusive, a herança cultural deixada pelos gabinetes, pois, apesar das infinitas e diversificadas propostas de exposições pensadas e adotadas pelas instituições museológicas contemporâneas, “ainda permanece difundida entre o grande público a noção de que Museu é, além de lugar de ‘velharias’, lugar onde podem ser encontrados objetos únicos, curiosos, maravilhosos.” (RAFFAINI, 1993, pág. 159).



Figura 76: Gravura retratando o Museu de Ferrante Imperato, 1672.

Independentemente das discussões que os gabinetes de curiosidades despertam, é evidente que a nossa relação com os objetos velhos, raros ou esquisitos se dá pela via emocional e não pela pura racionalidade. Há, até mesmo, algo de misterioso, de

sobrenatural nessa relação. Eu sentia isso olhando para as coisas na cristaleira e para os retratos exilados na parede da salinha dos fundos. Por algum motivo que não dá para explicar, parecia que tudo aquilo não poderia ser só... *aquilo*. Aquelas coisas pareciam ter segredos prestes a serem revelados. Por isso, eu sempre abria a tampa da abóbora de louça, e sempre encontrava os mesmos talões de cheques velhos, as mesmas notas fiscais amassadas. Pesquisando sobre os gabinetes de curiosidades, cheguei até a possível origem das cristaleiras. Ao que tudo indica, a primeira cristaleira foi encomendada por uma rainha da Inglaterra, a Maria I, no Século XVII, especialmente para guardar sua coleção de louças luxuosíssimas. E, como tudo que vinha da realeza, o móvel virou moda, passou a ser símbolo de poder. A cristaleira da casa da Vovó não era nada luxuosa, mas era celebrativa. Um dia minha mãe contou que este tipo de coisa - a abóbora de louça, o bibelô de cavalinho, as xícaras enfeitadas, até mesmo a cristaleira - eram trazidas da cidade sempre nas mesmas épocas, compradas com o dinheiro da safra, quando dava boa. O fruto da colheita abundante era destinado para coisas inúteis. Algumas coisas inúteis, só algumas. Todos trabalhavam tanto. Sei que, com essas poucas coisas inutilmente bonitas que só serviam para serem olhadas, o Vovô buscava trazer mais alegria para a casa.

E que irônico é o destino.

Agora a cristaleira mora justamente no galpão junto aos grãos.

A alegria trazida pelos objetos inúteis, que só servem para serem olhados, de certo modo, explica o fascínio das pessoas pelos gabinetes de curiosidades e pelos museus que remetem a eles. Isso não quer dizer que as pessoas não estejam abertas para o novo e para outras formas de fruição e reflexão, mas sim que preservam essa conexão com o passado e com o misterioso. Aquilo que serve apenas para ser olhado, parece, necessariamente, esconder algo. E isso abre portas para a imaginação, que também é uma potência humana. Quando eu entendi, finalmente, que o valor das coisas nem sempre pode ser racionalmente explicado e que as histórias nem sempre são contadas, mas sentidas, o trabalho fluiu solto. Foi libertador. É que eu precisava racionalizar aquilo que eu já sentia profundamente. Depois disso, fiquei dias e noites imersa em minhas composições. Fui criando uma espécie

de família a partir de objetos agrupados nas paredes e dentro de vitrines. No fim, criei algo que, agora percebo, parece muito com um gabinete de curiosidades, pois “Um gabinete é então o universo inteiro que se pode ver de um só golpe, é o universo reduzido, por assim dizer a dimensão dos olhos” (POMIAN, 1982, pág. 342). Chamei meu pequeno universo de *Museu das Coisas dos Outros*, pois é uma coleção particular que pretende guardar memórias alheias, mesmo aquelas que não são ditas (Figura 77).



Figura 77: Panorâmica do *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.
Fotografia: Daniel Rodales.

O modo de apresentação dos gabinetes deu origem a vários tipos de *displays* museológicos que são adotados até hoje, tanto nos museus, como nos trabalhos de alguns artistas contemporâneos. O formato escolhido por Pamuk para organizar o Museu da inocência, por exemplo, remete muito ao modelo expositivo dos gabinetes, com várias vitrines preenchidas de objetos e empilhadas umas sobre as outras, cobrindo, em alguns pontos, a parede toda. Outro exemplo de artista que utiliza os *displays* museológicos como modo de apresentação para suas obras é o norte-americano Mark Dion. Neste caso, além do formato de apresentação, a própria ligação dos gabinetes de curiosidades com as ciências naturais aparece nos trabalhos, já que Dion adota uma postura de artista-etnógrafo-arqueólogo.

Assim, para muitas de suas obras, partindo da lógica inventariante, o artista utiliza métodos de apresentação comuns aos modelos de taxonomia científica e realiza,

propositalmente, construções espaciais que remetem aos museus de história natural. Ilustrando o entendimento de que os museus transformam o *tempo* em *espaço*, através de sua forma particular de apresentação, o artista cria uma série de mobílias e instalações retratando o período histórico que estamos vivendo e como, enquanto espécie, nos comportamos em relação aos objetos. Mark Dion utiliza, portanto, um formato institucional de preservação da memória cultural e de difusão do conhecimento, que parece inquestionável, para retratar talvez o mais importante aspecto do comportamento da humanidade nos tempos atuais: o relacionamento constante e muitas vezes disfuncional com as coisas.



Figura 78: *Tate Thames Dig*. Mark Dion, 1999.

Exemplo disso é *Tate Thames Dig*, obra realizada em 1999, em Londres, com objetos retirados das margens do Rio Tâmesa. Para a execução desse trabalho, adotando o papel de arqueólogo, Mark Dion reuniu uma equipe e fez escavações nas margens do rio à procura de objetos trazidos pelas águas e enterrados. Durante o trabalho, os escavadores recolheram toda sorte de objetos que, após a descoberta, passaram pelo processo de limpeza, classificação e categorização (Figura 78). Os variados artefatos foram, então, expostos em um gabinete junto com mapas mostrando os locais explorados, as marés do

rio e as fotos dos escavadores. Sem nenhuma informação adicional sobre cada objeto, eles são ancorados pelo conjunto e, é claro, pelo rigor e a formalidade da apresentação museológica-científica adotada (Figura 79).



Figura 79: *Tate Thames Dig*. Mark Dion, 1999.

Percebo que este trabalho de Mark Dion se relaciona com o meu ofício de procurar coisas em esconderijos secretos, descobrindo o misterioso, o inimaginável até. Creio que, assim como eu, ao começar as escavações, Mark Dion não fazia ideia do que encontraria. Em seu ofício de artista-arqueólogo, o rio era o seu desconhecido. Ansiava por ser explorado. O meu rio são os porões das pessoas. No lugar de água, pedra e lodo, remexo as coisas que soterram outras coisas. Nessa escavação, reviro camadas de tempo. E, do passado soterrado, resultam objetos que foram deliberadamente retirados da vista da vida. Assim como Dion, resgato esses objetos apartados da existência cotidiana e, ao meu modo,

os reinsiro em outras narrativas, buscando recolocá-los em circulação dotados de outros sentidos.

Também escavei, limpei, transportei, arqueei, agrupei e classifiquei meus artefatos. Mas meu principal desafio foi, com certeza, organizá-los em uma exposição. Quando decidi montar um museu, sabia que cobriria todas as paredes do quarto, mas ainda precisava pensar no formato, nos modos de apresentação, em possíveis prateleiras e expositores. Talvez guiada inconscientemente pela herança cultural dos gabinetes de curiosidades, pensei em vitrines. Na época em que ainda cogitava montar uma espécie de loja, percebi a necessidade de arranjar algum móvel para expor os objetos. Fui, então, buscando possibilidades. Foi quando surgiu, abandonado em um galpão, um antigo balcão de loja com vidro e prateleiras que, seguindo a sua função original, poderia ser transformado em algumas vitrines menores. Em uma das visitas, encontrei duas portas de armário de madeira que também poderiam ser adaptadas para serem usadas como algum tipo de expositor. Além disso, mais tarde, acabei comprando um antigo bar doméstico com a intenção de desmembrá-lo em um balcão pequeno e algumas prateleiras (Figura 80).



Figura 80: Balcão de loja, portas de armário e bar antigo utilizados para a construção da mobília da instalação.

Nesse processo, contei com os serviços do Otomar, amigo e marceneiro que me ajudou nessa empreitada (Figura 81). Otomar construiu três vitrines a partir do balcão de loja, algumas pequenas prateleiras de madeira e, com as portas do armário, fez um quarto expositor que ficou bem parecido com uma janela.



Figura 81: Registros do trabalho de Otomar em sua oficina. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.



Figura 82: Três vitrines construídas a partir da madeira e dos vidros reutilizados do balcão de loja antigo. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.



Figura 83: Expositor em formato de janelas, prateleiras de madeira de diversos tamanhos e três pequenos expositores em diferentes formatos (10x10cm). *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.

Todo o mobiliário (Figuras 82 e 83) - exceto aquilo que eu mesma montei a partir das peças do bar - foi produzido em Augusto Pestana e, depois disso, transportado para Pelotas. Foi minha mãe que, incansável, fez todo esse movimento de contato com o Otomar, de planejamento dos móveis, de enviar fotografias para que eu pudesse acompanhar o processo de produção e, por fim, de trazer de carro toda mobília até aqui. Assim que a mobília chegou, comecei a pensar em como utilizá-la.

Parte dessa grande *assemblage* que eu estava criando já se encontrava em processo de montagem. Eu, assim como todos os colecionadores, desenvolvi uma lógica própria para organizar minha coleção. Além de um certo anacronismo e da visualidade de acúmulo próprias das lojas de usados, pensei nessa memória familiar que impregna as paredes e as cristaleiras das casas das pessoas comuns. Aquelas coisas que, aparentemente inúteis, são expostas com orgulho porque representam algo, alguém ou um tempo passado. Então, no

fundo, além de buscar dar a ver esses personagens criados por conjuntos de coisas, sujeitos que são sugeridos pelos *relatos das casas*, minha composição se baseia na *memorabilia* que as pessoas praticam no ato de morar, formando coleções de objetos que merecem ser guardados pelo próprio significado que têm, ou por terem pertencido a alguém ou estarem relacionados a algum evento. Objetos que possuem valor simplesmente pelas lembranças que carregam, pelas memórias que evocam - nem que essas lembranças sejam apenas sobre uma safra no passado, quando choveu bem e a colheita foi boa. Esses objetos que, em seus silêncios, trazem as histórias contadas e não contadas das famílias. Queria, sim, em minhas paredes, formar uma família. Ou uma *história de família* contada pelas coisas. Comecei a composição pela parte das noivas (Figura 84).



Figura 84: Parede das noivas, das beatas, das viúvas, das mães, das irmãs, das amigas e de outras tantas possibilidades de mulheres-personagens do passado. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.

Tendo os dois vestidos como as peças centrais, fui cobrindo as paredes, justapondo objetos que selecionei previamente, durante o processo de inventário. Tinha muitas fotografias de casamento, segui planejando as composições a partir delas. Olhei, então, para os quadros religiosos e pensei que casamento e religião estão muito próximos e que seria visualmente interessante concentrar os quadros em uma parede. Resolvi, portanto, unir as beatas e as noivas. Entre elas, coloquei um conjuntinho de calcinha e sutiã. “Uma

pitada de contradição”, pensei. Depois, no outro lado, adicionei outras mulheres e algumas crianças. Assim, a partir das possibilidades apresentadas pelo próprio processo de composição, os personagens não só começaram a tomar forma como, gradualmente, permeados por pequenas contradições, passaram a interagir um com o outro.

Novamente, os objetos pareciam atraírem-se. Assim, seguindo a lógica que ia gradativamente sendo imposta pela própria composição, fui adicionando coisas e, aos poucos, preenchendo as paredes. Pregos, parafusos, fitas, barbantes, cola quente, durepoxi e diversos ganchos passaram a fazer parte do meu dia a dia. Cada elemento pedia um material específico e uma solução diferente para poder ingressar na composição. Eventualmente, coisas amanheciam caídas no chão. Dormindo de porta fechada no quatinho, me acostumei aos barulhos noturnos das coisas vivas saltando das paredes. No outro dia, procurava uma solução mais adequada e recolocava-as em seus devidos lugares. Arranjando modos de pendurar objetos pesados, diversas vezes senti que desafiava a própria gravidade. Estranhamente, as coisas que caíam sempre eram as mais leves. E toda vez que quebrava algo, sentia uma grande culpa. “Isso ficou inteiro por anos, guardado, protegido em seu esconderijo, eu vou lá, mexerico, pego e quebro!”, pensava indignada. Por ironia do destino, um dos objetos que deixei cair foi a rosa vermelha de gesso do Vete, um dos meus objetos mais importantes. Não sei como, deslizou das minhas mãos. Naquele dia, chorei. Não só pela rosa, mas por tudo. Esses anos não foram fáceis para ninguém.

Depois, resignada, juntei os cacos.

Colei os pedaços.

Recoloquei na parede a rosa vermelha de gesso.

Agora ela estava marcada pelo seu encontro comigo.

Preencher todas as paredes foi um trabalho duro, física e mentalmente. Fiquei meses absorvida por esse serviço lento, pesado, reflexivo e contemplativo. Entre uma coisa e outra, eu ficava parada olhando para um ponto específico da parede exatamente como olhava para o quadro dos meus tios na salinha da vovó. Ficava escolhendo o melhor objeto, estudando as cores, medindo os espaços, pensando sobre a harmonia entre as partes e o

todo. Durante todo o processo de montagem, fiz infinitos testes. Escolhia um objeto, definia seu lugar, pendurava, olhava para o todo. Se ficasse satisfeita com o resultado, ia para o próximo objeto. Se não, fazia as alterações que julgava necessárias. Deste modo, criei profunda intimidade com a composição. Posso afirmar categoricamente que conheço o lugar de cada um dos objetos do meu museu e que certamente notaria o vazio caso algum deles desaparecesse. Tive, inclusive, que lidar com estes vazios mais tarde, mas falarei disso mais adiante. Nesse contexto, as vitrines que iam sendo agregadas à composição, figuram, ao mesmo tempo, como continentes e como conteúdo. Continentes das narrativas visuais que abrigam e conteúdo no conjunto como um todo. Para melhor acomodar os elementos das composições, fiz alterações nas vitrines, como retirar as divisórias e fazer instalações elétricas para, com pequenas lâmpadas, melhorar a iluminação do espaço (Figura 85).



Figura 85: As luzes das vitrines iluminando as composições de seus interiores e as composições ao redor, em uma noite no *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.

Como nos gabinetes de curiosidades, as prateleiras e vitrines foram inseridas para que alguns objetos pudessem ser melhor organizados e expostos. Contudo, não é só isso.

Inspirada pelas vitrines do *Museu da Inocência*, procurei criar espaços narrativos que pudessem apresentar personagens e trazer um pouco da magia que eu encontrava na cristaleira da Vovó. Na verdade, procurei evocar a magia que move as pessoas a arranjarem prateleiras, armários, estantes ou qualquer outro lugar especialmente para guardar lembranças, *souvenirs* e outras coisas não funcionais em suas casas – estes displays domésticos que as pessoas organizam com esmero, como observado por Alice Monsell em suas visitas. Com este intuito, a primeira vitrine que montei abriga as costureiras. O objeto central dessa vitrine é a máquina de costura e ao seu redor se espalham tesouras, carretéis, botões, agulhas, ferro de passar. Além dos objetos diretamente relacionados ao universo da costura, outros elementos foram adicionados para conferir certa complexidade a estas possíveis costureiras: óculos, uma xícara de café, um cinzeiro com cigarros e várias fotografias (Figura 86).

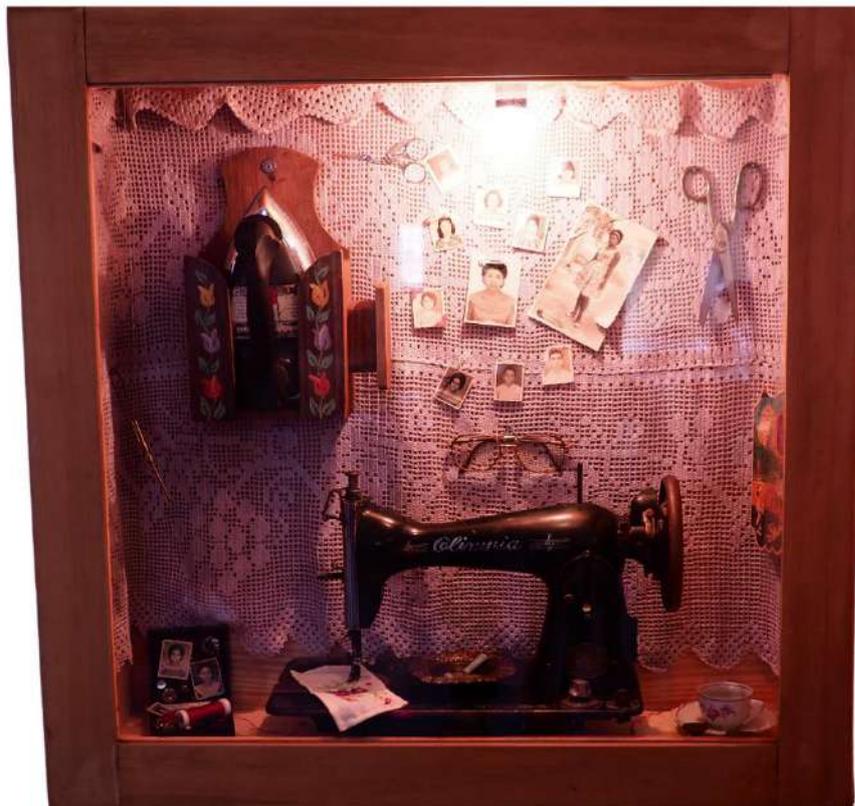


Figura 86: Vitrine das costureiras. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.

Algum tempo depois, quando finalmente pude receber visitas, uma pessoa ficou muito tocada quando viu a vitrine que montei para as crianças, cujo centro é um vestido de bebê de crochê azul e branco (Figura 87). A pessoa lembrou que, em Alegrete, quando era pequena, todos os anos no dia de finados, a família subia o Cerro dos Carneiros a cavalo para visitar o antigo cemitério da família. Segundo ela, neste cemitério, que talvez nem exista mais, cada túmulo tinha uma caixa de madeira onde ficavam expostos alguns objetos dos mortos. Na parte da frente, as tais caixas tinham portas com grossos vidros e eram trancadas com cadeados. Achei muito interessante a relação das minhas vitrines com as caixas dos mortos desse cemitério intencionalmente afastado da vida cotidiana da família, instalado no alto do cerro, onde só se podia chegar a cavalo. É como se os mortos efetivamente mudassem de casa e consigo levassem as suas coisas mais preciosas ou aquilo que melhor os representasse. Ao mesmo tempo, essa situação evidencia a mística instaurada ao redor dos objetos, a ligação íntima e inviolável que se estabelece entre a vida dos sujeitos e a vida das coisas.



Figura 87: Vitrine das crianças. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.

Desde o momento em que me fechei neste apartamento com todos estes objetos ao meu redor, as minhas experiências mais humanas foram compartilhadas quase que exclusivamente com as coisas da casa – minhas e dos outros. Algumas pessoas, curiosas, perguntam se eu não tenho medo de dormir no meio de todas estas coisas velhas. Essa ideia de temor provém, certamente, do entendimento de que as coisas velhas necessariamente permanecem ligadas aos seus antigos possuidores, invocando-os. Neste caso, ironicamente, eu estaria efetivamente vivendo no meio de uma grande *aglomeração* – palavra, entre tantas outras, que se tornou bastante frequente na pandemia. Refletido sobre isso, cheguei à conclusão de que as pessoas não têm medo das coisas. Têm, sim, medo das pessoas. Sobretudo, das pessoas mortas.

Eu sinto as presenças.

Eu não tenho medo das coisas.

Sou grata a elas! Grata as presenças e grata as coisas. Primeiro, foram as coisas que me fizeram companhia. Depois, as vidas que fui criando nas paredes e nas vitrines. As crianças, as costureiras, as noivas, os velhos... meus fiéis companheiros de vida pandêmica! Confesso que acho até engraçado o profundo medo que as pessoas sentem das coisas velhas. Disse para a pessoa visitante que gostaria muito de conhecer esse cemitério ou, pelo menos, ver uma foto. Não há fotos. Soube, então, que terras onde fica o Cerro do Carneiro foram arrendadas. Sei bem o que acontece quando terras são arrendadas. Uma plantadeira de soja não teme nem respeita o espírito das coisas.

Outra vitrine que criei teve um aparelho toca disco como ponto de partida para sua criação (Figura 88). Dediquei este espaço para as mídias obsoletas, que nos são tão familiares: os discos de vinil, as fitas cassete, os filmes em VHS. O que mais me chama a atenção nestas mídias é justamente a sua materialidade e as lembranças que essa materialidade desperta: as idas frequentes até a locadora para ver se já tinha chegado algum lançamento; a sensação de esperar a música preferida do momento tocar no rádio para poder gravá-la na fita cassete e, assim, conseguir ouvi-la mais tarde; a magia dos vinis

do Teixeira saudosamente tocados nas casas dos avôs. Nesta parede também estão os CDs, os disquetes, as câmeras fotográficas analógicas e seus rolos de filmes, os *slides* antigos que os professores usavam nas aulas para mostrar imagens e também um pôster da Xuxa que vinha de brinde no disco chamado *Só para baixinhos*. Penso nestas coisas e percebo como já não tocamos em quase nada, parece que tudo passou para dentro das telas. Sobre isso, reflito principalmente acerca das fotografias e das memórias familiares que eram guardadas em diversos álbuns dentro de caixas e gavetas – álbuns como os que Auster achou na casa de seu pai após a sua morte. Adoro olhar álbuns antigos de fotografias e revirar caixas de papéis em antiquários e, neste sentido, fico pensando em como as fotografias serão passadas de geração em geração agora que dificilmente são impressas.



Figura 88: Vitrine das mídias obsoletas. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.

O artista norte-americano Joseph Cornell (1903 - 1972) explorou largamente o potencial das vitrines em sua produção de *caixas de sombra*, pequenas estruturas de madeira com fachadas de vidro que permitem que os objetos do interior possam ser vistos do lado de fora. Joseph Cornell criava suas composições a partir de fragmentos de objetos e de papéis que encontrava em descartes ou nas suas frequentes idas às livrarias e lojas de antiguidades. Pela peculiar mistura de elementos em suas caixas, é tido como um dos pioneiros da técnica de *assemblage* e é considerado um artista surrealista, apesar de nunca ter adotado oficialmente nenhum rótulo. Além da potente visualidade, contendo gavetas e aberturas, algumas de suas pequeninas vitrines foram projetadas para serem manuseadas. Autodidata, interessava-se profundamente por vários assuntos que, em sua maioria, resultavam em séries de caixas com justaposições enigmáticas e poéticas sobre pássaros, balé, astronomia, música, lembranças de viagens, bolhas de sabão, conchas do mar, estrelas de Hollywood, boticários, armários de curiosidades, entre outros temas (Figura 89).



Figura 89: Algumas *Caixas de Sombra* de Joseph Cornell.

Conheci tardiamente o trabalho de Joseph Cornell. Fiquei extremamente impactada pela visualidade de suas criações e, sobretudo, pela sua incrível capacidade de miniaturizar os aspectos do mundo que o fascinaram. Saber alguns poucos fatos de sua biografia bastou para perceber a importância que essas pequenas caixinhas tiveram em sua vida muito

reclusa. Joseph Cornell foi um homem só e que pouco se distanciou de sua casa. Mas, com capacidade imaginativa extraordinária, viajou pelos vários universos criados nas suas pequenas caixinhas de madeira e vidro. Fiquei imaginando este homem solitário, fechado em um porão, juntando fragmentos, colando caquinhos de tudo. Pensei no sentimento geral de solidão agravado pela pandemia e refleti sobre a minha própria condição. Se nunca havia estado tão distante das pessoas, também nunca estivera tão perto das coisas. Fui engolida pela materialidade. E isso, de algum modo, me confortou. Cada objeto ao meu redor foi profundamente observado e cada um exigiu de mim um tratamento diferente. Não sobrava muito tempo para solidão. E, em determinado momento, unindo um elemento ao outro, além de compor o todo, passei a criar objetos novos. Isso ocorreu principalmente com fotografias. Percebi, então, que, intuitivamente, passei a realizar uniões concretas entre sujeitos e coisas (Figura 90).



Figura 90: Composições criadas a partir da união entre fotografias e objetos tridimensionais.
Museu das Coisas dos Outros. Joana Schneider, 2021.

Nessas uniões, como em praticamente toda a instalação, há muito do universo feminino. Talvez isso se deva ao fato de minhas *escavações* terem começado pela casa de Maria Cristina, de onde saíram meus primeiros objetos. Ou, talvez, por ter sido recebida majoritariamente por mulheres nas visitas que fiz, tive meu olhar direcionado para as coisas cotidianas das noivas, mães, esposas, avós, costureiras, cozinheiras, agricultoras, crocheteiras que me receberam. Ou, quem sabe, por concentrar minhas atenções nas casas e a organização destes espaços ainda ser regida basicamente por mulheres, inevitavelmente, os objetos que recolho e as composições que crio refletem os arranjos domésticos criados por elas nas moradias. Mas, além disso, percebo que, desde que comecei minhas andanças pelas feiras e lojas de usados, as fotografias de mulheres sempre me atraíram muito. Revirando as caixas cheias de fotografias, postais, documentos e toda sorte de papéis, acabava sempre selecionando retratos de mulheres - ou retratos com mulheres (Figura 91).



Figura 91: Retratos de mulheres. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.

Quem foram? Que vida levaram? As fotos de pessoas desconhecidas possuem o mesmo mistério das coisas, mas, pelo menos, fornecem rostos. Todos os retratos sinalizam existências e todas as existências são excepcionais, principalmente as misteriosas. Isto posto, deparada com rostos incógnitos, a imaginação não pode fazer outra coisa senão criar vidas extraordinárias. É inevitável: a mente sempre procura caras para as histórias e histórias para as caras. Lembro que as pessoas ficavam perguntando sobre as fotos nas instalações de Maria Cristina. Ansiavam por conhecer sua cara, assim como minha mãe precisava necessariamente colocar uma cara em Füsün. É fato: as pessoas precisam ter caras para existir – mesmo as pessoas inventadas. Então, é sempre com certa generosidade que coloco retratos nas minhas instalações. Aqui não foi diferente. Espalhei fotografias pelas paredes, vitrines e prateleiras justamente para fornecer alguns possíveis rostos para os moradores e as moradores desse lugar - meio casa, meio museu - que construí. Quis dar cara para estas pessoas inventadas pelas coisas.

Fotografias também são coisas.

Coisas misteriosa-mente extraordinárias.

A palavra *morada* vem de *morar*, do latim *morari*, que significa demorar-se, retardar-se, ficar, viver. Foi só quando as coisas do *quarto-museu* estavam tão agregadas ao meu cotidiano e tão tranquilas em seus lugares – como as plantas da sacada, como as painéis da cozinha, como as toalhas no banheiro – que entendi que havia criado efetivamente uma *morada* para as coisas e que, a partir do *demorar-se* delas, havia também recuperado meu espaço *de morar*.

Sem perceber, parei de olhar todos os dias para as paredes.

Não sei qual foi a última coisa que coloquei.

Só sei que, quando me dei conta, havia terminado.

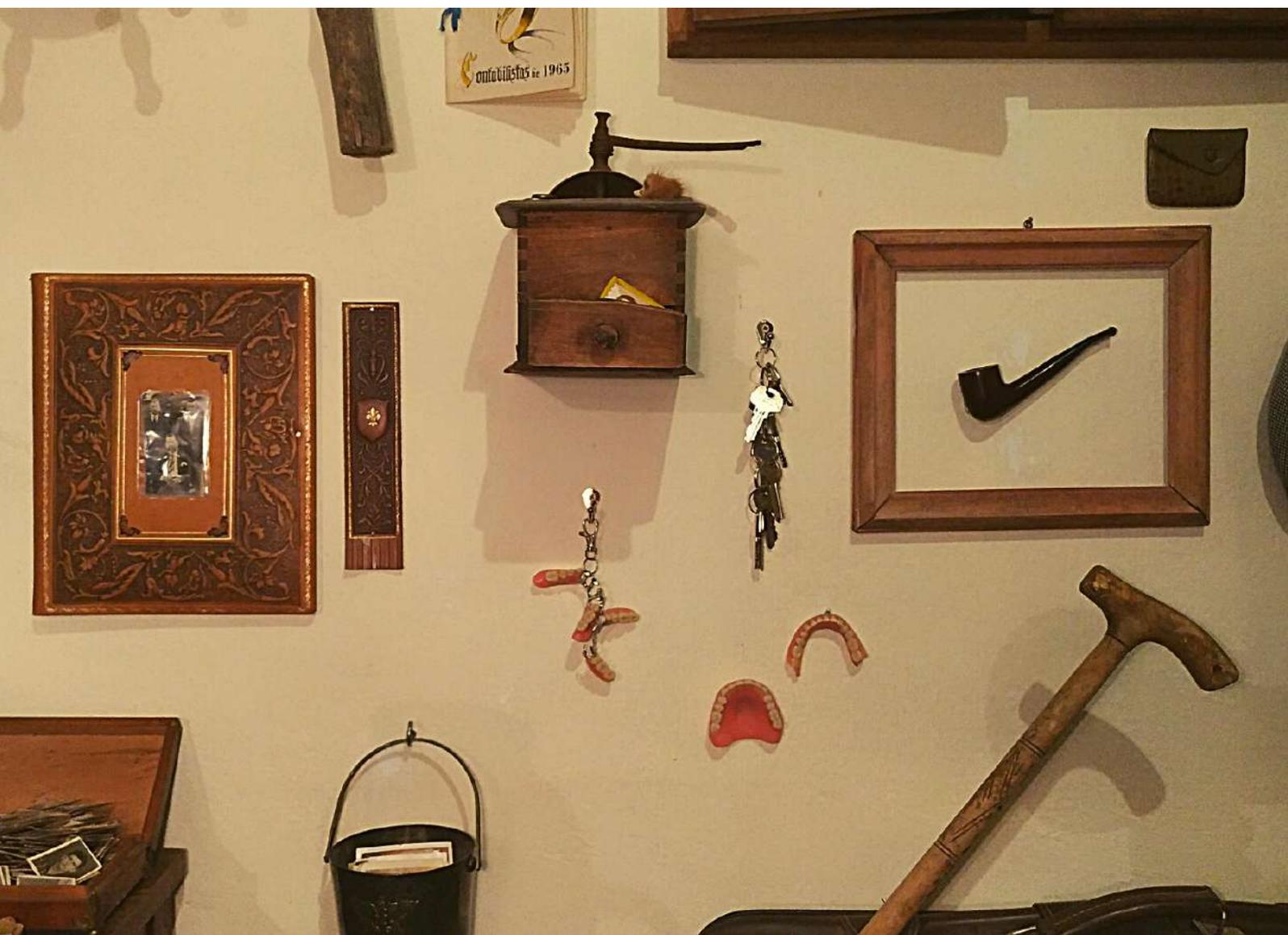


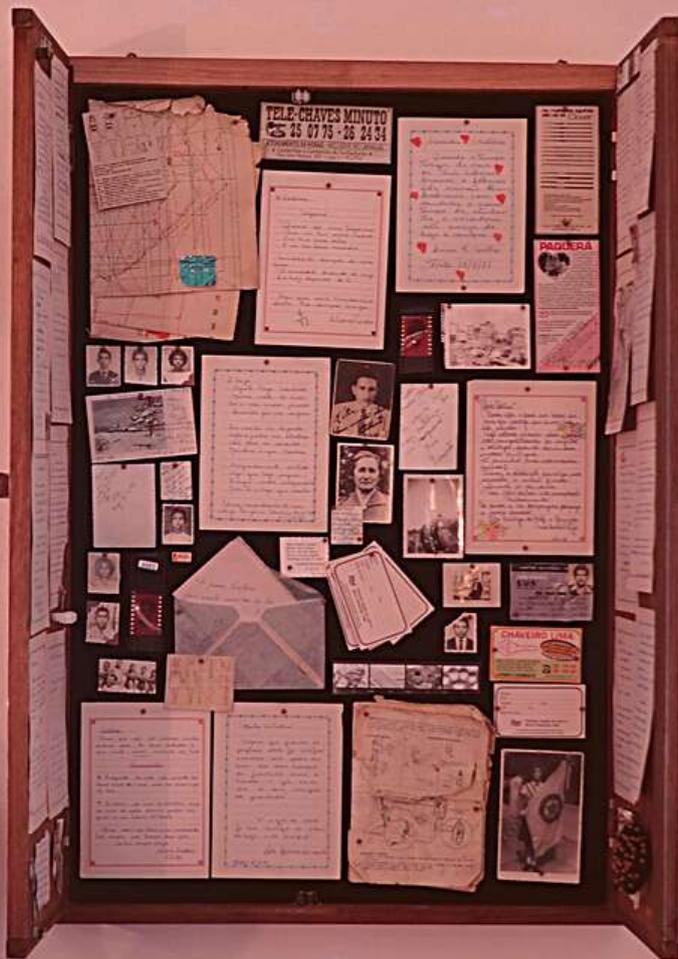












uma legião
os olhos nasce
de olhar
a moeira
sempre de uma
depende de hoje
de de ti.
ma lembrança
sempre amiga.
Liliane Cunha

os cabelos sempre
brancos e folhuras
este mimoso d'um
saudadas com
tempo de estudan
tes, e recordará
esta amiga de
hoje e sempre.
Lúcia F. Coelho
Pelotas 25/2/72

Formulário de identificação com campos para nome, endereço e telefone.

PAQUERA
Anúncio de uma loja de roupas e acessórios.

Hoje estou
solado para me
divertir com a
pauzete de uso
Hoje estou
solado para me
divertir com a
pauzete de uso
Hoje estou
solado para me
divertir com a
pauzete de uso

De tua amiga
Sua amiga
28-2-76



Paulo José O. Schmidt 10/11/43
Mozes de Almeida Junior 10/11/43
José Luiz O. Schmidt 10/11/43
Machuga - 10/12/1949
Ricardo Antônio dos Santos
João Carlos B. Araújo
1978/72
João Marcos Tardent
Ribeirão Preto - 10-2-72
Rafael Hudson B. Almeida



afaz que não se
fazer sem de que
"Quem não
"Seu amor de
que não se
de a facilidade de
Se a quem não
de a quem não
de a quem não
de a quem não
de a quem não



Handwritten notes and signatures.

"Mãe Velha"
Nossa vida é como um barco
que navega no mar
do tempo
Hoje estamos com o vento
frio, com o sol
e as brisas, todos os dias
nosso pai e mãe
e avó, com as nossas
netas?
Talvez a distância consiga nos
separar, e estas flores
semente a saudade
Por isto, peço esta recepção
"Pensamento"
Se amas e se desprezadas, sempre
e poras amadas.
Da amiga de hoje e sempre
Sua amiga Lúcia



Formulário de inscrição para o SUS (Sistema Único de Saúde).

CARTÃO NACIONAL DE SUS
Cartão de identificação para o SUS.
MATHEUS BORGES
Data de Nascimento: 31.01.1930
Data de Emissão: 23.10.04

CHAVEIRO LIMA
Serviço de chaveiros.
Atende a domicílio.
22 19 80
25 08 80

Formulário de cadastro pessoal com campos para nome, endereço e telefone.

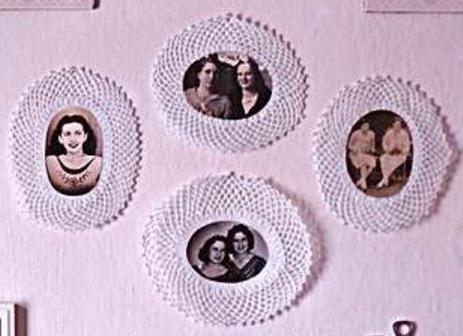
"Espinho"
Dito - te aqui grande
fama e amizade
um grande amor
Estou de sempre
Eu sou... a gente?
É de amor com o povo brasileiro
e de sempre a p. sempre
de sempre...
É de amor quando se vive
e de sempre a p. sempre
É de amor quando se vive
e de sempre a p. sempre

o amor... de sempre
É de amor quando se vive
e de sempre a p. sempre
É de amor quando se vive
e de sempre a p. sempre
É de amor quando se vive
e de sempre a p. sempre



Te desejo uma vida repleta de
felizidades... embora...





















4.3. TROCAM-SE COISAS POR HISTÓRIAS: A NARRATIVA COMO VALOR DAS COISAS

"A gente ama não é a pessoa que fala bonito. É a pessoa que escuta bonito. A fala só é bonita quando ela nasce de uma longa e silenciosa escuta. É na escuta que o amor começa. E é na não-escuta que ele termina. Não aprendi isso nos livros. Aprendi prestando atenção."

Rubem Alves

Finalizei a montagem do meu *quarto-museu* praticamente junto com a chegada da tão esperada vacina. Na medida em que a vacinação avançava lentamente, começando pelos grupos de risco, inflavam também as esperanças de retorno para uma vida minimamente normal. “Logo poderei receber visitas!”, comemorei. Assim, com as esperanças renovadas, comecei a pensar em ações para ativar o espaço que havia criado. Neste sentido, lembro que, quando estava prestes a finalizar a montagem da composição, recebi um amigo que não via pessoalmente desde de o verão antes do início da pandemia. A caminho de uma cidade vizinha, durante sua passagem por Pelotas, pernoitou em minha casa. Assim que chegou, passou a andar pelo cômodo olhando as paredes e fazendo comentários sobre alguns objetos. Observando seus movimentos e ouvindo seus comentários, comecei a refletir sobre alguma forma de registrar essas pequenas lembranças despertadas. “O bom é que aqui não falta assunto! Sempre que a gente olha para a parede, vê alguma coisa e lembra de algo para falar!”, gracejou ele mais tarde, enquanto jantávamos na mesa que coloquei bem no meio do Museu justamente com a intenção de receber melhor as visitas.

Foi a partir dessas raras situações em que *pessoas de fora* tiveram a oportunidade de experimentar este espaço, que comecei a delinear efetivamente as ações a serem desenvolvidas nas visitas futuras. Percebi que, apesar das composições que criei para organizar minha coleção, era só a partir da partilha desta experiência que o trabalho efetivamente passava a existir. Além disso, estava claro que estas ações, independentemente das dinâmicas adotadas, seriam *encontros para conversar sobre as*

coisas. Então, foi com base no conceito de *estética relacional*, teorizado pelo crítico francês Nicolas Bourriaud, que comecei a planejar as ações de ativação do *Museu das Coisas dos Outros*.

Segundo Nicolas Bourriaud, *estética relacional* é um “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo” (BOURRIAUD, 2009, pág. 151), ou seja, nas práticas de arte relacional busca-se estabelecer relações diretas entre espectador e obra, ao mesmo tempo em que a integração entre arte e vida se acentua. Neste sentido, uma *ação relacional* pode ser entendida como “uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos” (BOURRIAUD, 2009, p. 21). Assim, pensei nas visitas ao Museu como ações de experiências baseadas neste *estar-juntos*, como proposições abertas ao acaso e aos desdobramentos das conversas em narrativas e lembranças.

Então, decidida a realizar estas ações, pensei que, para receber adequadamente seu público, um museu precisa ter uma recepção (Figura 93). Foi aí que, na pequena sala que fica logo na entrada do apartamento, usando o balcão do antigo bar de madeira e um tecido estampado criado para uma das instalações da Maria Cristina, cobri a parede e montei um espaço para recepcionar meus convidados. Como uma coisa puxa a outra, pensei que a recepção deveria necessariamente ter uma placa com o nome do museu. Para isso, imprimi o logotipo do museu em serigrafia sobre um pedaço de tecido, emoldurei e pendurei na parede estampada atrás do balcão. Acontece que, com a possibilidade de imprimir várias cópias, surgiu então a ideia de criar bolsas de tecido e alguns outros pequenos *souvenirs* para uma lojinha.



Figura 93: Recepção e lojinha. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.

Em seguida, explorando as possibilidades da serigrafia, criei uma pequena variedade de estampas baseadas no relógio despertador, no logotipo e em fotografias do museu. Então, fiz sacolas de tecido (Figura 94), adesivos (Figura 95), postais (Figura 96) e, realizando, assim, uma pequena produção de múltiplos que partem do trabalho com o

objetivo de afirmar a existência da ideia de um museu doméstico, mesmo que sem a intenção de institucionalização.



Figura 94: Sacolas de tecido. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.

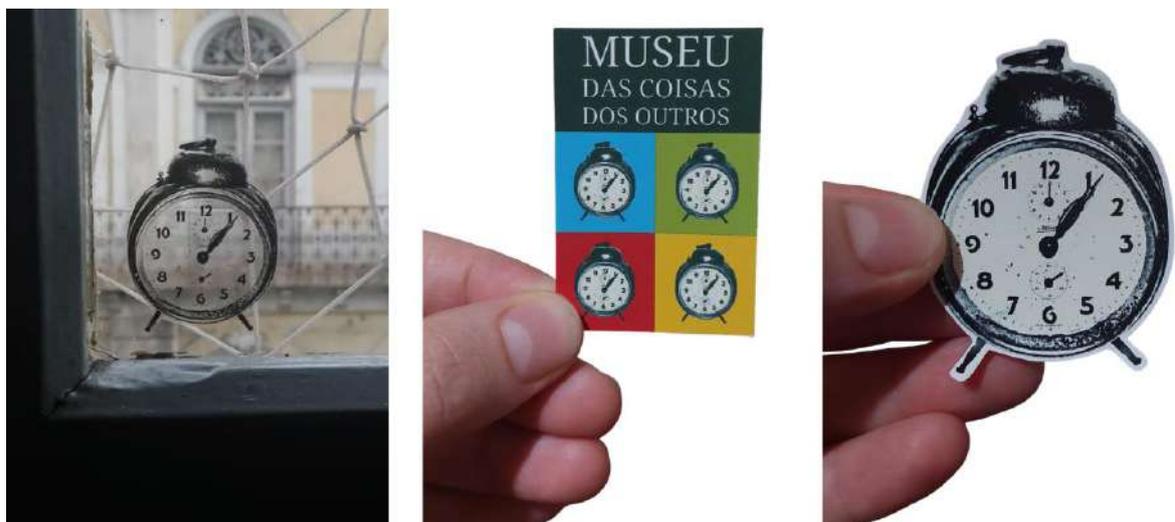


Figura 95: Adesivos. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.



Figura 96: Postais. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.

Sobre estes materiais que resultam de produções poéticas, no livro *Estratégias expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes*, Michel Zóximo da Rocha afirma:

[...] o termo publicação de artista não faz referência somente ao formato livro, mas sim ao suporte impresso e ao seu caráter múltiplo e distributivo, pressupondo uma edição, uma tiragem e uma provável circulação. Neste caso, livretos, jornais, revistas, objetos múltiplos, postais, selos, cartas, folhetos, adesivos, cédulas, cartazes, jogos, mapas, apostilas, entre outros meios, articulam-se como veículos rizomáticos que dialogam com as sinalizações: editar, publicar, disseminar e circular. Indo além dos circuitos institucionais, tais publicações podem ser abordadas como espécies de estratégias expansivas, as quais os artistas empregam sua poética. (ROCHA, 2011, pág.13)

No caso do *Museu das Coisas dos Outros*, para além de uma estratégia expansiva e da criação de possíveis desdobramentos do trabalho, estes múltiplos foram produzidos para ajudar a sustentar a ficção - ou a fabulação - de um museu em casa, deste espaço doméstico e particular que guarda memórias e recebe pessoas. Neste mesmo sentido, pensando nas ações que realizaria a seguir e buscando conferir caráter documental para os *acordos* firmados nestas ações, criei também dois carimbos (Figura 97), um com a figura do relógio despertador e outro com o logotipo do Museu. Por fim, sobre o balcão da recepção, como é comum nos museus, coloquei um *livro de visitas* para colher as assinaturas do meu pequeno público. Então, finalmente, depois de longos meses de montagem, considerei estar tudo pronto e passei a agendar as visitas. Conforme registrado no livro, o *Museu das Coisas dos Outros* recebeu sua primeira visita no dia primeiro de outubro de 2021.



Figura 97: Carimbos. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.

Entre 01 e 10 de outubro de 2021, realizei a ação *Trocam-se coisas por histórias* (Figura 98), um exercício sobre a narrativa como valor das coisas. Nessa ação de visitas e conversas, recebi algumas pessoas para praticar negociações simbólicas com lembranças e objetos. As visitas foram agendadas previamente e, nesses encontros, como um recurso para ativar a atenção e estimular a contação de histórias, cada pessoa foi orientada a escolher, entre tantas coisas, alguma que quisesse para si. Em troca, a pessoa deixaria gravada em vídeo ou áudio uma história, uma lembrança particular despertada pela coisa escolhida.

Trocam-se coisas por histórias



A NARRATIVA COMO VALOR DAS COISAS
Negociações simbólicas com lembranças e objetos.

VISITAS INDIVIDUAIS
DE 01/10/2021 A 10/10/2021

AGENDE PELO WHATSAPP: (53)981126769
ENDEREÇO: RUA PADRE ANCHIETA, 2076, APTO 301, CENTRO, PELOTAS-RS.

REALIZAÇÃO:
MUSEU
DAS COISAS
DOS OUTROS

Figura 98: Convite para a ação *Trocam-se coisas por histórias*.
Museu das Coisas dos Outros. Joana Schneider, 2021.

Na ação, foram efetuadas negociações simbólicas de troca, espécie de escambo visando atribuir valor tanto para a coisa, como para a narrativa – geralmente relacionada com a história de vida do sujeito. Um documento preenchido, assinado e carimbado em duas vias iguais, uma para o Museu e outra para a pessoa visitante, formalizava a negociação. Esta peça gráfica, intitulada *Instrumento de acordo de troca de coisa por história*, foi elaborada a partir de um modelo de acordo judicial e brinca com as regras da ação, ao mesmo tempo em que estimula o visitante a criar uma breve descrição (como um título) para a coisa escolhida e para a história contada, refletindo sobre elas. A peça foi

pensada de forma que uma parte pudesse ser destacada da outra. Assim, o verso da folha traz duas colunas com textos e espaços idênticos para serem preenchidos (Figura 99).

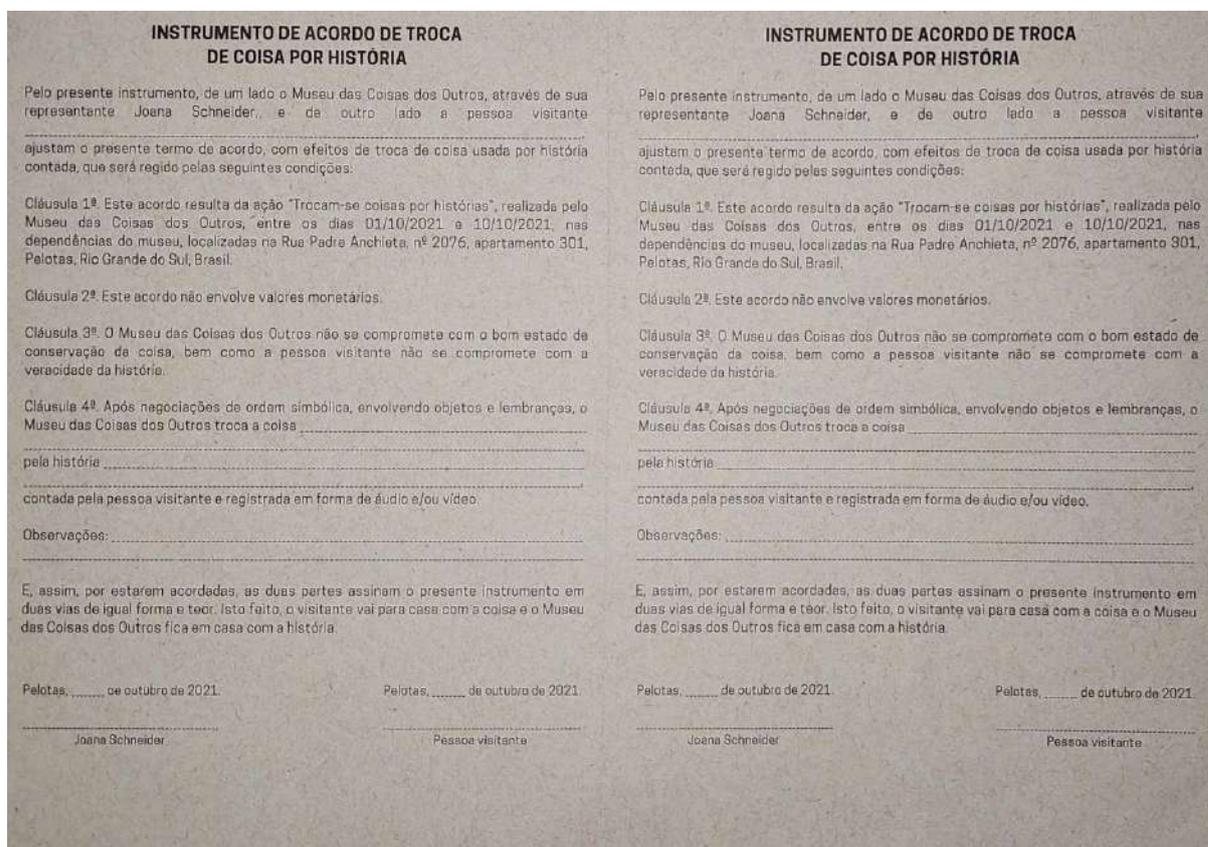


Figura 99: Instrumento de acordo de troca de coisa por história (verso). Ação *Trocam-se coisas por histórias*. Museu das Coisas dos Outros. Joana Schneider, 2021.

Na frente da peça gráfica, a fotografia de um objeto – um retrato de duas meninas sentadas em balanços e de mãos dadas – ocupa a folha toda. Assim, ao destacar uma parte da outra, a figura também é partida ao meio, separando as meninas. Assim, através da imagem, as duas vias – a do Museu e a do visitante – ficam incompletas e, portanto, interligadas para sempre (Figura 100).



Figura 100: Instrumento de acordo de troca de coisa por história (frente). Ação *Trocam-se coisas por histórias*. Museu das Coisas dos Outros. Joana Schneider, 2021.

Como quando visitei a casa de outras pessoas à procura de objetos, as visitas realizadas aqui foram, em sua maioria, bastante longas. Não tinha jeito: a conversa, depois que engrenava, durava horas! Todas as visitas ocorriam mais ou menos da mesma forma: as pessoas tocavam a campainha e eu descia para atender. Depois de subir as escadas, chegando na recepção, as pessoas eram convidadas a assinar o livro de visitas e depois, abrindo a porta, ingressavam no *quarto-museu*. Junto aos objetos, eu fazia uma breve explicação sobre o funcionamento das ações e esclarecia que o principal objetivo de toda a proposta era oportunizar uma conversa sobre as coisas, sobre pequenas lembranças, sobre memórias despertadas pelos objetos.

À primeira vista, o acúmulo das paredes impressionava. Assim, andando pelo cômodo, a conversa geralmente era iniciada pela curiosidade despertada em relação à origem de *todas as coisas*. Eu começava, então, a contar alguns fatos sobre Maria Cristina e sobre as visitas pré-pandêmicas que realizei e, daí em diante, com cada pessoa o assunto

seguia um rumo diferente, direcionado pelas coisas específicas que chamavam a atenção. Então, surgiam as memórias e, espontaneamente, iniciavam-se as negociações (Figura 101).



Figura 101: Registros das visitas. Ação *Trocam-se coisas por histórias*. Museu das Coisas dos Outros. Joana Schneider, 2021.

Como nas casas em que estive, aqui nem tudo é negociável. Outras coisas são negociáveis, mas, confesso, com certo sofrimento. Olhando para a parede e tentando escolher um objeto, a Helene, primeira pessoa que me visitou, disse que tudo parecia ter um lugar certo na composição e que desfazer a harmonia, tirar qualquer coisa do lugar, seria como, também, me tirar um pedaço. Dito e feito. Quando a primeira coisa - a xícara de

rosa amarela - saiu de seu lugar tão cuidadosamente escolhido, abriu um pequeno buraco em mim. Então, para lidar com aquele vazio, em cada espaço deixado vago, passei a colocar etiquetas com o nome do objeto que foi embora (Figura 102).



Figura 102: Etiquetas ocupando os espaços deixados pelos objetos negociados. Ação *Trocam-se coisas por histórias*. Museu das Coisas dos Outros. Joana Schneider, 2021.

A *xícara de rosa amarela* foi trocada pela história do curso de porcelana na infância, quando a Helene e sua amiga aprendiam a pintar peças de porcelana e, nos intervalos, lanchavam chás e bolachas com as senhoras chiques da cidade que seguravam as suas delicadas xícaras com os dedos mindinhos elegantemente levantados.

O *camafeu de porcelana* da Maria Cristina, que depois da história do curso da Helene suspeito que seja pintado à mão, foi trocado pela história de José, sobre a caixa de lembranças que guardava coisas dos falecidos dentro do mausoléu no cemitério de sua família, localizado no alto do Cerro dos Carneiros, em Alegrete. Em sua infância, todos os anos, no dia de finados, os familiares subiam o cerro a cavalo para limpar o cemitério e levar flores. José não sabe se o cemitério ainda existe.

Os dois *chaveiros de acrílico com calendário de 1979* foram levados pelo Valmor, que deixou em troca a história da coleção de chaveiros de seu avô, Artur. A coleção intocável ocupava lugar privilegiado na casa de Artur. No entanto, depois da morte do colecionador, todos os chaveiros sumiram e, até hoje, ninguém sabe exatamente quem levou e nem onde foram parar.

O *lápiz Faber nº 2* foi trocado pela história do lápis da Janice, que, num acesso de fúria infantil durante a aula, foi enfiado na mão da Helene, onde deixou um pedacinho de grafite alojado e visível até hoje. Depois de contar a sua história, Helene foi até a janela e,

aproveitando a luz forte que vinha de fora, mostrou uma das mãos. “Está aqui o grafite do lápis da Janice.”, disse ela, apontando a pequena - e, pelo visto, eterna - marca deixada pela coleguinha da escola.

O suporte para ovo cozido em formato de passarinho preto foi trocado pelas histórias de Alice sobre seu marido, que cozinha ovos para os dois todas as manhãs e, depois de muitos testes, desenvolveu uma técnica própria para preparar os ovos no ponto perfeito. Em homenagem a essa técnica, Alice chamou o objeto de *passarinho para ovo de três minutos*.

A *xícara das três rosas* (que só pode ser utilizada com o dedinho para cima) foi trocada pela história de Ana, que, na infância, fazia chás para a sua avó, mulher muito conservadora e julgadora, na tentativa de agradá-la e, de algum modo, *ser aceita*.

A *foto de casal antiga surpreendentemente feliz com uma menina ao fundo* foi a coisa escolhida por Taís, que deixou em troca muitas reflexões e histórias de casamentos e relacionamentos de fantasia - tão sonhados e, geralmente, tão frustrantes para as mulheres. Taís disse que escolheu esta imagem entre tantas fotos de casais e de casamentos porque nela todos parecem felizes e relaxados desfrutando de um dia no campo enquanto, nas outras fotos, todos - homens e mulheres - parecem tristes e desiludidos.

A *moeda de 10 cruzeiros* foi trocada pela história do avô bolicheiro da Letícia, que guardava dinheiro em grandes vidros de pepino em conserva. A Letícia também gosta de guardar notas e moedas antigas.

O *broche em formato de um bicho que parece um gambá ou uma raposa* foi trocado pela história do cachorro imaginário da Marcela, um cachorro inventado na infância e que acabou se tornando real, pois ela, depois de tanto imaginar, realmente ganhou um

animalzinho de estimação. E, segundo Marcela, o cachorro de verdade era feio igual ao gambá do broche.

A caneca de sopa foi trocada pela história da “sopa atropelada”, nome dado pelo pai da Rosa para a sopa que ela fazia, sempre atrasada e sempre às pressas, pouco antes da hora do almoço. Na adolescência na zona rural, Rosa era responsável pelo almoço da família, que era basicamente uma sopa feita com legumes e com as carnes cozidas trazidas do hotel da Cascata, onde a mãe de Rosa, exímia cozinheira, trabalhava. Como os legumes cozinham rápido, Rosa só começava a fazer a sopa quando via o pai apontar lá em cima na estrada, vindo almoçar na pausa do trabalho. Um detalhe é que a caneca que a Rosa levou tem estampada uma receita de sopa de galinha e, atualmente, Rosa não come nenhum tipo de carne.

O castiçal de madeira foi trocado com o Renan pela história das muitas noites sem luz em sua infância em Vargem Grande. Renan me contou que este bairro fica na zona sul de São Paulo e que é uma das poucas crateras habitadas do mundo. Ou seja, a casa onde ele cresceu fica em um grande buraco causado pelo choque de um corpo celeste com a terra. Lá, volta e meia, faltava luz e, sem um objeto mais adequado, a família sempre colocava as velas em pires e xícaras.

O botão em formato de flor com uma pérola no centro foi trocado com Ana, que deixou a história de um broche de pérolas da sua avó. Ana contou que sua avó, apesar de nunca ter tido uma jóia de pérolas, apenas bijuterias, amava esta pedra e usava sempre este broche, que era a sua marca registrada. A pérola também é a pedra preferida da mãe de Ana, que hoje tem Alzheimer.

A tesoura em formato de cegonha foi trocada com Maria da Graça pela história da cegonha que nunca existiu. Quando Graça olhou a tesourinha, lembrou de como, em sua infância, era contado o nascimento das crianças e como ela sempre desconfiou de tal explicação. Por onde a cegonha entrava no quarto? Como carregava o bebê? Estas dúvidas

ficaram na cabecinha infantil de Graça até que, um belo dia, ela descobriu a verdade sobre o nascimento dos bebês e tudo fez mais sentido.

O peso de ferro de 1 quilo foi trocado com Rosa, que contou a história dos pesos da discórdia. Rosa morava no interior e tinha muitos irmãos. Sempre que precisava pesar algo na balança, seu pai reparava na ausência dos pesos e ficava muito bravo com ela e com seus irmãos, pois sabia que as crianças tinham pegado os pesinhos para brincar e não tinham devolvido para o lugar certo, extraviando os utensílios pelo enorme pátio. Toda vez que o pai ia pesar algo, era a mesma história! E nunca ninguém assumia a culpa pelo sumiço dos pesinhos de ferro.

A mala de máquina de escrever foi trocada pela história da mala que guardava a mortalha da avó de Rita. Rita contou que, em uma mala, ficava guardada uma roupa que sua avó havia costurado especialmente para quando morresse e fosse enterrada. A roupa era Lilás, a cor preferida de sua avó. Rita não lembra se a avó efetivamente foi enterrada com aquela roupa, mas lembra de brincar muito “de viajar” com a mala quando era criança e lembra também de um dia em que sua tia, que era muito divertida, foi para o carnaval de rua em São Lourenço usando a mala como parte da sua fantasia e a avó ficou furiosa. Rita contou que, em certo momento, uma outra tia levou esta mala para a sua casa e, até hoje, Rita pergunta para os primos sobre o paradeiro dela, pois gostaria muito de recuperar o objeto e de ficar como recordação. Portanto, neste caso, foi feito um acordo de doação de história, pois Rita não quis levar a mala no Museu e disse: “Essa mala me fez lembrar, mas o que eu queria mesmo era a mala da minha avó!”.



Figura 103: Registros das visitas. Observação, escolha dos objetos, preenchimento do instrumento de acordo e fotografia com o objeto escolhido. *Trocam-se coisas por histórias*. Museu das Coisas dos Outros. Joana Schneider, 2021.



Figura 104: Registros das visitas. Visitantes com seus objetos escolhidos. *Trocam-se coisas por histórias*. Museu das Coisas dos Outros. Joana Schneider, 2021.

Ao longo do processo de observação, de conversa, de escolha (Figuras 103 e 104), surgiam as micronarrativas, pequenas lembranças despertadas pelos vários objetos. Ah, eu lembro disso! Isso tinha lá em casa! Isso me lembra aquela situação! Isso tinha na casa da minha vó! Variações dessas frases iam surgindo ao longo da visita. E, para registrar essas pequenas lembranças, criei outra ação, chamada *Lembrancinhas: pequenas memórias com*



Figura 105: Cartões para serem preenchidos com as seguintes informações: nome, data, coisa, lembrança. Ação Lembrancinhas: pequenas memórias com coisas. Museu das Coisas dos Outros. Joana Schneider, 2021.

coisas (2021). Nesta ação, num outro modo de ativar o espaço, as pessoas preenchiam pequenos cartões (Figuras 105 e 106), como etiquetas, nomeando a coisa e contando brevemente a lembrança. Com agulha e linha, estes cartões foram sendo pendurados junto aos objetos (Figura 108). Uma lembrancinha, pequenininha, sem detalhes, como aquelas que ganhamos em nascimentos de bebês ou em casamentos.

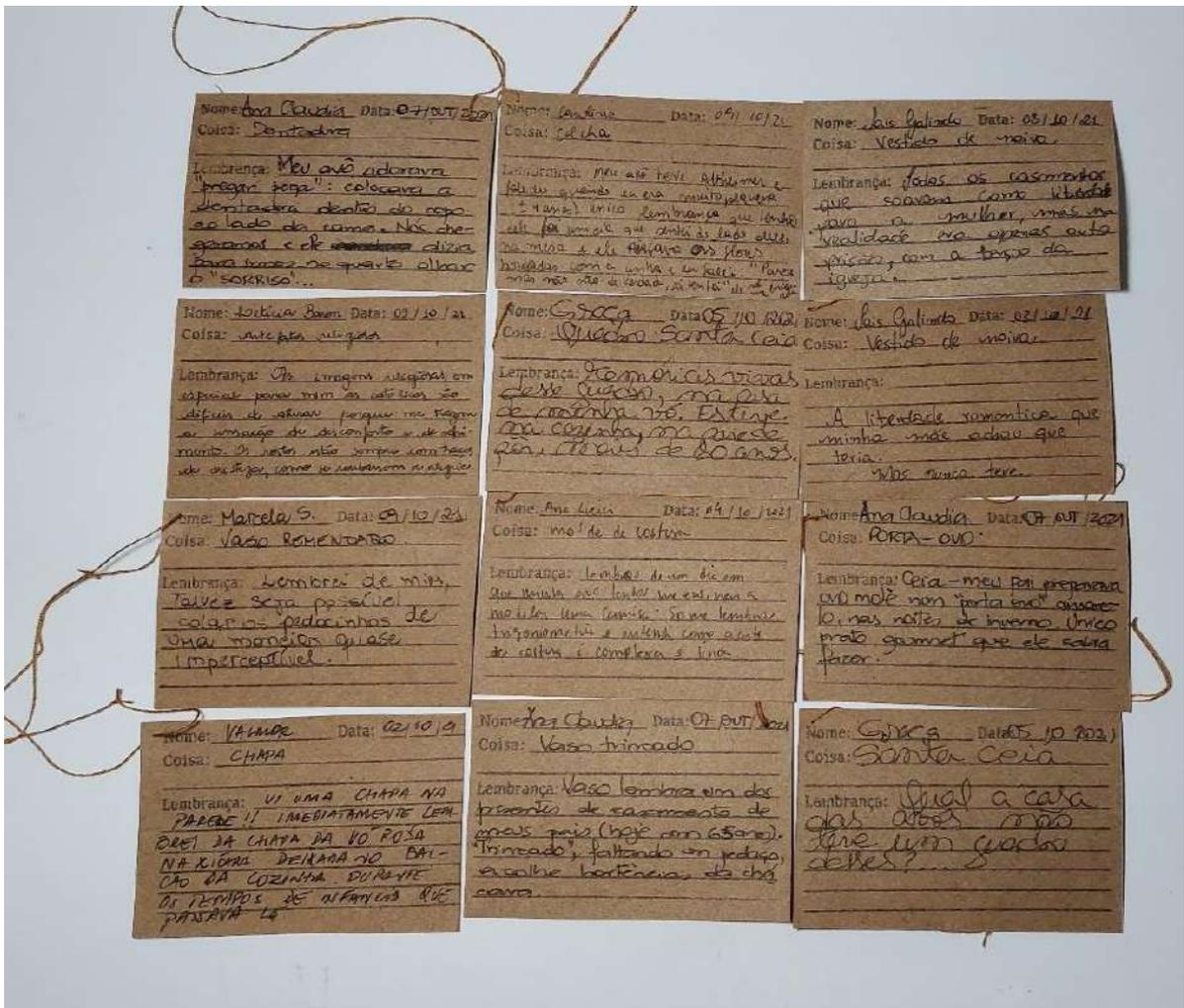


Figura 106: Alguns cartões preenchidos. Ação Lembrancinhas: pequenas memórias com coisas. Museu das Coisas dos Outros. Joana Schneider, 2021.



Figura 107: O quadro de paisagem de casa no lago, conhecido como “quadro de casa de vó”. *Museu das Coisas dos Outros*. Joana Schneider, 2021.

“Eu lembro que este quadro ficava na parede em cima do sofá na casa da minha Vó. Sempre fui contra o calor. Daí lembro que, em dias quentes, ficava olhando para esse lugar e pensava como seria bom entrar nesse lago.”, contou Graça, apontando para um dos típicos quadros de vó com paisagem campestre (Figura 107).

“Lembro que tinha um quadro desses lá em casa, e eu ficava imaginando como seria viver nesse quadro, entrar dentro dele. Depois vi um filme que a menina entrava no quadro e não conseguia mais sair. Depois disso, fiquei com medo de entrar no quadro e ficar presa.”, contou Marcela sobre o mesmo quadro do lago.

“Em casa tinha um quadro desses. Nunca pensei em entrar dentro dele.”, comentou Juliane após ler as lembrancinhas deixadas no quadro do lago. Contou que sua relação especial era com um quadro perto dali, a imagem do encontro de Nossa Senhora de Fátima com as três crianças.

“Não acredito que as pessoas têm tantas lembranças com esse quadro feio!”, indignou-se Alice ao ver as várias lembrancinhas penduradas no quadro do lago. Mas logo entendeu que as lembranças não tinham relação com o aspecto visual da coisa. Estava claro que todos achavam o quadro meio feio, embora ele despertasse profundos sentimentos nostálgicos. Quase todos apontavam para ele e diziam “Olha, o quadro de Vó”, mas absolutamente ninguém cogitou levar o quadro para casa. Este quadro mora nas lembranças.

”Memórias vivas desse quadro na casa da minha avó. Esteve na cozinha, na parede, por mais de 60 anos. Qual casa das avós não teve um quadro desses?”, escreveu Graça em uma das lembranças que deixou no quadro com a imagem de *A última ceia*.

“As imagens religiosas, em especial para mim as católicas, são difíceis de aturar porque me trazem a sensação de desconforto e de sofrimento. Os rostos estão sempre com traços de tristeza e é como se roubassem a alegria.”, falou Letícia, que lembra nitidamente dos rostos das figuras religiosas nos muitos quadros que via nas paredes da casa de sua avó no interior de Santa Rosa.

“A cozinha na minha casa da infância em Alegrete/RS era coberta com azulejos iguais a esses. Que rica lembrança!”, contou José, olhando para os azulejos quadrados com flores que achei soltos no chão da Tapera do Carias.

“Meu avô adorava ‘pregar peça’: colocava a dentadura dentro do copo ao lado da cama. Nós chegávamos e ele dizia para irmos no quarto olhar o seu ‘sorriso’.”, riu Ana ao ver as dentaduras na parede.

“Vi uma chapa na parede! Imediatamente lembrei da chapa da Vó Rosa na xícara de água deixada no balcão da cozinha, durante os tempos de infância que passava lá.”, contou Valmor.

“Meu avô teve Alzheimer e faleceu quando eu era muito pequena (mais ou menos quatro anos). A única lembrança que tenho dele foi um dia que sentei ao lado dele na mesa e ele riscava as flores bordadas com a unha e eu falei ‘Parece, mas não são de verdade, já testei.’. Ele só me encarou.”, escreveu Carolina sobre a colcha de cetim bege bordada com flores.

“Muitas lembranças maravilhosas dos meus tempos de aia de casamento. Cresci com essas memórias e seus traumas.”, contou Graça, enquanto olhava para as noivas na

parede. Ela nunca casou na igreja. Disse que ficou traumatizada com as infinitas vezes que teve que se arrumar para participar de cerimônias de casamento quando era pequena.

“Doei a máquina de costura da minha vó e hoje me arrependo e penso na possibilidade de resgatar.”, contou Rita, que não quis levar nenhum objeto, apesar de deixar muitas lembranças.

“Esse vestido foi da boneca da minha irmã, é da década de 1970. Essas bonecas ficaram guardadas no sótão da casa da minha mãe e desapareceram...”, lembrou Rita ao achar na composição um vestido de crochê proveniente da visita que fiz em sua casa em dezembro de 2019.



Figura 108: Visitantes preenchendo os cartões de memória e colocando-os junto aos objetos. Ação Lembrancinhas: pequenas memórias com coisas. Museu das Coisas dos Outros. Joana Schneider, 2021.

Estas ações foram pensadas como recursos para estimular a conversa, para voltar o olhar das pessoas para as coisas e para as próprias vivências. Assim sendo, as ações não foram – e nem poderiam ser – executadas de forma rápida e objetiva. Pelo contrário, elas aconteciam concomitantemente e eram permeadas por conversas demoradas, nas quais surgiam vários assuntos, escapando e retornando para as coisas a todo momento. Além das histórias trocadas por coisas e das lembrancinhas deixadas nos cartões, muitas e muitas outras histórias foram contadas na mesa, quando sentávamos, meus visitantes e eu, frente a frente, para conversar sobre a vida e sobre as coisas ao redor. Algumas pessoas, inclusive, não quiseram levar nenhum objeto e nem escreveram lembrancinhas nos cartões, mas nem por isso deixaram de experienciar a principal proposta das visitas: *a conversa* - oportunidade de compartilhar experiências, reflexões e memórias.

Neste sentido, após circular pelo ambiente olhando as coisas, era sempre ao sentar à mesa que a experiência proporcionada pelo Museu chegava ao seu ápice. A comida, assim como as coisas, parece ser um catalisador para a conversa. Então, ofereci café, bolo, bolacha, amendoim, pipoca ou outro lanche para compartilharmos durante as conversas e, em determinado momento, o Museu também se tornou esse local de encontro para *comer e conversar*: com alguns amigos mais próximos, realizei as ações durante um almoço de frango assado no domingo, com outros, jantei pão com linguiça e cerveja na sexta, sempre falando *sobre as coisas e sobre a vida*. Deste modo, as ações artísticas e as situações cotidianas se misturavam, ao mesmo tempo em que o espaço oscilava entre o *ser casa* e o *ser museu* (Figura 109). Assim, eu e meus convidados⁴⁴ experienciamos este *estar-juntos* característico da arte relacional, em ações de intersubjetividade mediada pelas coisas.

E com conversa e comida, o tempo passava rápido.

⁴⁴ Todas as pessoas que participaram das visitas já estavam vacinadas e fazem parte de um círculo muito restrito de amizade, por isso me senti à vontade para recebê-las, para oferecer comidas e, em determinados momentos, retirarmos as máscaras.



Figura 109: Registros de encontros para comer e conversar sobre as coisas.
Museu das Coisas dos Outros. Joana Schneider, 2021.

As visitas duravam.

As conversas longuíssimas chegavam a memórias profundas. Frequente foi a frase “Nossa, eu nem lembrava disso!”. Estes encontros mostraram que não sou só eu que lembro constantemente das minhas casas da infância e de momentos tão corriqueiros que parecem impossíveis de serem lembrados quase 30 anos depois. Como eu, os visitantes demonstravam guardar memórias visuais muito nítidas relacionadas aos objetos de suas infâncias, lembrando de coisas específicas e dos lugares exatos onde estas coisas estiveram por longos anos nas casas que frequentavam quando eram crianças. Estas casas e estas coisas serviam, portanto, como uma espécie de cenário para ambientar as memórias familiares contadas na mesa. Neste sentido, percebi, também, que as pessoas podem tranquilamente esquecer o que comeram no almoço de ontem, mas lembram perfeitamente das comidas que suas avós preparavam nas cozinhas da infância, lembram de como as mães lhes davam banho, lembram de como eram vestidas para ir à escola e das roupas reservadas para sair aos domingos, lembram de como era capinada a horta atrás da casa, lembram de como era cultivado o jardim da frente, lembram das árvores frutíferas do pátio, lembram dos brinquedos e das brincadeiras na rua, lembram de quando apanhavam, lembram se foram cuidadas e se receberam ou não carinho dos adultos.

Nas conversas com as visitas, *casa*, *coisa* e *memória* eram, portanto, indissociáveis. A casa da vó, a casa da mãe, a casa da tia, a casa da madrinha, estavam sempre presentes. As casas da infância, principalmente as casas das *mulheres da infância*, aparecem cravadas nas memórias, pois “as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós” (BACHELARD, 2005, pág. 26). Ecléa Bosi, em suas pesquisas sobre os velhos, reflete sobre os motivos de termos tantas lembranças nítidas das experiências cotidianas da infância e sobre a inquestionável familiaridade que temos com os objetos e os fazeres do passado. Ao analisar a interação entre os sujeitos que a autora considera os grupos mais vulnerabilizados do sistema capitalista, os velhos e as crianças, ela aborda o primordial papel da memória dos velhos na socialização dos pequenos. Sobre isso, diz:

A criança recebe do passado não só os dados da história escrita; mergulha suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida, das pessoas de idade que tomaram parte de sua socialização. Sem estas haveria apenas uma competência abstrata para lidar com os dados do passado, mas não a memória. (BOSI, 1994, pág. 73)

Por estarem à margem do sistema de trabalho e produção, é comum que velhos e crianças convivam longamente no espaço da casa e que compartilhem as experiências proporcionadas por este ambiente. Bosi chama o resultado dessa interação constante e muito cotidiana entre crianças e velhos de “outra socialização”, uma educação não formal que acontece na casa e que é baseada na memória transmitida através da vivência diária e das narrativas. Bosi explica que, para crianças e velhos, a casa é o universo e, por isso, as informações e as experiências externas só adquirem sentido e relevância quando traduzidos pela grandeza doméstica cotidiana.

Neste convívio diário, diferente dos adultos, os velhos conversam com as crianças sem muitos filtros, quase como iguais. Assim, através dos velhos, as informações do mundo chegam até as crianças enfeitadas pelo imaginário popular comum para aqueles que já viveram muito. “Quando você crescer” e “Quando eu era criança” são expressões frequentes, que se misturam nas histórias contadas e nas conversas mantidas entre velhos e crianças. Assim, esta socialização não nos ensina apenas a ouvir histórias e executar tarefas práticas da vida e da casa, mas também nos ensina a lidar com os diferentes tempos, operando simultaneamente com sentimentos nostálgicos e com projeções para o futuro. Sobre isso, Ecléa coloca que:

É graças a esta “outra socialização”, à qual a psicologia tem dado pouca atenção, que não estranhemos as regiões sociais do passado: ruas, casas, móveis, roupas antigas, histórias, maneira de falar e de se comportar de outros tempos. Não só não nos causam estranheza, como, devido ao íntimo contato com nossos avós, nos parecem singularmente familiares. (BOSI, 1994, pág. 74)

Esta socialização doméstica cria raízes subjetivas profundas e reverbera no mundo concreto ao longo de toda a nossa vida. É ela que nos insere nessa corrente invisível e inquebrável que se arrasta no tempo e que – mais dia, menos dia - traz de volta os resquícios do passado. E, quando estamos cansados, em sonhos ou devaneios, é para as coisas e para as casas da infância que voltamos, pois foi lá que aprendemos a viver em nossa forma mais

genuína, cuidando somente de nós e de nossa sobrevivência diária - ou seja, nas moradas da infância, junto com “os de casa”, *simplesmente vivemos*. Sobre a ligação das pessoas com as suas casas da infância, Gaston Bachelard coloca:

Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de “ser jogado no mundo”, como professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que ele é um valor, um grande valor ao qual voltamos em nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa. (BACHELARD, 2005, pág. 26)

Gaston Bachelard relaciona o nosso *elo com as casas* com o próprio *valor do ser*. E as casas da infância - com as suas coisas fantásticas, seus cantos misteriosos e seus segredos escondidos - representam a expressão deste valor. Neste sentido, não tenho como saber exatamente qual foi o impacto do meu trabalho em cada uma das pessoas que estiveram aqui, contudo, nos encontros ficou clara a profunda relação dos sujeitos com alguns poucos objetos e que esta *familiaridade* está sustentada no berço, na proteção, *no aconchego das memórias da infância*. Bosi também reflete neste sentido e questiona “O que é um ambiente acolhedor? Será ele construído por um gosto refinado na decoração ou será uma reminiscência das regiões de nossa casa ou de nossa infância banhadas por uma luz de outro tempo?” (BOSI, 1994, pág. 74).

A partir dos questionamentos de Bosi e das colocações de Bachelard, reflito sobre o espaço que criei. Seria o *Museu das Coisas dos Outros*, um espaço de aconchego que, *banhado pela luz de outro tempo*, evoca a familiaridade que temos com os lugares e as vivências do passado? As pessoas que aqui estiveram sentiram vontade de falar, isto é certo. Neste sentido, durante as visitas, percebi que, à procura das histórias por trás das coisas, eu havia criado oportunidades de ajudar um pouquinho as pessoas ao ouvi-las. Em contrapartida, as pessoas me ajudaram um pouquinho ao compartilhar comigo suas memórias particulares. Assim, nestes encontros um tanto despretensiosos, abraçados pelas coisas do passado, criamos, eu e meus visitantes, uma espécie de cura mútua através

da conversa. Por isso, no fim das contas, com a intenção de montar um *museu particular*, acabei criando também um aconchegante *espaço de ouvir*.

Encerradas as ações *Trocam-se coisas por histórias* e *Lembrancinhas: pequenas memórias com coisas*, as visitas renderam horas e horas de gravações de áudio e vídeos. Horas e horas de conversas que ainda não pude revisar por completo. O que exponho aqui, portanto, são apenas alguns dos resultados diretos destas duas ações e as lembranças que guardei dos encontros. Depois de tudo, o resultado mais marcante destas experiências foi que - entre coisas, comidas, lembranças e histórias - pude confirmar o que já suspeitava em minhas andanças pelos arquivos: há *singularidade em todas as vidas*. Entre aquelas infinitas pastas repletas de documentos, fotos e nomes de desconhecidos, já havia percebido que, apesar dos padrões que se repetem - nascimentos, aniversários, casamentos, formaturas, separações, mortes - todas as vidas são diferentes umas das outras. Aqui, entre conhecidos, através de coisas mínimas e lembranças miúdas, pude acessar um pouco destas particularidades e deste *valor intrínseco do ser*, que independe de fatos excepcionais ou historicamente marcantes. As *vidas infraordinárias*, são elas que me interessam. Por isso, gosto de ouvir tantas histórias.

Pensando sobre as histórias que ouvi e as coisas que - com mais ou menos sofrimento - deixei ir, fiquei me questionando se realmente havia um critério objetivo para valorar as narrativas e os objetos negociados. Pensei, então, novamente nas transações realizadas pelos comerciantes ocasionais que se encontram nas ruas aos domingos nos eventos de *esvaziar sótãos* e em como Octave Debary define estes encontros dedicados a trocar coisas e conversar como um tipo de *sociabilidade alternativa*, onde diferentes tipos de valores, que não o monetário, são negociados e transferidos. Além do objetivo de passar adiante um objeto, Debary coloca que estes tipos de “mercados de segunda mão são lugares onde a autoridade da história substitui o valor comercial” (DEBARY, 2010, p.33), pois neles “os objetos de segunda mão permitem estabelecer uma relação material com o passado como fonte possível de troca de sentidos” (MAXWELL e MAXWELL apud DEBARY, pág. 33). Debary segue dizendo que estes encontros permitem, portanto, “uma passagem de testemunho” e que os objetos negociados “funcionam assim como ‘pontes’ de uma memória coletiva ou individual.” (DEBARY, 2010, p.33).

Assim, entendo que, nos encontros realizados aqui, de certo modo, mais do que adquirir um valor objetivo e serem pagos com histórias, os objetos tornaram-se instrumentos de passagem de testemunhos, de trocas de vivências pessoais evocadas pelas coisas e compartilhadas nas conversas. Portanto, acredito que, assim como nos eventos de *esvaziar sótãos*, nas visitas, as histórias e as coisas foram ofertadas como dádivas, entregues como *souvenirs* marcando o momento compartilhado. Neste sentido, percebendo que Bosi, Debary e Bourriaud apontam, de diferentes maneiras, para um *outro tipo de socialização - ou de sociabilidade* - que se dá através do convívio cotidiano, das conversas despreziosas e de um remexer espontâneo do passado, passo a olhar para o espaço que criei também como um ambiente propício para esta *outra sociabilidade* - voltada para os valores de subjetividade e baseada na fruição deste prazer que é levar a vida em comum.

Por fim, questiono o que seriam as narrativas em meu trabalho, as coisas espalhadas nas paredes e estas histórias pessoais fragmentadas que chegam aos pedaços através dos encontros, das conversas. Neste sentido, recorro ao conceito de *narrativas enviesadas*, utilizado pela artista visual, escritora e curadora brasileira Katia Canton, no livro *Narrativas enviesadas* (2009), para tratar do modo particular e contemporâneo de contar histórias, que se dá a partir de obras e textos que fornecem indícios sobre histórias, mas que abrem mão de narrativas lineares e sentidos fechados. Para discutir este conceito, Katia Canton faz um apanhado histórico desde as propostas de vanguarda que liberaram a arte da representação do real, passando pelos contadores de histórias que se tornam comuns nos bares, cafés e teatros nos Estados Unidos dos anos 1980/1990, até chegar na forma de narrar contemporânea, que abandona as grandes narrativas ou as narrativas hegemônicas dando lugar para as “pequenas histórias, que são contadas e recontadas de formas muito singulares.” (CANTON, 2009, pág. 39). Sobre esse novo modo de contar histórias, Canton coloca:

As narrativas enviesadas contemporâneas também narram histórias, mas de modo não linear. No lugar do começo/meio/fim tradicional, elas se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas narram; porém, não necessariamente, resolvem as próprias tramas. (CANTON, 2009, pág. 15)

Katia Canton fala sobre o uso de imagens e palavras para construir narrativas e também dos contos de fadas, bons exemplos de histórias que, por serem de conhecimento comum, podem ser tranquilamente fragmentadas, reinventadas, mexidas, misturadas, sem que se quebre a identificação com o espectador ou com o leitor. Nesse sentido, reflito sobre as narrativas enviesadas presentes nas composições que criei em meu museu, conjuntos de coisas que carregam indícios de histórias e personagens formando narrativas visuais sustentadas justamente pelo poder de identificação intrínseco aos objetos cotidianos. E, muito provavelmente, foi o alto potencial de identificação das pessoas com os objetos nas paredes que tornou o próprio espaço do museu um ambiente propício para a contação de histórias, fomentando narrativas escritas e orais que também são enviesadas, fragmentadas, incompletas, abertas em seus sentidos.

Katia Canton coloca que, no mundo contemporâneo, afogado em distâncias e imagens, “contar histórias se transforma em um jeito de se aproximar do outro e, na troca entre ambos, de gerar sentido em si e nesse outro.” (CANTON, 2009, pág. 37). Nas visitas, percebi essa troca mútua e o poder de aproximação humana gerado pela contação de histórias. Eu quero ouvir. As pessoas parecem querer falar. Então, nesta mesa, sentada no meio das coisas, escutei breves relatos sobre muitas memórias difíceis. Pedacos de histórias sobre infâncias doídas, surras, segredos familiares, silêncios dos adultos, casas demolidas, coisas importantes que desapareceram misteriosamente. Muitas perdas. Algumas contáveis. Outras incontáveis. Mas também ouvi pequenas histórias sobre mães costureiras, sobre avós bolicheiros brincalhões, sobre madrinhas imensamente carinhosas, sobre tias divertidas que saem fantasiadas com mortalhas para o carnaval, sobre comidas gostosas, sobre brincadeiras com primos e irmãos em pátios grandes de terra.

Ao redor da mesa, juntamos cacos.

Rimos também.

As memórias, às vezes, são leves.

E rir junto é muito bom.



Figura 110: Museu das Coisas dos Outros: coleção particular de memórias alheias. Joana Schneider, 2021.

CONSIDERAÇÕES: JUNTANDO CACOS

“Lembrei de mim.
Talvez seja possível colar os pedacinhos
de uma maneira quase imperceptível.”

Marcela, sobre a Juntadora de Cacos.

No início desse trabalho, me propus a escrever como lembro, trazendo, junto com as reflexões que emergem desta pesquisa teórico-poética, algumas lembranças, alguns devaneios e algumas situações imaginadas. Ao abrir a porta desta pesquisa e fazer um convite para entrar, disse que entendo a memória como um juntar de cacos. Assim, me encaminhando para a conclusão deste percurso iniciado em 2019, percebo este trabalho como uma reunião de fragmentos que, ao fim, cria também uma narrativa - uma narrativa enviesada, que, de pedacinho em pedacinho, monta uma história, ou várias histórias que se cruzam nos caminhos do tempo. Lembrando e escrevendo como se caminhasse entre as coisas do meu passado, cruzei pela casa dos meus avós onde brincava com botões e olhava os objetos na cristaleira, pela casa de madeira onde cresci e que não existe mais, pelas taperas onde entrei em busca de restos de vidas passadas, pelos corredores do arquivo onde procurei as pessoas guardadas nas caixas, pela casa de Maria Cristina e por todas as outras casas que visitei procurando objetos e buscando indícios de personagens e histórias. Cheguei, por fim, aqui: neste tipo singular de museu que, durante uma pandemia, construí num quarto de apartamento a partir da reunião de restos do cotidiano, de fragmentos do vivido. Estou sentada à mesa, bem no meio deste espaço que criei e, rodeada pelas coisas, reflito sobre todo esse percurso. Procuo, então, uma maneira adequada para terminar esta narrativa. Qual é o último caquinho que falta?

Acho que, para finalizar esta montagem textual, preciso dizer que uma das conquistas dessa pesquisa foi justamente a percepção de que as coisas, invariavelmente, terminam. Neste longo percurso, participei de muitos encontros. Encontros com coisas e encontros com pessoas. Não tenho como saber exatamente qual foi o impacto do meu

trabalho em cada uma das pessoas que tiveram contato com ele. Contudo, nestes encontros, ficou evidente a profunda ligação que se estabelece entre os sujeitos e alguns poucos objetos específicos. Estes objetos especiais, chamados objetos biográficos, são muito protegidos e envelhecem com seus donos. Outros objetos são facilmente descartados. Outros, ainda, são mantidos, mas fora da vista e da vida cotidiana de seus possuidores. Uma das perguntas que fiz no início desta pesquisa foi sobre como, na vida cotidiana, se dá a relação entre os atos de guardar-descartar e lembrar-esquecer na seleção das memórias materializadas dentro das casas. Durante as conversas mantidas nas visitas⁴⁵, primeiro nas casas das pessoas e depois aqui no museu, percebi que cada pessoa tem uma percepção pessoal e diferente sobre os fatos da vida e, conseqüentemente, sobre os objetos que testemunharam estes acontecimentos. Assim, a vida se torna um constante e necessário selecionar de lembranças. Ao longo dos anos, uma das nossas missões parece ser justamente selecionar coisas - tentando criar uma representação pessoal e material do que fomos, do que somos, do que queremos ser. Por isso, as coisas chegam, algumas ficam e outras vão. E, neste contexto, o que seriam estes objetos que não vão nem ficam?

Os objetos que chamo de fronteirços - como aqueles que encontrei escondidos por muitos anos nos porões, sótãos e galpões onde estive - são efetivamente restos? Na espécie de limbo que ocupam, figuram como objetos de lembrar ou objetos de esquecer? Ao longo da execução deste trabalho, me perguntei repetidamente sobre o que seriam estes objetos. Terminei sem ter uma resposta definitiva, mas, percebi, a partir da observação das casas em que estive e a partir das histórias contadas pelas pessoas que encontrei, que não são apenas os pouquíssimos objetos biográficos que desenvolvem relações particulares e contam fatos importantes sobre a vida dos sujeitos. Refletindo sobre os tais relatos das casas e as espécies de crônicas familiares contadas pelas coisas, percebi que os conjuntos de objetos e a forma como eles são apresentados figuram também como partes importantes de uma biografia pessoal ou familiar. Embora individualmente muitos objetos possam não possuir um valor inestimável nem serem considerados insubstituíveis, quando inseridos

⁴⁵ As pessoas que participaram das ações forneceram as devidas autorizações para que suas imagens e seus primeiros nomes pudessem ser utilizados em todos os materiais produzidos no âmbito desta pesquisa.

conjuntamente no cotidiano das famílias, também fazem parte da construção de uma narrativa doméstica.

Em relação aos objetos fronteiriços, todavia, também percebi um vínculo com o passado e com as vidas das famílias, mas uma relação mais ambígua, que realmente oscila entre o lembrar e o esquecer e que está inserida na dinâmica de processos de valorização e revalorização, pendendo para o descarte, mas conservando alguma, mesmo que mínima, possibilidade de resgate. Alguns objetos que recolhi já estavam realmente esquecidos, mas nem por isso deixaram de evocar lembranças ao serem encontrados ou, de forma sutil, informar algo sobre os moradores, pois, mesmo esquecidos, ainda figuram como indícios de uma história fragmentada. Penso, então, nestes objetos como elementos abertos para novos tipos de valorização, sejam eles resgatados e reinseridos na dinâmica da casa - como foi o quadro de família que achei no baú no porão na casa do Rudi -, sejam eles passados adiante para, em próximos encontros, adquirem novos valores - como foram os muitos objetos com os quais construí o meu museu.

Há, também, a possibilidade inquestionável de simples descarte, pois, nesse movimento constante de escolhas, as coisas, algum dia, também terminam. De certo modo, as coisas também morrem, ou porque se deterioram irremediavelmente ou simplesmente porque não cabem mais em certas vidas ou lugares - como os quadros de paisagem de lago, que parecem só caber nas lembranças desses espaços acolhedores que são as casas da infância. No que tange aos descartes, sinto a necessidade de pontuar que os objetos biográficos se diferenciam. Estes geralmente só findam quando findam também as vidas que os protegem. Nestas situações, frequentemente também findam muitas moradas. Neste sentido, é preciso acrescentar que, através dos caminhos que percorri no desenvolvimento desta pesquisa e dos entrelaçamentos que fiz com autores e artistas que tratam dos esgotamentos, entendi que as casas também se esgotam, também deixam de caber em certos tempos e lugares - como a casa em desmancho de Vera Lucia Didonet Thomaz, como as muitas casas que caem, de tempos em tempos, aqui em Pelotas, como caiu a minha própria casa da infância.

Há muitas vidas no mundo. E cada vida tem suas coisas. Através dos vínculos que estabeleci com os objetos, com as casas e com os fragmentos biográficos, esta pesquisa me

ensinou que todos os museus particulares permanecem enquanto dura a vida. Às vezes, aumentando ao longo de uma existência passada inteira em uma mesma casa, como uma pessoa idosa ou colecionadora que habitou sempre no mesmo endereço. Às vezes, diminuindo em consecutivas mudanças, como uma pessoa que trabalha em vários lugares diferentes ou um idoso que não pode mais viver só e que, por isso, deixa sua antiga morada. Assim, por diferentes razões, por escolha pessoal ou por necessidade, há museus particulares que passam de uma casa inteira para um armário, e de um armário para uma gaveta, e de uma gaveta para apenas um objeto. Lembrei das caixas de lembranças daquele cemitério no alto do cerro e da tradição que alguns povos cultivam de enterrar junto com o corpo os pertences mais importantes do morto. Seria esse o nosso último museu? Um museu eterno e extremamente íntimo que, finalmente, pára de crescer ou de diminuir?

Essa necessidade que temos de nos agarrar a suportes materiais de memória leva para outra pergunta desta pesquisa: Qual é o real valor das coisas e como as narrativas de si expressam este valor? Está claro que as pessoas têm diferentes formas de ver e de valorar as coisas e que, a partir destes critérios particulares de valoração, fazem suas escolhas, definem seus modos de viver, seus modos de morar. Contudo, é inquestionável que os valores das coisas expressos pelas narrativas de si derivam do valor da própria vida e que, portanto, se relacionam com valores de humanidade, valores coletivos. Neste sentido, inquestionável é também a necessidade humana de enraizamento e, como Ecléa Bosi, minha grande companheira nesta jornada, muito bem pontua em seus estudos, o enraizamento deriva da continuidade e da repetição e é condição fundamental para a conservação do direito de ter um passado. Ou seja, os suportes de memória são pontes entre os tempos, na mesma medida em que sustentam diferentes narrativas, extrapolando a alçada individual e entrando no âmbito da socialização e do sentimento de pertencimento. Além disso, no sistema econômico e social em que vivemos, não há vida digna sem que haja condições de acesso aos bens materiais básicos, muito menos sem que haja condições adequadas de moradia para que todas as pessoas possam viver bem e abrigar suas memórias. Neste sentido, o olhar sobre os valores materiais e imateriais das coisas reflete diretamente sobre o próprio valor da vida.

Aqui, volto a atenção sobre os reflexos que a realização desta pesquisa teve sobre mim e sobre minha forma de existir. Desde a chegada dos primeiros objetos e, principalmente, com o início da construção do museu, obra e vida, irremediavelmente, se fundiram. Para lidar com coisas, modifiquei minha rotina, meu espaço, minha forma de estar em casa. Além disso, realizando essa pesquisa sobre objetos biográficos, compreendi que não teria como falar sobre as coisas e as memórias das outras pessoas sem retomar algumas coisas do meu próprio passado. Então, neste longo percurso de procura, coleta, inventário, montagem, encontros e conversas, foi inevitável refletir sobre o sentido que as coisas têm para mim e, principalmente, o significado que minhas memórias assumiram após eu realizar este trabalho. Entendi, então, que, ao inventariar e observar com afinco as coisas dos outros, acabei fazendo meu próprio inventário de coisas e memórias. Este inventário reflete, é claro, sobre essa escrita, em formato de relatos pessoais.

Mas, para além disso, o trabalho despertou em mim a necessidade de pensar sobre as coisas e os acontecimentos de minha vida de forma mais crítica. Assim sendo, outro resultado desta pesquisa foi justamente a revisão dos meus próprios objetos de memória e a compreensão do papel deles na minha história de vida familiar. Isso se deu não só num aspecto afetivo, mas também em percepções da forma como a minha família lidou e lida com o consumo e com os diferentes valores das coisas. Trago, portanto, memórias particulares como exemplos de momentos individuais e familiares que assumem um caráter universal. Estes momentos tão corriqueiros que rememorei não falam só de mim ou de minha família, falam de situações que as pessoas comuns vivem em suas casas com suas mães, com seus filhos, com suas tias, com seus avôs e avós.

Neste sentido, reflito sobre a real relevância da criação de um museu particular, da realização de visitas domiciliares e de ações de conversas como proposições artísticas. Na noite em que fui jantar e procurar objetos na casa da Rita, não imaginava que enfrentaríamos uma pandemia, nem que ficaríamos tantos meses isolados. Confesso que, por algum tempo, me foi penoso refletir e escrever sobre este momento, mas isso se mostrou inevitável, pois esta pesquisa é como é exatamente porque foi realizada dentro de casa e nas condições de isolamento. Portanto, vejo que a construção de um museu em casa se alinhou com o contexto muito particular vivenciado - quando o mundo voltou de modo

inédito os seus olhares sobre o espaço doméstico - e também funciona como uma alegoria para o entendimento do espaço da casa como um lugar de conservação da memória das pessoas comuns.

As ações de visitas e de conversas aparecem, nesta situação, justamente como oportunidades de encontros e de trocas entre pessoas que geralmente têm suas coisas e suas histórias de vida afastadas dos espaços museológicos tradicionais. Estes encontros buscaram, através das coisas, criar oportunidades de compartilhamento dessas vivências e memórias que, por sua banalidade, parecem ter apenas caráter individual, mas que, a partir das oportunidades de trocas, se mostram como vivências coletivas relevantes. Ao rememorar as afetividades da vida em casa, das suas coisas e de seus acontecimentos diários, os encontros foram momentos de juntar cacos e de unir forças. Juntar os cacos no sentido de lembrar, de agrupar fragmentos, de olhar para o passado e, a partir dele, criar algo novo. Unir forças no sentido de entender que não estamos sós, que nossas pequenas vivências e memórias importam o suficiente para serem contadas e, especialmente, para serem ouvidas.

Por fim, me pergunto: O que vai acontecer com este museu particular após o encerramento desta pesquisa? Talvez ele seja transportado e vire um museu em outra casa. Talvez se transforme em um museu em trânsito e viaje por aí ouvindo e contando histórias. Ou, talvez, este museu se extinga logo ali, mais adiante. Não há como afirmar o que acontecerá com este museu após o encerramento desta pesquisa. Como disse, as coisas, invariavelmente, terminam. Com este trabalho busquei, de maneira singela, comum, cotidiana, ordinária, infraordinária, refletir sobre o valor das coisas expresso pelas narrativas. Espero, portanto, seguir recolhendo fragmentos, imaginando pessoas, inventando passados, sonhando com casas, entrando na magia das tapetas, colecionando histórias, enfim, encontrando vidas.

Por enquanto, fico aqui.

Juntando cacos.

E regando as plantas da sacada.



Figura 111: Eu, meu irmão e meus primos brincando no meio das plantas em um dia pandêmico.
Joana Schneider, 2022.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas:

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

ALVES, Rubem. **O amor que acende a lua**. Campinas: Papyrus, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Antologia Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. **Boca de Luar**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ANJOS, Moacir dos. **De lixo e poesia**. In: RENNÓ, Rosângela. Menos-valia [leilão]. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 31–39.

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Tradução: Agatha Bacelar. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

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

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para o consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador**: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. 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.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 3. ed. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2000.

BRAUN, Felipe Kuhn. **As noivas de preto**. São Leopoldo: Oikos, 2021.

CAMARGO, Iberê. **Gaveta dos guardados**. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). "Figuras do Brasil: 80 autores em 80 anos de Folha". São Paulo: Publifolha, 2001.

CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**: 2. morar, cozinhar. Tradução: Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2013.

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.

DEBARY, Octave. **Antropologia dos restos**: da lixeira ao museu. Tradução: Maria Leticia Mazzucchi Ferreira. Pelotas: UM2 Comunicação, 2017.

_____. **Segunda mão e segunda vida**: objetos, lembranças e fotografias. p.p.27-45. In: Revista Memória em Rede. Pelotas, v. 2, n. 3, ago-nov. 2010.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DESCOLA, Philippe. **Uma antropologia dos interstícios**. In: DEBARY, Octave. Antropologia dos restos: da lixeira ao museu. Tradução: Maria Leticia Mazzucchi Ferreira. Pelotas: UM2 Comunicação, 2017. p. 6– 9.

ESQUIVEL, Laura. **Como água para chocolate**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GARCIA, Maria Cristina. **As mercadorias como objetos de desejo**: “insanidade” capitalista. São Paulo: EDICON, 2006.

GASSEN, Fernanda Bulegon. **Agenciamentos de visita**: notações pictóricas na fotografia de ambientes domésticos. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

GONÇALVES, M. L. C. M. R.; AMORIM, A. C. R. DE. **Gabinete de curiosidades**: o paradoxo das maravilhas. Educação: Teoria e Prática, v. 22, n. 40, p. 223-238, 3 ago. 2012.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 1994.

INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida**: Emaranhados criativos nu mundo de materiais. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, nº 35, p. 25 – 44 jan/jun 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Editora Nacional, 1970.

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

LODDI, Laila B. R.; MARTINS, Raimundo. **Os respigadores e a respigadora**: possíveis mediações culturais. In: II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual, 2009, Goiânia-GO. II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual, 2009.

_____. **Bricolagens Metodológicas e Artísticas na Cultura Visual**. In: 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2009, Salvador-BA. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2009.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

_____. **O inventário dos dias**: notas sobre a poética de Leonilson. In: O peso dos meus amores. Catálogo Leonilson, Fundação Iberê Camargo, 2012.

MÁRQUES, Gabriel García. **O amor nos tempos de cólera**. Tradução: Antonio Collado. Rio de Janeiro: Record, 1985.

MARX, Karl. **O Capital**: Crítica da economia política. Livro I: O processo de produção do capital. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

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

MOLES, Abraham A. **Teoria dos objetos**. Tradução: Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

MONSELL, Jean Alice. **A (des)ordem doméstica**: Disposições, desvios e diálogos. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

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

MUTARELLI, Lourenço. **O cheiro do ralo**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

NOBREGA, Maria Jose; PAMPLONA, Rosane (org.). **Diga um verso bem bonito**: trovas. Porto Alegre: Moderna, 2005.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n.10, p.7-28, dez. 1993.

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

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

PEREC, Georges. **Pensar/classificar**. Tradução: Carlos Gardini. Barcelona: Gedisa, 1986.

_____. **A vida modo de usar**. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Me acuerdo**. Traducción: Yolanda Morató. Córdoba: Ed. Berenice, 2006.

POMIAN, Krzysztof. **Colecção**. Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

RAFFAINI, Patrícia Tavares. **Museu contemporâneo e os gabinetes de curiosidades**. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, S. Paulo, 3: 159-164, 1993.

REGIANI, Ruth Moreira de Sousa. **Made-Up Memories Corp**: a ficção como estratégia na construção de Lembranças Inventadas. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

RENNÓ, Rosângela. **Depoimento**. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.

_____. **Espírito de tudo**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

_____. **Menos-valia [leilão]**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Rosângela Rennó**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

RIPOLL, Leila. **Lendo o tempo e a memória em Christian Boltanski**. Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ - v. 1, n. 20, 2012, p. 134-160.

ROCHA, Michel Zózimo da. **Estratégias expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes**. 1ªed. Edição do Autor: Porto Alegre, 2011.

RUBIN, Usaak Illich. **A teoria marxista do valor**. Tradução: José Bonifácio de S. Amaral Filho. São Paulo: Editora Polis, 1987.

SACCO, Helene. A **(RE)FÁBRICA**: um lugar inventado entre a objetualidade das coisas e a sutil materialidade do desenho e da palavra. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

SACCO, Helene. **Casa-Movente [A1∞] e Diário de Construção**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

SCHNEIDER, Joana. **Espacialização da narrativa**: objetos, lugares e histórias na produção artística. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2019.

SILVA, Ielpo Rodrigo. **Aproximações do quê?** Alea: Estudos Neolatinos, vol. 12, núm. 1, enero-junio, 2010, pp. 177-180 Universidade Federal do Rio de Janeiro

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

THOMAZ, Vera Lucia Didonet. **Uma casa em desmancho**. Teatro monótono: 1992-2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

TROMBETTA, Gerson Luís. **Entre a lágrima e a transgressão**: a ambiguidade do kitsch no projeto moderno da arte e da arquitetura. História: Debates e Tendências – v. 15, n. 2, jul./dez. 2015, p. 441-450.

Referências artísticas:

Alice Jean Monsell. Estados Unidos da América/Brasil.

Chauncey Hare. Estados Unidos da América.

Christian Boltanski. França.

Elida Tessler. Brasil.

Fernanda Gassen. Brasil.

Helene Sacco. Brasil.

Joseph Cornell. Estados Unidos da América.

Mark Dion. Estados Unidos da América.

Rosângela Rennó. Brasil.

Ruth Moreira De Sousa Regiani. Brasil.

Vera Lucia Didonet Thomaz. Brasil.

Referências musicais:

Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. A felicidade. 1958.

Cartola. O mundo é um moinho. 1976.

Gaby Amarantos. Ex my love. 2012.

Referências cinematográficas:

Aquarius. Diretor: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2016.

Les glaneurs et la glaneuse. Direção: Agnès Varda. França, 2000.

Medianeras. Direção: Gustavo Taretto. Argentina, 2011.

O cheiro do ralo. Direção: Heitor Dhalia. Brasil, 2006.

O homem que copiava. Direção e Roteiro: Jorge Furtado. Brasil, 2003.

Uma vida iluminada. Direção e roteiro: Liev Schreiber. Estados Unidos, 2005.

