

# Documentos poéticos contemporâneos

## Didonet Thomaz\*

Especialista em História da Arte do Século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Mestre em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP. É membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, com bolsa CAPES.

\*Orientada pela Dra. Luciana Martha Silveira pelo Programa de Pós-graduação em Tecnologia – PPGTE da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR.



## RESUMO

O artigo desenvolve-se sobre dois focos no *work in progress* nominado *Em busca do gesto em espaços transitórios: dos Documentos Poéticos*, artefatos, cujos referentes materiais esgotaram-se a si mesmos por motivo de força maior; e o dos *Relatórios imagéticos* correspondentes à *Coleção de objetos de pesquisa em artes plásticas*. O primeiro porque existe um segundo e o segundo em relação ao primeiro que ocupa essa posição, no espaço e tempo. O movimento é justificado por escolhas culturais para alcançar diferentes leituras através da fotografia.

Palavras-chave: *Work in progress*. Artefatos. Objetos. Fotografia.

## ABSTRACT

This article focus on two basis at the *work in progress* nominated *In Search of Gesture in Transitional Spaces: from Poetic Documents*, artifacts, whose related materials are themselves exhausted by force majeure; and the focus on the imagistic Reports corresponding to the *Collection of Objects for Research in Fine Arts*. The first because there is a second and the second with respect to the first, which occupies this position in space and time. The movement is justified by cultural choices to achieve different readings through photography.

Keywords: *Work in progress*. Artifacts. Objects. Photography.

Se a armazenagem do que existiu e foi fotografado na paisagem urbana possibilitou a inclusão do que se tornou visível nos artefatos nominados *Documentos poéticos*, no Acervo Artístico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul; em contraste, propiciou a organização dos *Relatórios imagéticos* correspondentes à *Coleção de objetos de pesquisa em artes plásticas*, os quais existem, foram fotografados e incorporados ao acervo do Museu Paranaense pelo viés histórico. Este princípio metodológico para estruturar a investigação sobre o gesto fotográfico como ato criativo em espaços transitórios e as ações museológicas praticadas por seres humanos em relação com objetos circundantes assegurou inteligentes níveis de interação neste duradouro *work in progress*. As noções de ‘transitoriedade’, encontrada na *Origem do drama barroco alemão*; do ‘progresso’ e da ‘atualização’, no *Livro de los pasajes*, em que estão dispostos, respectivamente, os papéis dos “rollos” *D [El tedio, eterno retorno]* e *N [Teoría del conocimiento, teoría del progreso]*, obras de Walter Benjamin (1892-1940), são colocadas em movimento dialético com a ‘fenomenologia’ e a ‘comunicação’, de Vilém Flusser (1920-1991), em *Los gestos: de fotografiar* entre distintos gestos de ‘buscar’ a relação concreta entre o ‘sujeito conhecedor’, o ‘objeto cognoscível’ e a adaptação entre ambos, dando sentido ao que ‘move o observador’. Para novos modos de concretizar, ver e refletir sobre a arte, o progresso científico a partir da dúvida, no presente, a noção de ‘espaço’ como resultado da ligação ação-objeto-sujeito com a totalidade, vem da obra *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*, de Milton Santos (1926-2001).

### **I. Casa de baixo**

Num intervalo entre sessões que intentava desenhar, encontrei uma fotografia<sup>1</sup> no gavetão do guarda-roupa do *Quarto 3*, no *Sótão da Casa de cima*, 571, ao lado da *Casa de baixo*, 543, ambas edificações plantadas em domínio geográfico único na Rua Trajano Reis, Região de São Francisco, designadas no Inventário de Bens Imóveis do Patrimônio Cultural do Município de Curitiba (Decreto n.2044/2012). Em preto

e branco, aquela fotografia exibia a mais antiga imagem da *Casa de baixo* e suscitava o cotejamento de semelhanças e diferenças detectáveis entre o passado e a realidade acontecida em 1997. Descendo a escadaria, atravessei o corredor, a porta de acesso para a calçada e constatei a existência de uma faixa de impulso publicitário que cobria a inscrição de fachada: 1897, na elevação frontal. Sinal da apreensão dos tempos, cem anos depois, a casa perdera a função principal de moradia e abrigava a *Oficina RWS restaurações e antiguidades*. A fotografia foi reconhecida como referente da *Casa de baixo* e esta era o seu referente. O fato foi registrado como um acrescentamento ao *work in progress*, no Memorial de Pesquisa: Arquivo Didonet Thomaz.

Desenhar requer longos períodos em observação para descobrir algo indeterminado, contrário ao inconsciente, como a fisicalidade e o seu funcionamento espacial e temporal. Entretanto, deixando o desenho para a ocasião do motivo, comecei a fotografar a paisagem surpreendida com os olhos desde a janela do *Quarto 3* no supino, ocupado como observatório que existiu para o observador<sup>2</sup>, indicativo de uma coisa no *locus* da prática artística. A câmera, posicionada em frente à elevação do telhado de duas águas, cobriu o coração da *Oficina RWS restaurações e antiguidades* e o chão do pátio acomodado para a articulação dos seres inanimados por intermédio das pessoas, propiciando continuidade às duas Unidades de Interesse de Preservação-UIP, parte a parte. A ampliação do gesto de fotografar, do exterior para o interior da *Casa de baixo*, do desmonte à ruína (Figura 1), resultou em *Documentos poéticos*, os quais deram origem à principal hipótese do trabalho de tese nominado *Em busca do gesto em espaços transitórios: documentos poéticos contemporâneos*, ou seja, a de que a máquina nem sempre domina a materialidade do referente. A intenção dos gestos que concebem ideias iluminadas por fenômenos, intercalados por vazios e perdas, revela a poética que se dá no mundo: “Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo.” (BENJAMIN, 1984, p. 200).



Figura 1. THOMAZ, Didonet. Documentos poéticos. 2012. Vista do observatório desde a Casa de cima. Fotografia. Museu da Gravura Cidade de Curitiba-MGCC. 2013<sup>3</sup>.

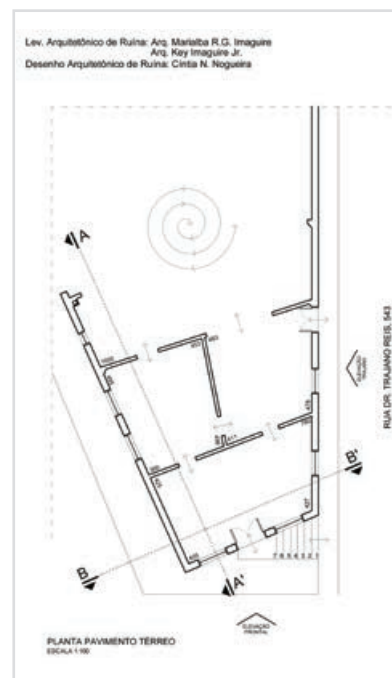


Figura 2. Levantamento arquitetônico da ruína. Desenho, 2012<sup>4</sup>.

## II. Ruína

O tempo de vigília e constância no meio da ruína foi múltiplice; variáveis foram os acontecimentos, sendo conveniente recuperá-los para articular e conectar poéticas, cujos sentidos abertos não se fecham à consciência. Sem deixar de ser essência universal, a reminiscência do passado transformador em matéria de criação que ressoou com ecos, dobrou o agora em que havia vivência artística na imediação da ruína; esta que não foi convertida em agente de culto, mas em arcabouço de forças interferentes com extensões e cabimentos fundamentais à destreza da memória.

O *Levantamento arquitetônico da ruína*<sup>4</sup> (Figura 2) tornou-se prioritário após o desmonte, a desconstrução das paredes de alvenaria e o desabamento das qualidades estéticas e construtivas da *Casa de baixo*, cujo sótão vibrava ao amparar a mobília empilhada, moldes, acessórios e apetrechos de marcenaria em armações suspensas da *Oficina RWS restaurações e antiguidades*. Os tapumes que protegiam as quatro janelas e as duas portas de entrada suportaram remoções por invasores em disputa por refúgio. Isto posto, o trançamento do lugar foi cuidado pelo proprietário, restringindo a investigação.

Imprescindível, a medição da *Casa de baixo* foi definida de parede a parede, sobre a topografia crenulada por cacos das telhas francesas, como uma *assemblage*, ajustada com tijolos grossos e esverdeados pelo limo. Os degraus da escada de madeira, devorada pelos cupins, reduziram a verticalidade do telhado a uma acomodação ondulada em decorrência do choque; os recortes em compensado; segmentos da tubulação e do cabeamento; arames amarrados em cabeças de pregos enferrujados; galhos das árvores que voaram para dentro; e os excrementos animais e humanos misturados ao bolor não foram delineados na representação do lugar incomum que não podia ser dividido como a observação. Porém, o canhão da câmera foi introduzido na decomposição generalizada com a esperança de capturar elementos significantes ao olho e ao olhar no subterrâneo, onde a vegetação brotou com pouca dignidade e preencheu buracos com evidências expressivas para a abrangência da experiência artística que se juntou ao universo enfocado que merecia ser lido e compreendido no aglomerado dos seus aspectos.

Os manuscritos com as anotações e os cálculos feitos a lápis, concentrados às pressas em folhas de papel, estiveram quase perdidos pelas gotas da chuva que caiu insuficiente para destruí-los, manchando as pequenas lembranças com alguma semelhança. A subversão, simplificada no plano geométrico da ruína, funcionou enquanto dispositivo mnemônico: vem à mente o olhar, entre as vigas e as traves remanescentes, sobre o inesgotável 'jogo das nuvens'<sup>5</sup> que atravessavam os cômodos vazados. O destelhamento trouxe o dilema das sombras, privadas de intenções plásticas, quando projetadas nas paredes decoradas com barrados florais em pinturas monocromáticas azuladas em dias claros, ao invés de nublados na conformação do clima que influencia o fim artístico.

O enunciado "Búsqueda y manipulación son dos aspectos de un mismo gesto." (FLUSSER, 1994, p. 112), unido ao "gesto de fotografar", apresenta a "posição", a "manipulação da situação" e a "auto-crítica", ao tratar do surgimento da fotografia por meio de movimentos embaraçados e opostos entre fases objetivas e subjetividade. Das lições extraídas deste ensaio de Flusser, para quem o gesto é um fenômeno, pulsam analogias; para o novato que ignora a celeridade invisível da ruína, ela se mostra parada e pronta para ser homogeneizada num suporte fotográfico, ou decifrada na ordem de uma lista, forma, algoritmo, expresso em um desenho técnico arquitetônico, produto da medição real conforme a condição física. Afinal, como determinar a ordem? Arnheim, em abordagem sobre a entropia, afirma que a "homogeneidad es el nivel de orden más simple posible, porque es el esquema estructural más elemental que puede someterse a ordenamiento" e sustenta como manifestação uma "tendência cósmica": "La ordenación se da en grados; el orden, en niveles. Una estructura puede ser más o menos ordenada en cualquier nivel de complejidad. El nivel de complejidad ordenada es el nivel de orden." (ARNHEIM, 1994, p. 371). Conforme entendido no ensaio *A cidade fantasma*, de Joan Fontcuberta: "A cidade está em ruínas, mas também sua imagem a acompanha no apocalipse. Com a fragilidade e a erosão de sua firmeza, a imagem se torna necessariamente *trompe-l'oil!*" (Op. Cit, 2010, p. 69). In memoriam de Flusser, Fontcuberta toca no "pretexto justificador do progresso", o suficiente para aproximar Walter Benjamin, o *Livro de los pasajes* (1927-1940) e os complementares *Rollo D [El tedio, eterno retorno]*, de teor moral, e do *Rollo N [Teoría del conocimiento, teoría del progreso]*, fundamental neste *work in progress*.

Da experiência simultânea do olhar, do gesto artístico e das casas fora do império do tempo, as quais deixaram de ser habitadas e perderam a materialidade em conjunturas, rumos e temporadas desiguais, destaca-se uma fruição de valores emergentes: a *Casa de cima* perdeu o telhado por desabamento e desmonte (1933-2013); a *Casa de baixo* ruiu (1897-2011) na mesma região de ruínas. O desígnio desse conjunto de casas com suas existências únicas, carregadas de força simbólica que responde à proposição poética apoiada em fundamentos, não poderia ser cogitada, quanto mais planejada. A inclinação profunda da vida, com todos os seus quebramentos e desvios, aliada à vontade de observar o cotidiano por meio de intenções inspiradoras em relação ao patrimônio superjacente, ocasionaram a permanência adiada nos espaços transitórios, permeados por uma confiança recíproca sem precedentes, entre as pessoas que acompanharam o processo de assimilação e os registros concernentes.

### III. Objetos de pesquisa em artes plásticas

O deslocamento dos petrechos, instrumentos, máquinas e implementos necessários aos ofícios, existentes no interior da *Oficina RWS restaurações e antiguidades* (Figura 3), foi levado a efeito por artesãos contagiados pela mudança de endereço, indiferentes a propósitos estéticos e espremidos pela exceção nos limites do desempenho grupal, em 2007. Lâmpadas fluorescentes conduziam energia para os volumes sobre os quais ela incidia, criando espectros entre o preciso e o indefinido nos desvãos, o vazio e o pleno espaço, embarçando a percepção do meu olhar e o gesto de fotografar por mais cingido que fosse: “El gesto de fotografar es una forma artística” (FLUSSER, 1994, p. 111).

A artificialidade da luz era interceptada por feixes solares nas fendas do telhado, em explosão de partículas que pairavam no ar em aparente desentendimento. A poeira aviltava o corpo dos artesãos, assemelhando as epidermes e as vestimentas. Por pretexto de desinteresse, após a perda das funções utilitárias, em detrimento do avanço técnico que provocou desconstruções irreversíveis; a multidão inanimada, retirada de circulação, mostrou a extinção de saberes e labores por escassez de mão de obra para estimular o dispêndio. Tal abundância, capaz de clarear sua significação histórica, motivou o meu desejo de escolher e a escolha de espécies de gêneros amontoados sobre móveis, balcões, estaqueiras, ganchos, gavetas e caixotes, na *Oficina RWS restaurações e antiguidades*.





Figura 3. THOMAZ, Didonet. Documentos Poéticos. 2007. Objetos no interior da Oficina  
Fotografia. Acervo Museu da de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 2013<sup>6</sup>



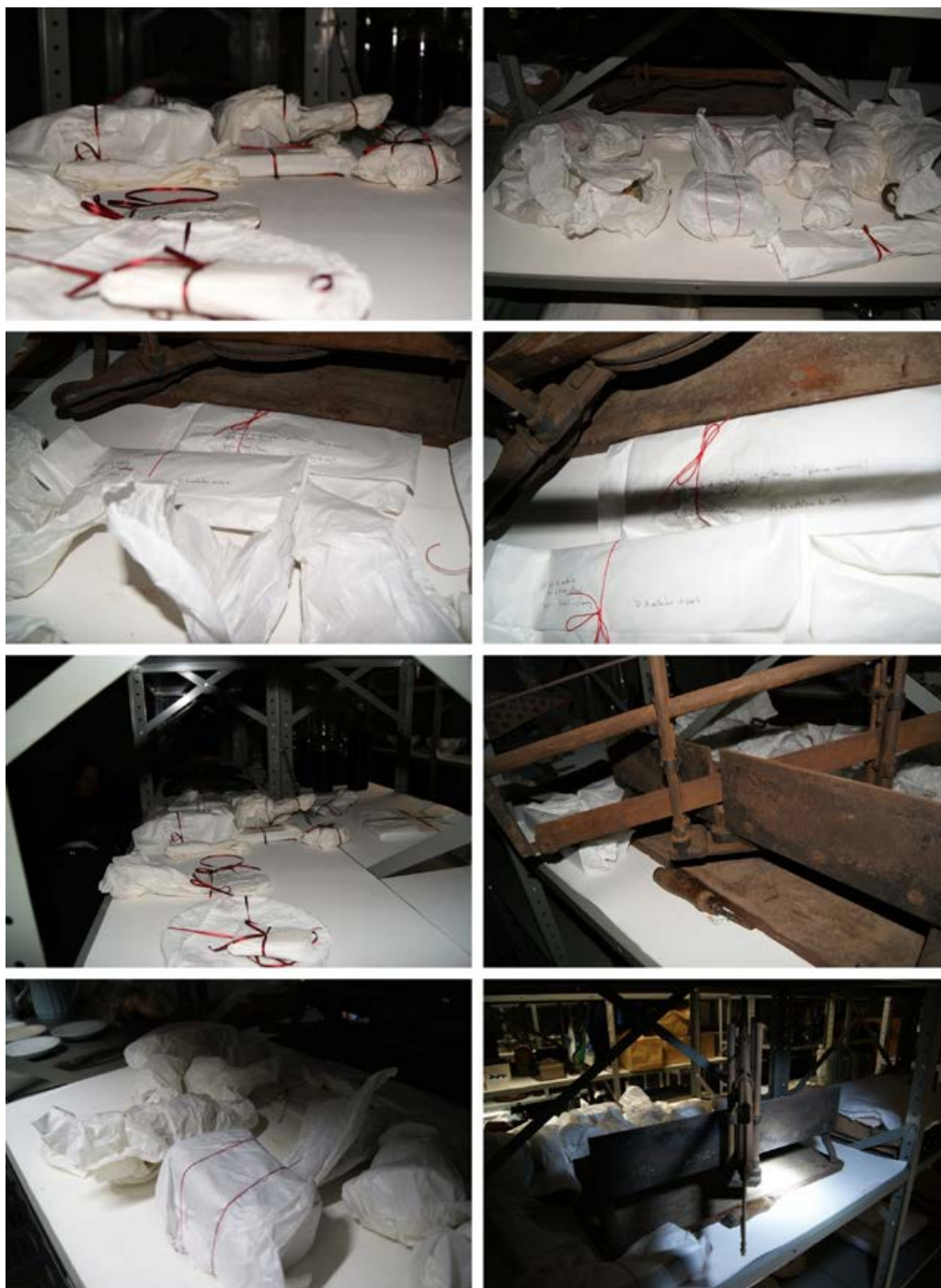


Figura 4. ARAÚJO, Lucio de. Relatório Imagético I: Empacotamento dos objetos nas estantes da RT3. 2012. Fotografia. Acervo Museu Paranaense. Montagem: José Francisco Kuzma

Encaminhei a maior parte da recolha das amostras e fragmentos de mobiliário: principalmente as ferramentas respectivas ao ofício na instrução doméstica e urbana, para o Acervo Museu Paranaense, onde permaneceram sob sua custódia de 2007 a 2012, emergindo a proposta de elaboração de um experimento para o meu trabalho de tese na esfera da preservação, a qual foi analisada e bem-querida pelas partes. Realizei o prometido nas etapas de triagem e descrição; escolha; doação; fichamento catalográfico, numeração, etiquetagem, acondicionamento das peças; mapeamento e localização de guarda permanente na Reserva Técnica RT3-MP, Anexo 3, térreo; planilha e documentação fotográfica, supervisionada por tecnólogos<sup>7</sup> dos departamentos e setores científicos, principalmente, de Gestão de Acervos e Laboratório de Conservação e Restauro-LACORE, nas dependências da Instituição até 2014.

Na prática, além da escritura sobre os objetos, os *Relatórios imagéticos* (Figuras 4, 5 e 6) através da fotografia, beneficiaram a validação da metodologia de arrolamento de acervo fundamentada em respostas para quê?, por quê?, como? A comprovação da captura das ações museológicas para a aquisição dos *Objetos de pesquisa em artes plásticas*, por meio de doação; bem como a sociabilidade sem empecilhos, funcionaram aliadas aos termos institucionais. Aceito por base o emitido de Flusser, pensei a fotografia na perspectiva da “«descripción» bidimensional de un gesto, entendiendo por «descripción» la traducción o transposición de un contexto a otro.” (FLUSSER, 1994, p. 101).

#### **IV. Passagem do *MiniLab Caverna* para o *Lacore***

Até penetrar na Reserva Técnica RT3-MP, Anexo 3, térreo, cujo perímetro triangular assemelhava-se ao domínio onde a ruína consumiu a *Oficina RWS restaurações e antiguidades*, contemplava-se a linha do tempo histórico do povo do Paraná desde os primórdios da sua colonização no circuito de exposições de longa duração, revertendo em uma compreensão da contemporaneidade.

As expressões “caverna do dragão” ou “caverna”, usadas para indicar a RT3 em cujas paredes escuras não havia rastro, foram acolhidas como um constructo imaginário que reinventou o cotidiano dos tecnólogos em museologia e museografia, conservadores, historiadores, arqueólogos e antropólogos, educadores, bibliotecários, artistas, seguranças, estagiários. A estima estabeleceu um vínculo com a metafísica de Platão, as ideias perfeitas e a aparência externa das coisas silenciosas que estão fora do interlocutor agente. A verdade, como sinônimo de conhecimento científico, está fixada na história e esclarece o sujeito; a verdade se desloca ou é deslocada como as nuvens e as sombras projetadas. Na peça grega, o *Crátilo* de Platão (diálogo socrático, pré-história do drama barroco desenvolvido por Walter Benjamin na *Origem do drama barroco alemão*), insupe-

rada pela discussão, há vontade de verdade que é teia social no diálogo com a dúvida, a saída da caverna e a inconformidade com a sombra. Platão chamou atenção para a importância do experimento direto e da participação acionada. Inquietados com a filosofia, os gregos armavam problemas. Entre palavras que tem presença, a nomeação das coisas percebidas permanece um tema que merece especial exame nas pesquisas que aproximam os grandes autores; em contraponto à concepção da filosofia da linguagem como faculdade de nomear, desde a primeira hora da existência gravada com as letras da transitoriedade, de adâmica à significativa, expressão absoluta em Benjamin ao tentar elaborar uma teoria da arte, revelando o caráter ético e político de sua crítica.

À direita do amplo ambiente da RT3, na entrada clareada por uma luminária pendente do teto, foi montado e desmontado o *MiniLab Caverna* que existiu como algo no ponto de outro, um signo para o pesquisador<sup>2</sup> na Instituição, assim como o *Observatório* para observador na *Casa de cima*, apropriações que enriqueceram este raciocínio. Uma instalação para cada cena, com os patrimoniados de importância para as ações de veemência social, praticadas uma vez por semana, durante os meses de maio à novembro de 2012: havia duas cadeiras em madeira com encosto e sem braços, arquivos deslizantes e as estantes em metal que suportavam a ordem das coisas duras e os contornos civilizatórios nesse meio de sobrevivência. Luvas, bocais, papel, lápis, canetas, lupa, máquina fotográfica e filmadora incidiram em acréscimos para a triagem e as primeiras descrições que não se esgotaram com as palavras do dia a dia.

A escada de ligação entre o pavimento térreo e o mezanino, no labirinto em metal cavado em vez de paredes, serviu à superação de cuidados com as características físicas do entorno. Deslocados das estantes para o tampo estreito da escrivaninha, os objetos foram arranjados em fileiras, encaixando o convexo de um no côncavo do outro. Empacotados em folhas de seda branca, manuscritas a lápis e nanquim preto, amarrados com fitas vermelhas e amarelas (Figura 4), passaram por desempacotamentos para revisão do caráter dos acabamentos e dos desgastes.



Figura 5. THOMAZ, Didonet. Relatório imagético II: Acondicionamento da Coleção no LACORE. 2014.



Figura 6. THOMAZ, Didonet. Relatório imagético III: Guarda permanente da Coleção na RT3. 2014  
Fotografia. Acervo Museu Paranaense. Montagem: José Francisco Kuzma

Usei o papel branco devido ao baixo teor de alcalinidade; do nanquim a durabilidade; das fitas vermelhas e amarelas, porque disponíveis. As coberturas em papel de seda, finuras fáceis de amassar, aderiram às formas brutas que duplicaram quando separadas; como a plaina de chifre que dizia por si só ao lado da própria armação de papel, confinando um espaço vazio com sinais da representação da peça que é tal coisa em seu aspecto extremo e insubstituível drama. Quais os critérios de confronto entre as coisas manuseadas? Como preservar a triagem sem perder nem uma? A precariedade visível enfatizou a escolha de um objeto por espécie, dois com diferenças mínimas no máximo por contenção. Apuradas, as descrições acolheram a verdade pela boa palavra que orienta como dizer e socialmente.

Os critérios adotados pela Comissão para análise e avaliação do Lote 3, nem grande nem excessivo, visaram à ampliação das possibilidades de reconhecimento das condições da incorporação como coleção. A saber: 1) Origem e fator de memória dos objetos; 2) Referência com a pesquisa de época em relação à utilização, à localização e ao registro fotográfico; 3) Pesquisa apresentada com relatório e levantamento de dados; 4) Importância dos objetos que deixam de ser utilitários e, sim, objetos de contemplação por mudança de função, no momento crítico em que eles passam a ser históricos dentro do Museu Paranaense-MP. O Termo de doação foi assinado em 19 de janeiro de 2013.

A conservadora Esmerina Costa Luís relatou que a “confecção de caixas iniciou para acondicionar as moedas e medalhas da Coleção David Carneiro”, no Acervo do Museu Paranaense-MP, em 2005. As técnicas do Laboratório de Conservação e Restauro (LACORE-MP) trabalharam com as pranchas rígidas de fuan, constituído por densa espuma de poliestireno laminada por papel nos dois lados. Necessitando de material mais resistente para guardar roupas, pesquisaram a estrutura alveolar do polionda, isolante térmico adotado como opção. “Aumentando o leque de acervos, aumentou a confecção com aproveitamento das sobras usadas para caixinhas, pois elas facilitam as consultas evitando o manuseio das peças. Trabalhamos com três tipos de material para caixas, fuan, *passepourtout* e polionda, dependendo da tipologia do material usamos um ou outro.”. LUÍS, E. C. Ac Esmerina. [mensagem de trabalho]. Mensagem recebida por: <didonetthomaz@teatromonotono.art.br: em: 19-02-2014. In: Memorial de Pesquisa: Arquivo Didonet Thomaz.

## **V. Passagem dos contêineres: do Lacore para a Caverna**

A numeração dos objetos com fichamento por ordem de entrada e classificação genérica de amostras/fragmentos, instrumento de precisão/óptico e equipamento de artistas/artesãos, proveniente do *Thesaurus para acervos museológicos*, 1987; a etiquetagem (em nanquim preto sobre papel branco) presa ao colar de identificação (em barbante de algodão); o acondicionamento em caixas (em polionda e/ou fuan com viés branco nas cantoneiras) adotado pela praxe atualizou a catalogação. As peças únicas de propriedades separadas de

múltiplos seguros em seus confins artesanais, estéticos e históricos marcaram a nomeada *Coleção de objetos de pesquisa em artes plásticas* com o germe heteróclito. Consignada, a *Coleção* merecedora de inclusão foi transportada em contêineres para a localização anterior, ora de guarda permanente, em janeiro de 2014; do LACORE para a *Caverna*, combinando os ultimatoss com a reforma que favorecerá a formação de acervos futuros. Para resolver a proposta de ação intermediária, foi preciso atravessar o circuito de exposições de longa duração com harmonia de outros oferecimentos históricos integrados, em torno de seu centro, com valor de esclarecimento além das possibilidades científicas. O que se nomeou e foi nomeado, significado, exprimiu outra visibilidade da classificação no meio de transporte usado na caminhada para alcançar a mesma extensão das estantes localizadas no mezanino. A saber:

S/Contêiner. ATIÇADOR (Fragmento).Contêiner 1: três caixas. PLAINA. PLAINA. MACETE.

Contêiner 2: três caixas. PUXADOR (Fragmento); PUXADOR (Fragmento); PUXADOR (Fragmento); PUXADOR (Fragmento); CABO (Fragmento); PÉ (Fragmento); CADINHO.

Contêiner 3: cinco caixas. CADEADO (Fragmento); CHAVEIRO (Fragmento); chaves; MARCADOR DE TEMPO (Fragmento); ESPÁTULA; ESPÁTULA; GOIVA; GOIVA; GOIVA; GOIVA.

Contêiner 4: oito caixas. FECHADURA (Fragmento); espelho; FECHADURA (Fragmento); espelho; FECHADURA (Fragmento); espelho; FECHADURA (Fragmento); espelho; FECHADURA (Fragmento); espelho; FECHADURA (Fragmento); espelho; FECHADURA (Fragmento); espelho; FECHADURA (Fragmento); espelho; FECHADURA (Fragmento); espelho; MARTELO (Fragmento) cabeça; ORNATO (Fragmento); ORNATO (Fragmento); ORNATO (Fragmento); ORNATO (Fragmento); ORNATO (Fragmento); ORNATO (Fragmento); ORNATO (Fragmento); ORNATO (Fragmento); PARAFUSO (Fragmento); CADEIRA (Fragmento); pináculo; CADEIRA (Fragmento); pináculo; CADEIRA (Fragmento); pináculo; CADEIRA (Fragmento); pináculo; GAVETA (Fragmento); puxador; GAVETA (Fragmento); puxador; GAVETA (Fragmento); puxador; TRANCA (Fragmento); suporte; TRANCA (Fragmento); suporte; TRANCA (Fragmento); suporte; TRANCA (Fragmento); suporte; FORMÃO; FORMÃO; FORMÃO; LIMA; PEDRA DE AFIAZ.

Contêiner 5: duas caixas. MESA (Fragmento); pé; MESA (Fragmento); pé; MESA (Fragmento); pé; PLAINA.

S/Contêiner: SERRA.

Contêiner 6: uma caixa. ARMÁRIO (Fragmento); pináculo. ARMÁRIO (Fragmento); pináculo.

Os dois últimos objetos, pináculos bons para recolha pelo feitio singular, apesar de encharcados pela retenção da água das chuvas; descobertos por acaso na vegetação que brotou em tufos, esta cresceu e se alastrou agarrada, ornamentando a ruína com minúsculas flores rosadas que sobressaíram das folhas verdes; avançou em ondulações sobre massas e volumes jogados no chão do pátio. Qual paisagem não pode mais ser enquadrada desde o vão da janela do observatório, em decorrência da sua queda que transfigurou o lugar na paisagem da cidade, mudando a acepção de um anel anterior em um tempo descontínuo. O alto lança vertical foi abandonado em estado inextricável nas cercaduras e linhas do fenômeno, determinando o recorte do trabalho de tese nas circunstâncias do procedimento *work in progress*, tornando inócuo o problema da superação do progresso no processo criativo, o qual se concretiza no ritmo da vida.

## VI. Plaina de chifre

Um anjo isolado, aspirante ao que vem subitamente ao espírito, cismado com a cabeça pendente e os pés na terra, ao redor dos quais repousam instrumentos ineficazes exhibe rigor meditativo, perto do inventário de símbolos dispersos como cão, esfera, pedra: “utensílios da vida ativa, sem qualquer serventia, como objetos de ruminação.” (BENJAMIM, 1984, p. 164). A figura tornou incomparável a claridade do *Trauerspielbuch* que trata das teorias do conhecimento e do alegórico. Benjamin pensou sobre ideias-coisas, nome-palavra, linguagem-literatura, livros-biblioteca, filosofia-sistema, origem-gênese, na *Origem do drama barroco alemão* (1916-1928), o Barroco cuja pós-história é o Expressionismo. O *horror vacui* na *Melancolia I*<sup>8</sup> contraria a esquemática no *Angelus novus* de Paul Klee. As imagens dialéticas que presentem catástrofes por intermédio de anjos situados em ambientação terrena são fontes históricas do destino (ordem do eterno retorno), por meio da memória reveladora do passado, mais do que um passado em ruínas. Da imagem gráfica de traços sem falhas emerge o volume da paisagem do universo natural na perspectiva do fundo em



contato com o interior do edifício de onde o alado poderia migrar, levar e trazer algo de notável. Há uma relação entre ambientes; o da gravura e o da *Coleção de objetos de pesquisa em artes plásticas na Caverna*, destacando-se nas duas a plaina de chifre, um título atribuído.

A compleição do exemplar renascentista no plano da gravura em cobre, de 1514, diz que a plaina encontrada na *Oficina RWS restaurações e antiguidades*, em 2007, não é a sua réplica: este maciço, em madeiras que foram vivas, é um composto por três partes. Por meio de exame macroscópico das estruturas anatômicas constituintes das espécies históricas, um corpo em imbuia (*Ocotea porosa* – família *Lauraceae*) com duas empunhaduras em carvalho (*Euplassa sp.* – família *Proteaceae*), foram identificadas<sup>9</sup> na dimensão ecológica da abordagem da preservação ambiental. Ambas de peso moderado, duras ao talho, apresentam cernes do pardo amarelado ao acastanhado e do róseo-arroxeadado ou acastanhado, respectivamente, configurações, texturas e superfícies típicas; sem lâmina de corte, o estado de conservação de sujidade generalizada salienta marcas de tinta, fendida em lascas, furo, rachadura e raspagem. Na classificação genérica do *Thesaurus*, trata-se de equipamento de artistas/artesãos, cuja função é de alisar, aplainar, desbastar, facear madeiras. A *Coleção* está avizinhada de fundos cultos que não podem ser desmembrados, como o do historiador David Carneiro (1904-1990) e do cineasta Vladimir Kosák (1897-1960), no acervo que abrange o arqueológico (lítico, cerâmico, ósseo, metálico, sedimentos, vidros, moldes de gesso), armas brancas, armas de fogo, munição, ferramentas, metais, máquinas e equipamentos, placas de bronze.

## Conclusão

Por que requisitar a guarda da *Coleção de objetos de pesquisa em artes plásticas* num museu extra-artístico? Antes, por presença de espírito amparada pela experiência com a interdisciplinaridade que deve sair da multidisciplinaridade, o que significa dizer, também, salvar sem preconceção o que for possível do valor característico da cultura, por meio do questionamento. Destacaram-se acumulações nas classificações genéricas de amostras/fragmentos, instrumento de precisão/ópticos e equipamento de artistas/artesãos, próprios da classe trabalhadora e dos modos de produção com marcação histórica legível, função social e qualificação dos ofícios praticados pelo entalhador, ferreiro, latoeiro, marceneiro, torneiro da madeira, operário da indústria num novo sistema tecnológico. “Y para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del paisaje, de la industria y del propietario de quien proviene.” (BENJAMIN, 2005, p. 223). Um olhar retrospectivo sobre a afinidade do conjunto albergado no Museu Paranaense-MP, na época de 2007, com vistas à efetivação da proposta inicial de incorporação por meio de doação mostrava possibilidades de relacionar os objetos e suas imagens (Figuras 4, 5 e 6), encadeadas por questões em comum, acima citadas. Vale apontar para a deparação de Crimp: “a história do museu era escrita de modo muito parecido a da arte, como uma evolução contínua desde os tempos antigos.” (CRIMP, 2005, p. 19). O alvo foi atingido com paciência a cada ação museológica, em circunstâncias que envolveram os tecnólogos dos departamentos e setores científicos do Museu Paranaense. Por fim, o desafio que permanece é o de “sintetizar na planilha e detalhar no *Pergamum*” em desenvolvimento, com a esperança de que a rotina da Rede funcione, na teoria e na prática, como uma biblioteca portadora de informação a ser compartilhada a fim de criar ordem para melhor comunicar inovações no ambiente do profissional e do usuário. Vale apontar a descoberta de Arnheim a respeito da diferença entre a teoria da informação e o princípio da entropia. (Op. Cit. 1988, p. 347). O objetivo há de ser a luta contra a confusão e a dispersão das descrições cada vez mais detalhadas, em consideração ao futuro.

## NOTAS

<sup>1</sup> Ficha técnica: Ferramentas de trabalho de Nestor Stenzel. Curitiba, 13 de agosto de 1997, das 14h00min. às 16h10min. In: Memorial de pesquisa: Arquivo Didonet Thomaz.

<sup>2</sup> Neste trabalho, o conceito de ‘observador’ junta critérios. Por exemplo, quando o observador é o mesmo pesquisador visitante, como é o caso desta autora em relação ao ‘Observatório’. Outra vez, o conceito de ‘pesquisador’ em relação ao MiniLab Caverna.

<sup>3</sup> THOMAZ, D. Documentos poéticos: fotografia, vídeo, objetos mínimos. In: THOMAZ, D. *Desde o observatório*. Sala Gilda Belczak, Museu da Gravura Cidade de Curitiba-MGCC, sob a direção de Ana Gonzalez, 05-06 a 11-08-2013.

<sup>4</sup> Ficha técnica: Levantamento de medidas da ruína da casa da Rua Trajano Reis, 543. Arquitetos Marialba R. G. Imaguire e Key Imaguire Junior. Curitiba, 25 de julho de 2012, das 13h45min. até 15h40min. In: Memorial de Pesquisa: Arquivo Didonet Thomaz. Observações: Desenho arquitetônico da ruína, 2012, de Cíntia Negrão Nogueira.

<sup>5</sup> GOETHE, Johann Wolfgang. *O jogo das nuvens*. Seleção, tradução, prefácio e notas João Barrento. Porto Portugal: Assírio & Alvim, 2012. Observações: fiel à própria cosmologia, entre o empírico e o simbólico, Goethe considerou a natureza como um organismo mutante: “as partes e o todo não se relacionam segundo um modelo <<estrutural>>, mas antes segundo um paradigma <<morfológico>>, que pressupõe uma noção de forma como formação (Bildung) ou transformação (Verwandlung), e não mera figuração estática (Gestalt). Implícita está ainda a crença, mais filosófica que científica, de que o visível remete para o invisível” (BARRENTO, 2012, p. 11).

<sup>6</sup> THOMAZ, D. Documentos poéticos: fotografias. Acervo Artístico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Registro N° 3308, sob a direção de Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre, RS, 2014. In: *O cânone pobre*. Uma arqueologia da precariedade na arte. Curadoria Ana Zavadil. MARGS, Porto Alegre, RS, 27-03 a 04-05-2014.

<sup>7</sup> Respectivamente, a museóloga Silvia Marize Marchiorato e a historiadora Denise Haas; as conservadoras Esmerina Costa Luís e Janete dos Santos Gomes; e o fotógrafo Lucio de Araújo, o qual registrou as ações praticadas durante as etapas do experimento com a Coleção de objetos de pesquisa em artes plásticas, fundo DT (Didonet Thomaz), no Museu Paranaense-MP, 2012-2014. In: *Memorial de pesquisa*: Arquivo Didonet Thomaz.

<sup>8</sup> Albrecht Dürer (1471-1528). *Melancolia I*, 1514. Gravura sobre cobre, 24x18,5cm. Metropolitan Museum of Art, New York; Paul Klee. *Angelus novus*, 1920. Óleo e aquarela sobre papel, 31,8x24,2cm. Israel Museum, Jerusalem.

<sup>9</sup> Laudo técnico 005/2014. Identificação, por espectrografia, da Coleção de objetos de pesquisa em artes plásticas inserida no Projeto de pesquisa de madeira histórica, coordenado pela pesquisadora Profa. Dra. Silvana Nisgowski. Laboratório de Anatomia e Qualidade da Madeira-LANAQM, Departamento de Engenharia e Tecnologia Florestal-UFPR. In: *Memorial de pesquisa*: Arquivo Didonet Thomaz.

## REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (Ensayo sobre el desorden y el orden)*. Versión española de Remigio Gómez Díaz; Néstor Míguez. Madrid: Alianza, 1988.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. In: *Os Pensadores XXXVIII*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Edición Rolf Tiedemann. Traducción Luis Fernández Castañeda; Isidro Herrera; Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FLUSSER, Vilém. *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Versión castellana Claudio Gancho. Barcelona: Herder, 1994.

FONTCUBETA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Tradução Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Gustavo Gilli, 2010.

ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2012.