

## A CASA COMO *INSIGHT* POÉTICO NA OBRA *CROQUIS PARA PROVÁVEIS PINTURAS*, DE DIDONET THOMAZ

Jhon Erik Voese<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo trata da obra *Croquis para prováveis pinturas*, da artista Didonet Thomaz, produzida no contexto do *Programa de residência de artistas plásticos contemporâneos Faxinal das Artes* que aconteceu em 2002, no distrito de Faxinal do Céu. O evento foi organizado como uma residência artística pela Secretaria da Cultura do Estado do Paraná. A análise busca entender a obra enquanto processo de investigação sobre a casa em sua dimensão material, no caso o local de abrigo, sua dimensão simbólica, o ambiente de repouso e segurança para o corpo e a mente e em sua dimensão poética, como levantada por Gaston Bachelard (1978), sendo o elemento constituinte de uma matéria prima conceitual. Também será abordada aqui a *Teoria Crítica do Processo de Criação*, de Cecília Almeida Salles (1998), pois serão utilizadas fontes para mapear os conceitos e referências de Didonet Thomaz, lendo a obra final não como algo descolado, mas sim como uma parte de um processo de investigação que vai além do próprio objeto musealizado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Didonet Thomaz; Processo de Criação; Residência Artística; Faxinal das Artes.

## THE HOUSE/HOME AS A POETIC INSIGHT IN THE ARTWORK “SKETCHES FOR POSSIBLE PAINTINGS” BY DIDONET THOMAZ

**ABSTRACT:** This article deals with the artwork “Sketches for Possible Paintings”, 2002, by the artist Didonet Thomaz, produced in the context of the “Residency Program for Contemporary Visual Artists Faxinal das Artes” which took place in 2002, in the district of Faxinal do Céu. The event was organized as an artistic residence by the Paraná Secretary of Culture. The analysis seeks to understand the artwork as a process of investigation about the house/home in its material dimension, in this case the place of shelter, its symbolic dimension, the place of rest and security for the body and mind and in its poetic dimension, as raised by Gaston Bachelard (1978), being the constituent element of a conceptual raw material. The Critical Theory of the Creation Process, by Cecilia Almeida Salles (2016), will also be addressed here, as sources will be used to map Didonet Thomaz’s concepts and references, reading the final work not as something isolated, but as part of an investigation process that goes beyond the museum object itself.

**KEYWORDS:** Didonet Thomaz; Creation process; Artistic residence; Faxinal das Artes.

57

<sup>1</sup> Aluno do Mestrado Profissional em Artes (PPGARTES), da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Linha de Pesquisa: Modos de conhecimento e processos criativos em arte. E-mail: jhonvoese@gmail.com

## INTRODUÇÃO

O presente artigo é desdobramento e consequência da pesquisa sobre o evento *Faxinal das Artes*<sup>2</sup>, mas aqui foi feito um recorte na obra da artista Didonet Thomaz<sup>3</sup>, que recentemente (2017) concluiu sua pesquisa de pós-doutorado em Artes Visuais, pelo Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, iniciada nos domínios da *Casa Estrela*, em 1998<sup>4</sup>. Em 2002, quando cursava a Especialização Lato Sensu em História da Arte do Século XX, na Escola de Belas Artes do Paraná, participou dos quinze dias do *Programa de residência de artistas plásticos contemporâneos Faxinal das Artes*<sup>5</sup>, organizada pela Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, com objetivo de constituir um acervo e ampliar o diálogo sobre a arte. Tais informações se fazem relevantes, na medida em que será demonstrada a ligação entre a produção acadêmica e a produção poética de Didonet que permaneceu operante mesmo após o *Faxinal das Artes*.

Diferente dos outros artistas indicados, Didonet Thomaz pediu para integrar o *Faxinal das Artes*<sup>6</sup>, na *Universidade do Professor, Centro de Capacitação de Faxinal do Céu*, pertinente para continuar sua *Pesquisa comunitária em arte*. De fato, após manifestar esse interesse, ela recebeu o convite por intermédio da Secretária de Estado da Cultura Monica Rischbieter<sup>7</sup>, sendo essa a praxe. Quatro dias depois encaminhou seu projeto aos organizadores e curadores.

2 Projeto *Faxinal das Artes: Programa de Residência de Artistas Plásticos Contemporâneos. Faxinal do Céu*, Município de Pinhão, Paraná, Brasil, 17 a 31 de maio de 2002. Curadoria de Agnaldo Farias e Fernando Bini. Consultoria de Christian Viveros-Fauné. Realização do Governo do Estado do Paraná, Secretaria de Estado da Cultura com Monica Rischbieter. Com a coordenação de Sandra Fogagnoli a equipe de produção contava com Cleverson Luiz Salvaro, Cristina Mendes, Jucimara Bacil e uma equipe de doze monitores que foram escolhidos entre os estudantes de artes visuais.

3 Didonet Thomaz. Bento Gonçalves, RS, 1950. Artista multimídia. Mora e trabalha em Curitiba, PR.

4 A mais recente publicação de Didonet Thomaz é *Politopos Irregulares*, decorreu da sua pesquisa de pós-doutorado em sincronia com a exposição de mesmo nome, no Museu Oscar Niemeyer, 13 de dezembro de 2018 até 17 de março de 2019. O interlocutor, curador e co-autor Prof. Dr. Raúl Niño Bernal, é docente do Departamento de Estética, Facultad de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, 2015-2019. In: THOMAZ, Didonet; NIÑO BERNAL, Raúl. *Politopos Irregulares*. Curitiba, PR: Edição do Autor, 2019. A pesquisa da Dra. Vera Lucia Didonet Thomaz foi supervisionada pelo artista visual Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza, junto ao Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil, 2016-2017.

5 Nomenclatura utilizada na divulgação oficial.

6 Informação dada pela própria artista em entrevista no dia 07 de dezembro de 2019, mas que não aparece na entrevista de 17 de maio de 2013, nem no depoimento cedido ao Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), em 11 de março de 2014.

7 In: Of. Circ.nº04/02-GS. Secretaria de Estado da Cultura, de 22 de abril foi recebido pela artista em 03 de maio. O Projeto encaminhado por Didonet Thomaz aos curadores data de 07 de maio de 2002. Em informação verbal a artista relata que a obra *Croquis para prováveis pinturas*, de sua autoria foi oficialmente recebida em 18 de outubro de 2002.

Indiferente ao peso que os curadores possam ter dado ao pedido da artista, verifica-se nisto a importância que o evento teria e teve no seu processo criativo, em consequência das peculiaridades e enfrentamentos passados por ela. Outro carácter que a diferencia dos demais foi a escritura de dois diários simultâneos, um *Diário de pesquisa* e um *Diário de notas*, visando a inclusão do primeiro no miolo da sua Monografia<sup>8</sup> apresentada para obtenção do título de Especialista em História da Arte do Século XX, junto à Escola de Música e Belas Artes, em 2003, e do segundo no miolo dos *Croquis para prováveis pinturas*, depois encaixados no miolo do objeto (Figura 1, Figura 6). No *Diário de Pesquisa* transparecem aspectos do seu fluxo de pensamento, opiniões e pontos de vista, em relação aos trabalhos realizados por outros artistas e a organização do evento. Tanto os diários, como as entrevistas feitas em 2013 e 2019, serão usados aqui como “documentos de processo” que, seguindo a definição de Cecilia Almeida Salles, que é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, e que define em seu livro *Gesto inacabado* (1998): “[...] são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo.” (SALLES, 1998, p. 17). Também está presente aqui a consciência de que esses registros não são a materialização exata do processo criador, e por isso concordamos com a autora: “Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo.” (SALLES, 1998, p. 17).

Explorar os *insights* poéticos presentes na obra *Croquis para prováveis pinturas*, entregue por Didonet, como contrapartida à sua participação no *Faxinal das Artes*, é o objetivo deste artigo. Também se procura traçar elementos que estejam na obra de forma implícita, mas que podem ganhar maior destaque quando acompanhados dos chamados “documentos de processo”, seja como informação complementar em textos curatoriais, etiquetas, ou mesmo com a exibição do próprio documento como item complementar ao

---

8 Foram impressos seis (06) exemplares da Monografia *Espólio de Romollo Gomes de Castro Deus, Teatro Monótono, Pesquisa Comunitária em Arte*, 2003. Distribuição: Orientador Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain antropólogo e teólogo, centrado nos temas da antropologia visual, imagem (Aby Warburg, 1866-1929), comunicação humana (Gregory Bateson, 1904-1980), junto ao Departamento de Cinema, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas; Biblioteca da Universidade Estadual de Campinas; Biblioteca da Escola de Música e Belas Artes do Paraná; bibliotecas particulares, da Antônia Schwinden e da autora.

trabalho, levando assim ao melhor entendimento sobre a melhor montagem possível para obras que possam ser tratadas como processuais, como será defendida aqui a obra de Didonet Thomaz.

## 1. O OBJETO ENTREGUE AO MAC-PR

Olhando para o objeto entregue (Figura 1, Figura 6) é possível intuir que se trata de uma caixa de madeira com vidraça que recebe uma capa, disposta como um véu de pelica preta. O observador pode até notar os apetrechos contidos nela, visto que não são tão inusitados, como: uma tesoura, lápis de cor e grafite num saquinho de pelica costurado e amarrado, uma lente etc. Talvez o instrumental *McCall* para remoção de tártaro, de aço inoxidável, gere alguma estranheza leve, ainda assim mesmo alguém numa rápida busca na Internet seria capaz de reconhecer.

Agora, onde está a casa – o *Chalé 78A* – local onde artista habitou nos quinze dias que esteve em Faxinal do Céu? De que maneira poderia o espectador acessar esse discurso da artista que tem “a casa” como elemento forte em sua poética, logo que consta em seu *Diário de pesquisa* e *Diário de notas*, entrevistas que tratam da obra *Croquis para prováveis pinturas*.

60

Figura 1 - Didonet Thomaz. *Croquis para prováveis pinturas*, 2002.<sup>9</sup>



Fonte: Fotografia Nego Miranda, 2004. Acervo Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 2020.

9 Montagem com desenhos a nanquim, lápis de cor, giz pastel, grafite, sobre papéis de seda, sulfurizê, casca de ovo, jornal, superpostos, recortados, enrolados, dobrados, empilhados, costurados, amarrados, entre apetrechos (penas, lupa, agulheiro, linhas, tesoura cirúrgica, instrumental *McCall* para remoção de tártaro, dentro de caixa de mogno, vidro e latão, PB e cor, 50 x 14,5 x 12 cm (caixa). Medidas variáveis (capa de pelica). Registro MACPR 2004/1267.

Um olhar mais de perto pode dar algumas pistas. A inclusão de uma lente de aumento, bem mais do que outro apetrecho ao conjunto, serve para ampliar parte da *PLANTA IV* (Figura 1, Figura 6), a menor que a artista desenhou. Esse tipo de lente, utilizada por pessoas com baixa visão, pode conter o caráter, ou ao menos, a preocupação com temas de acessibilidade ou tipos de visualidades, distintas do padrão. Assim, a solução de projetar as paredes de madeiras indobráveis, em desenhos sobre folhas de papéis dobráveis, surgiu aos poucos. Após considerar as “limitações emergentes” (THOMAZ, 2003, p. 106) atinentes ao desmonte e remonte do *Chalé 78A* na Vila Residencial de Faxinal do Céu, como seria seu projeto ideal.

Tirei a medida aproximada das paredes do estar-cozinha, considerando as ripas, portas, janelas, interruptores e pontos de luz, de tudo que está preso e pintado de branco. Já que o desmancho da casa é inviável, pretendo fazer uma projeção da remoção dessas superposições, para sugerir suas sombras no papel! (THOMAZ, 2003a, p. 112).

Podem ser encontradas algumas informações complementares no *Diário de Notações*, que são as plantas incluídas no miolo do objeto entregue ao final do evento. Outra comparação possível entre o trabalho de pesquisa nos padrões acadêmicos, no caso a monografia que recebeu o *Diário de Pesquisa*, e a obra de arte que recebeu esse segundo diário, conforme citado acima. Seguem alguns trechos das *Notações*<sup>10</sup>:

> PLANTA I. Manuscritos e desenhos a nanquim, lápis vermelho, grafite, sobre papéis de seda, sulfurizê, casca de ovo, jornal, com superposição costurada, 297x420cm. Notações: “Faxinal do Céu, 19 de maio de 2002. Croqui é uma palavra de origem francesa. Croqui, substantivo masculino e significa esboço em breves traços de desenho ou pintura. Projeto: Croquis para prováveis pinturas. Origem: Espólio de Romollo Gomes de Castro Deus. Teatro Monótono. Croquis I. Área móvel. Ocorrências: 1. Máscara facial c/Alice Yamamura. Auxiliar: Juliana Jurema Bratfisch Trezub. Casa 49. 2. Máscara do polegar c/Deise Marin. Casa 76. Aproveitamento de papel – não considerar”. In: *Diário de Notações*.

> PLANTA II. Manuscritos e desenhos a nanquim, lápis vermelho, grafite sobre papel de seda, sulfurizê, casca de ovo, jornal, com superposição costurada, 297x420cm. Notações: “Faxinal do Céu, 26 de maio de 2002. [...] Croquis II Parede da Cozinha – Croquis III Parede da Cozinha – janela s/Área móvel. Croquis IV Chão da Cozinha s/Área móvel e/com azulejo. Ocorrências: 1. Jailton Moreira e José Rufino. Balões → com Nazareno – Cartas (família?) Slides – fotos Ciclo de Palestras. 2. Luiz Camillo

<sup>10</sup> Essas *Notações*, são os escritos que aparecem nas plantas enroladas apresentadas dentro da caixa. Foram omitidas algumas repetições no nome completo do projeto, identificado com “[...]”, mas foram mantidas as datas de realização com base em informação verbal da artista.



Osório correção das falas – versão monográfica do Espólio liberação para uso. 3. Garfos Instalação Ana González. 4. Ganhei uma Araucária nº13 “Só é seu aquilo que você dá”. In: Diário de Notações.

> PLANTA III. Manuscritos e desenhos a nanquim, lápis de cor, giz pastel, grafite sobre papéis de seda, sulfurizê, casca de ovo, jornal, em com superposição costurada, 297x420cm. Notações: “Faxinal do Céu, 29 de maio de 2002. [...] Croquis V, VI, VII. Área móvel. Croquis V: Teto. Croqui VI. Parede com janela – cortina. Croqui VII. Parede com porta de saída. Ocorrências: 1. Tânia Bloomfield – luminoso noturno – “árvore nº13” em frente ao Chalé nº78 – “Só é seu aquilo que você dá”. Chalé. 2. V Relocação simbólica do lar. Matemático. 3. Palestra Rodrigo Nunes”. In: Diário de Notações.

> PLANTA IV. Manuscritos e desenhos a nanquim, lápis vermelho, grafite sobre papel de seda, sulfurizê, casca de ovo, jornal, superposição costurada, 210x297cm. Notações: “Croquis VIII. [...] Área móvel. Ocorrências: 1. Trabalho interno: Registro fotográfico do Chalé. Metragem das paredes. 2. Conversa sobre provável conversa com Eliane Prolik. 3. Dúvidas – Chalé → Luvas → Escova → Gravador. Luminoso da Araucária em frente de cada árvore “Só é seu aquilo que você dá”. In: Diário de Notações. (THOMAZ, 2002, n.p.)

Tendo contato com as notas que Didonet fez nas plantas é possível ter uma amostra do fluxo de informações, conversas e afetamentos que ela considerou importante durante à projeto de residência, como as palestras e nomes de artistas e críticos que esteve em contato por lá. Mas o curioso é que a artista permite ao espectador apenas um pequeno vislumbre de todo um processo quase que exaustivo de observação, mapeamento e reflexão sobre os sentidos que damos ao lar. Segundo a artista, sua ideia era a de racionalizar o ambiente, transpor o sensível para um lugar de lógica, classificação, uma caixa de arquivo, um museu, “colocar tudo para dentro de uma gaveta”. Onde guardamos coisas de casa, aqui ela guarda a “própria casa” (THOMAZ, 2019). A madeira mogno castanho-avermelhada da caixa é a mesma usada em alguns móveis do seu apartamento. O que dá certo pertencimento material à peça. A pelica que a recobre por fora como que protegendo essa “casa-arquivo” de intempéries, também atualmente, por vezes, recobrem as próprias mãos da artista, pele, o corpo em forma de luvas sem dedos.

Abstraindo as plantas baixas, Didonet fez os desenhos das paredes do *Chalé 78A*, de todas elas, mapeou cada cômodo, como se estivesse realizando uma autópsia da casa. Há, pois, outros itens que ajudam a dar um tom biológico, científico: a tesoura cirúrgica para cortar os fios de nylon que prendem objetos em pitões cravados na madeira da caixa. Também as curetas odontológicas usadas para remover a mineralização de depósitos em áreas de difícil acesso, aqui descontextualizadas, serviram para separar e levantar folhas

de papéis em blocos, desatar pequenos nós das tiras sobre a pelica que envolve os rolinhos com mapeamentos estilizados a partir do primordial, fisgar a poeira dos cantos objetuais. A casa é o ambiente da privacidade, portanto faz sentido que a artista impeça o público de estar na posse da sua totalidade estrutural, mesmo que paradoxalmente tenha construído um objeto para convidar o espectador a adentrar.

O objeto *Croquis para prováveis pinturas*<sup>11</sup> de Didonet faz um “falso convite” à sua vida privada. Entendendo esse “falso”, pois é construído com o caráter de ser visto e mesmo de forma inconsciente, modifica certos aspectos da realidade da casa. A artista cogita abrir o livro-objeto registrando o processo de desdobrar as plantas baixas, abrir os sacos de pelica preta, enfim, expor o conteúdo para o público, sem a promessa de retorno ao *status quo ante* isso seria inviável devido à complexidade da montagem, mas para isso informa que precisaria de uma verba para a contratação de um profissional para executar esse registro do passo a passo da desmontagem, tentando ao menos manter um vestígio do que é atualmente a obra. Adiante será explorado um pouco do processo que levaram aos *insights poéticos*, desdobrados em *Croquis para prováveis pinturas*, bem como algumas reflexões sobre os conceitos implícitos da obra em questão.

## 2. A CASA COMO ELEMENTO POÉTICO PARA DIDONET THOMAZ

Gaston Bachelard (1884-1962) define que um modo de analisar as obras, pode ser através de suas *imagens poéticas*. Estas já desarticuladas do material, para dentro na instância da interpretação do indivíduo que percebe a obra através, é claro, dos seus sentidos. Por outro lado, se utilizando da metáfora da “casa”, o autor da *Poética do espaço*, publicado originalmente em 1957, aponta um possível retorno dessa *imagem poética* não-material, para o material. E de acordo com ele:

Assim, abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade da memória e da imaginação, esperamos fazer sentir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove a graus de profundidade insuspeitos. Pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa. (BACHELARD, 1978, p. 201).

11 A questão da montagem será retomada com mais detalhes no subtítulo 3 deste artigo.

Esse caminho apontado por Bachelard (1978) de formação de uma *imagem poética*, mental e, portanto, subjetiva com seu contraponto da materialização, ou algo o mais próximo possível da ideia, com meios objetivos, mas que sejam capazes de invocar novas imagens aos espectadores se aproxima da teoria do conhecimento estético defendida pelo professor Marcos H. Camargo (1959-), em seu livro *Formas diabólicas: ensaios sobre cognição estética* (2017) onde diz que:

A arte da poesia consiste em transmutar a palavra-signo em palavra-coisa, transformando o poema em fenômeno estético e afastando dele seu caráter de veículo de significados ou sentidos. Ao coisificar a palavra o poema retira dela sua obrigação de 'dizer' as essências, mas lhe oferece em troca a eloquência dos elementos existentes no real, permitindo assim, que a coisidade da palavra nos comova e nos apaixone. (CAMARGO, 2017, p. 54).

Atrela-se aqui a metáfora da “casa” levantada por Bachelard, aliando a ideia do poeta (CAMARGO, 2017) e aqui já entendido como sinônimo de *artista* e não limitado ao uso da linguagem verbal, para entender melhor a *Pesquisa comunitária em arte* de Didonet Thomaz. Que busca no real, no material e literalmente habita as casas das quais obtém sua matéria prima conceitual, ou nas palavras de Bachelard, onde monta suas *imagens poéticas* das casas. Enfim, a casa de Romollo (Figura 2) não foi a primeira que a artista observou, mas lá estavam os elementos geradores do projeto idealizado em seu *devaneio*, conforme define no início do *Diário*:

Durante o período angustiante em que esperei a definição do meu aproveitamento no Projeto Faxinal das Artes, devaneei sobre a viabilidade de realizar jardins monocromáticos, de plantar um abacateiro na ponta de um canteiro triangular cercado por tijolos verdes... De fotografar o desmanche de um chalé registrando o processo... É proibido interferir no que está lá! Supondo que a lei deve valer para todos, fui considerando as limitações emergentes... (THOMAZ, 2003a, p. 106).

Ao descrever sua situação de pensamento como *devaneio*, se faz útil retornar a Bachelard, que traz uma boa definição que especifica um tipo diferente, que ele denomina *devaneio poético*:

Por si só, o devaneio é uma instância psíquica que frequentemente se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não só de si próprio, mas que prepara para outras almas deleitas (sic) poéticos, sabe-se que não se está mais diante das sonolências. O espírito pode chegar a um estado de calma, mas no devaneio poético a alma está de guarda, sem tensão, descansada e ativa. Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso



que o espírito o prefigure em projetos. Mas, para uma simples imagem poética, não há projeto, e não lhe é preciso mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma acusa sua presença. (BACHELARD, 1978, p. 186-187).

Ao alterar, pois, seu projeto inicial transpondo a vontade de “montagem e desmontagem”, do campo material para o simbólico, ainda assim a artista segue na linha bachelardiana, segundo a concepção adotada para esta artista neste texto, visto que “monta” suas imagens poéticas nos *devaneios iniciais*, mas que para o “poema completo”, nesse caso, a obra de arte a ser entregue à guarda institucional, possui realmente um projeto descritivo a ser executado de forma sistemática. O que pode ser verificado nos escritos entregues antes do início da residência<sup>12</sup>.

**Figura 2 - Comparativo entre a casa da Rua Roberto Barrozo 345, réplicas da casa e o Chalé 78A.<sup>13</sup>**



Fonte: Memorial de pesquisa: arquivo fotográfico Didonet Thomaz, Curitiba, 2020.

No *Projeto* encaminhado para os organizadores e curadores (Vide nota 7) do *Programa de Residência de Artistas Plásticos Contemporâneos Faxinal das Artes*, parecia haver uma separação ao que a artista nomeou: *Relocação simbólica do lar V*<sup>14</sup>, executada no *Círculo de palavras e imagens*, mediado por Cristiana Santiago Tejo, de manhã, e os *Croquis para prováveis pinturas*, executados no *Chalé 78A*, à tarde. Essa obra derivou

12 Chamado aqui simplesmente de *Projeto*.

13 A casa da Rua Roberto Barrozo 345, destaque para a faixa com a palavra “Vende-se”. Fotografia Didonet Thomaz, 2001. *Réplicas da casa*. Fotografia Didonet Thomaz, 2002. *Chalé 78A*, Vila Residencial Faxinal do Céu. Fotografia Didonet Thomaz, 2002. Observações: CASTRO DEUS, Romollo Gomes de. *Réplicas da casa*. *Esculturas* em madeira, s/assinatura, s/data, color, 10,5 x 9,5 x 7,5 cm (menor) e 10 x 11,5 x 8 cm (maior). Acervo Castro Deus.

14 1) *Relocação simbólica do lar I*, Curso de Pós-Graduação, Especialização Lato Sensu em História da Arte do Século XX, Videoteca, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 10 de agosto de 1999. 2) *Relocação simbólica do lar II*, 10º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, São Paulo, 10 de novembro de 1999. 3) *Relocação simbólica do lar III*, I Fórum de Pesquisa Científica em Arte, Auditório Bento Mossurunga, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 27 de outubro de 2001. 4) *Relocação simbólica do lar IV*, 11º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, São Paulo, 23 de novembro de 2001. 5) *Relocação simbólica do lar V*, Círculo de palavras e imagens, Miniauditório Jean Piaget, Auditório Jean Jacques Rousseau, Universidade do Professor, Centro de Capacitação de Faxinal do Céu, Pinhão, Paraná, Brasil.

da observação da movimentação pictórica da sobrevivente na casa da Rua Roberto Barrozo 345, das cores fortes embaixo dos desmanchos das paredes da casa de mata-junta, especialmente, no banheiro externo, do poço e do jardim, da luz e da sombra na fotografia que substituíram os desenhos da movimentação dos objetos de uso cotidiano pelos habitantes das casas onde a artista passou tanto tempo da sua vida. Na entrevista de 2019, ao ser questionada sobre essa separação a artista informou que os dois projetos compõem uma mesma proposta artística. Disso, vale ressaltar, que se por um lado as informações vêm em retrospecto o que poderia comprometer alguma definição que se faça necessária em termos de classificação, por outro lado, Didonet trabalha com a conceito de *work in progress*, o que para ela dá noção de processo.

Adiante, no *Diário de pesquisa*, comenta: “[...] tratei de levar à sério a própria experiência, aliada à impressão – premeditação e contaminação dos projetos de arte contemporânea que trouxe da visita à Bienal, em 18 de abril de 2002.” (THOMAZ, 2003, p. 106-107), pois artistas brasileiros expositores na 25ª Bienal de São Paulo, também estavam presentes no Faxinal.

Figura 3 - Comparativo entre a menor replica da casa e a demolição da casa.<sup>15</sup>



Fonte: Memorial de pesquisa: arquivo fotográfico Didonet Thomaz, Curitiba, 2020.

Assume-se que as conversas matinais tiveram influência positiva nas realizações das tardes, na Vila Residencial. Por outro lado, num movimento duplo, a artista buscava a originalidade no seu trabalho dando ênfase à “própria experiência”, em contato com os

<sup>15</sup> Réplica da casa. Fotografia Orlando Azevedo, 1998. Demolição da casa. Fotografia Didonet Thomaz, 2005. Observações: A casa da Rua Roberto Barrozo 345, posta à venda em 2001, não foi vendida, sendo demolida entre março e abril de 2005. (Vide nota 12).

outros processos artísticos através e além da forma discursiva, mas também diretamente com as instalações, as performances as quais algumas faz menção mais direta porque interagiu e fotografou:

Então subdividi, espaço de convivência, o meu trabalho no ateliê, eu tinha o meu chalé, além disso faço fotografias. [...] Então eu fotografei, porque me interessou esse trabalho, todos os trabalhos que eu cito aqui (no *Diário*) me interessaram muito, alguns porque eu participei outros porque eles plasticamente ficaram muito interessantes. Evocativos, maravilhosos. (THOMAZ, 2013, n.p.)

Seguindo a ordem deste texto se tem a primeira face compreende a apresentação da pesquisa no Círculo de palavras e imagens, a segunda face a construção da caixa com os rolinhos das plantas e outros objetos, pode se observar uma terceira face do trabalho feito nos dias da residência. Essa terceira face estava na distribuição dos *botons* com imagens das réplicas (Figura 2, Figura 3), no caso das esculturas remanescentes no *Espólio de Romollo Gomes de Castro Deus*, emprestadas e levadas por Didonet Thomaz para apresentação da sua metodologia da *Pesquisa comunitária em arte*. Naquele momento, precedido pela *Relocação simbólica do lar V*, ocorreu essa doação de botões com a estampa da menor réplica – dela para os outros: “Alguns aceitavam e usavam presos em suas roupas, outros não aceitavam.” (THOMAZ, 2019). Aquela última da série de cinco “correspondeu à repetição da ação de doar promovida por Romollo – dele para os outros – após a construção de cada réplica de sua casa original” (THOMAZ, 2003, p. 111), ressaltando-se o enunciado do cientista social Gregory Bateson (1904-1980), em sua monografia, a artista diz: “a estrutura que liga, mais forte do que partilhar ou compartilhar.” (Vide notas 8 e 15).

O objeto *Croquis para prováveis pinturas* faz parte, embora não sintetize a vivência no Faxinal, a artista considera o *Programa de Residência* como a inesperada “parte artística que faltava” para concluir a monografia a fim de estabelecer novos vínculos com a arte, a ciência e a tecnologia. Mesmo a artista defendendo a importância do dia a dia da sua *Pesquisa comunitária em arte* na Vila Residencial, também constava a definição da palavra *Croqui*, nas plantas baixas do *Diário de notações* (Figura 1, Figura 6), e visto que ela se comprometeu a entregar uma obra ao acervo público, abre-se margem para um trabalho em processo que tem planejamento e método, mas que aceitaria de bom grado o improvisado.

A descrição da forma não é detalhada então é difícil inferir se a composição conceitual do objeto entregue veio antes, durante, ou depois, mas em um momento da entrevista de 2019, a artista informa que a caixa de madeira foi feita por um marceneiro da sua confiança, no retorno a Curitiba, o que deixa claro que o formato de apresentação foi posterior ao encerramento do *Faxinal das Artes*, em 31 de maio de 2002, entregue para a exposição que foi inaugurada em 18 de outubro do mesmo ano. A relevância dessa informação se dá na medida em que o formato de apresentação não deve ser tido como estático, já que sua composição conceitual e mutante tende a carregar maior relevância para a artista.

## 2.1 O DIÁRIO DE PESQUISA E AS POSSÍVEIS CONEXÕES DA ARTISTA COM A RESIDÊNCIA.

Para entender o percurso criativo exposto no *Diário de pesquisa* de Didonet, se faz necessária a desconstrução de possíveis percursos lineares. Por definição:

Uma visão simplificadora do gesto criador mostra um percurso que tem sua origem em um insight arrebatador, que se concretiza ao longo do processo criativo. Um caminho do caos inicial para a ordem que a obra oferece. Essa perspectiva contém uma linearidade que incomoda aqueles que convivem com a recursividade e a simultaneidade desse fenômeno. Seria uma forma limitadora, como disse, de olhar para esse trajeto. Uma representação que não é fiel à complexidade do percurso. (SALLES, 1998. p. 20).

Busca-se então conduzir uma análise não cronológica do *Diário de pesquisa e do Diário de notas*, mas sim levantar as principais temáticas que possam trazer à tona alguns conceitos expostos no objeto final. A saber, os principais, ou mais frequentes sejam: a) o conceito “residência” em seu viés psicológico (ligado ao conceito de lar e refúgio da própria artista); b) menções aos próprios trabalhos (ligado ao caráter processual); c) referências artísticas explícitas (ligadas ao caráter de memória do objeto e de construção do sujeito). A relevância de apresentar os diários se dá na medida em que expõem o que Salles (1998) denomina como *projeto estético*, ao que define como sendo:

Esse projeto estético, de caráter individual, está localizado em um espaço e um tempo que inevitavelmente afetam o artista. Os documentos de processo, muitas vezes, preservam marcas da relação do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção. Anotações de leituras de livros e jornais e observações sobre espetáculos assistidos ou exposições visitadas são exemplos dessa relação do artista com o mundo que o rodeia. São registros da inevitável imersão do artista no



mundo que o envolve. Por meio dessas formas de retenção de dados, conhecemos, entre outras coisas, as questões que o preocupam e suas preferências estéticas. (SALLES, 1998, p. 37).

A definição de Salles (1998), remete tanto ao *Diário de Pesquisa*, quanto ao *Diário de Notações*, conforme as citações no capítulo 2, onde nas plantas podem ser percebidas menções às conversas e lembranças para futuros estudos, ou mesmo pensamentos recorrentes e pessoas com quem a artista teve contato, como já enunciado. O termo “projeto estético” é destacado aqui, pois trata-se de um caráter de interiorização. Dito, isso, pois a autora inclui quase como uma parte do que denomina “projeto poético”. Que aqui se entende como a totalidade do “processo criador” e que de acordo com Salles (1998), caminha junto à princípios éticos, que seriam as visões de mundo, anteriores ao momento registrado no recorte que seria o tal “projeto estético”. Como exemplo, poderíamos tratar do tempo em que Didonet Thomaz esteve no Faxinal do Céu, 2002, como integrante do “projeto estético”, o momento vivido. Já os *insights*, crenças, opiniões e pontos de vista que vieram antes disso, são os princípios éticos da artista. Nesse caso ambos são igualmente importantes ao “processo criador”, mas se apresentam em instâncias diferentes, mesmo que no ato da criação estejam misturados e se auto influenciem.

## 2.2 A RESIDÊNCIA COMO REFÚGIO E PERTENCIMENTO.

Figura 4 - O estar modificado.



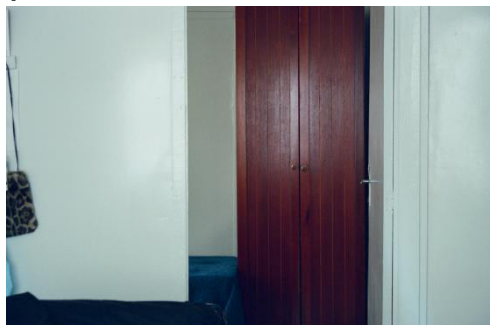
Fonte: Memorial de pesquisa: arquivo fotográfico Didonet Thomaz, Faxinal das Artes, 30 de maio de 2002.



O primeiro conceito de residência que aparece no *Diário de pesquisa* de Didonet Thomaz está ligado ao “lar” em sua dimensão psicológica. A artista relata uma modificação que lhe interessava fazer no interior do *Chalé 78A*, como foi descontinuada, teve consequências, mas ela nem menciona a relação disso com a produção de sua obra, faz parecer algo desprezível.

Ontem, 3ª feira (21), levantei cedo. Afastei as cinco poltronas verdes que estavam encostadas no canto de 90°, à direita de quem entra no chalé. Devagar, deixei um vão entre elas, formando um pentágono ao redor de uma mesa central; sobre esta, coloquei outra, menor – com as pernas para cima, formando uma prateleira para livros, catálogos e cartões. Entre uma poltrona e outra, coloquei os bancos redondos da cozinha – com as pernas para cima –, transformando-os em cavaletes para as pastas e papéis. Terei acordado o vizinho com o arrastar de móveis? (THOMAZ, 2003, p.112-113).

**Figura 5 - Do estar para o quarto da frente. Quarto da frente. Fundos: roupas sobre a cama.**



Fonte: Memorial de pesquisa: arquivo fotográfico Didonet Thomaz, Faxinal das Artes, 30 de maio de 2002.

Conforme apresentado no subtítulo 1, que apresenta o objeto entregue que contém os rolinhos das plantas, chamado pela artista também de *Diário de Notações* (PLANTAS I, II, III e IV), é mencionado tudo o que foi mapeado e passado para o papel. As imagens (Figura 4, Figuras 5) mostram o interior do *Chalé 78A*, matéria prima para os desenhos dos *Croquis*. Como a defesa que aqui se faz é de uma abordagem conceitual da casa é

possível considerar que esses gestos demonstram a presença afetiva do conforto que só o próprio lar traz. Ao alterar a configuração do patrimônio mobiliário, cada peça tinha um Nº PAT de registro do bem móvel, tangível no Controle Patrimonial, mais do que uma relação formal com o espaço a artista vai dando personalidade e tomando propriedade, mesmo que temporária e transitória, ao *Chalé 78A* onde se abrigou nos 15 dias. Em outro trecho mais explícito, após uma visita que fizeram à *Usina Segredo* (Hidrelétrica Governador Ney Amintas de Barros Braga), na divisa dos municípios de Pinhão e Reserva do Iguaçu, como parte da programação, chega a escrever: “O trajeto de volta pareceu infundável, queria chegar para pensar entre quatro paredes” (THOMAZ, 2003, p. 118). Ao que se pode ler que o *Chalé 78<sup>a</sup>*, já tinha se tornado seu próprio recanto de pensamentos e, portanto, conforto.

### 2.3 TRABALHOS ANTERIORES.

Na visita mencionada acima, Didonet reflete sobre a montagem e desmontagem dos chalés, sua ideia original e a relação de Stenzel com a Copel:

À medida que ele foi respondendo às perguntas, inclusive sobre os chalés (montados pela 1ª vez em 1975, no Faxinal; desmontados em 1980 e transferidos para a Usina de Segredo onde ficaram até 1995 quando voltaram para o Faxinal, sendo montados em grupos de dois) fui conectando os fatos: a Copel apoiou o Projeto Casa Erbo Stenzel. O engenheiro mecânico João Nestor Stenzel trabalhou em comissionamento na Usina de Salto Segredo. Aliás, quando a hipótese de montagem & desmontagem daquele imóvel foi aventada, a família dele reagiu com certa naturalidade. Lógico, o processo lhes era conhecido... derivando-se daí a idéia de realizar as relocações simbólicas do lar depois que soube e vi uma das réplicas que Romollo Deus fez e partilhou. (THOMAZ, 2003, p. 109-110).

Essa lembrança referente à Casa Erbo Stenzel aparece em mais trechos do *Diário de Pesquisa*, mas neste fica clara a ideação de um longo processo, pois é como se na percepção da artista, tudo estivesse conectado. Segue então para lembrança de outra família com a qual conviveu, os Castro Deus: “Pensei nos Castro Deus, avançando sob a geometria da natureza em fins do século XIX, princípios do XX.” (THOMAZ, 2003, p. 110).

A artista desenvolveu com recursos particulares, ao mesmo tempo, desde 1986 aos dias correntes, projetos artísticos em casas habitadas. Acompanhou desmanchos concernentes a cada espólio após a morte de seus habitantes com os quais conviveu, registrando sua *Pesquisa comunitária em arte*, em *Memorial de pesquisa*. Demolições,

desabamentos até a ruína, traslados de dois imóveis também históricos e a destruição por incêndio de um deles na madrugada de 14 de junho de 2017. Neste caso específico, a casa localizada na Travessa General Francisco de Lima e Silva, 65, São Francisco, foi desmontada no terreno, restaurada e montada no Parque São Lourenço, entre 1997 e 1998, passando à denominação de *Casa Erbo Stenzel*. Os projetos desenvolvidos pela artista nos Cursos de Pós-Graduação, Especialização, Mestrado, Doutorado, Pós-Doutorado, a saber: 1) *Espólio de Romollo Gomes de Castro Deus, Pesquisa Comunitária em Arte* (EMBAP, 1999-2003) – a casa localizada na Rua Roberto Barrozo, 345, Centro Cívico, foi demolida em 2005. 2) *Uma casa em desmancho. Teatro monótono: 1992-2007. Ações poéticas no espaço urbano* (ECA/USP, 2004-2007) – a casa localizada na Rua Trajano Reis, 571, São Francisco, encontra-se em ruínas. 3) *Objetos de pesquisa em artes plásticas: documentos poéticos e relatórios imaginais* (PPGTE/UTFPR, 2011-2015) – a casa localizada na Rua Trajano Reis 543, São Francisco desabou em 2011. 4) *Polítopos Irregulares* (IA/UFRGS, 2016-2017) – a casa localizada na Rua Zamenhoff, 65, Alto da Glória, foi desmontada no terreno, restaurada e montada no Campus da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Prado Velho, entre 2006 e 2013, passou à denominação de *Casa Estrela*.

## 2.4 O CARÁTER DE MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DO SUJEITO NO OBJETO.

De forma explícita Didonet Thomaz relata que teve contato direto com as obras interativas na *Vila Residencial: Tânia Bloomfield, Só é seu aquilo que você dá* (Instalação); Alice Yamamura, *Relevos* (Instalação); Rogério Ghomes, *Boletim de Ocorrência B.O.* (Instalação); José Bechara, *A casa* (Instalação)<sup>16</sup>; Ana González, *Termine sua obra com uma obra prima* (Instalação); Paulo Meira, *Alaranjado Via* (Performance)<sup>17</sup>; Divino Sobral, *Coral de árvores* (Intervenção na paisagem), tendo com o último uma relação particular de vizinhança, no sentido literal, pois ele morou algum tempo no *Chalé 79A* ao lado dela no *Chalé 78A* (cobertura de telha romana, única, no padrão de duas águas, com entradas opostas), depois ele se mudou para a margem da cachoeira, e que conclui até com algumas

16 Didonet Thomaz. *A Casa*. Organização de documentos, texto e fotografia sobre a obra de Jose Bechara. In: *Gazeta do Povo*. Curitiba PR, 17 de novembro de 2002. Caderno G, p.8.

17 In: XAVIER, J.S. Faxinal das Artes: a constituição de um acervo museológico a partir de uma residência artística. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.1, p.20-34, jan. 2020. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4381>.

coincidências: “*Pelo visto, também conjugamos os verbos colecionar, ler e fazer para livros...*” (THOMAZ, 2003, p. 124). E por que com Jorge Luis Borges (1899-1986), através da indicação sobre uma leitura<sup>18</sup> “*Tarde da noite, reli o conto Los Teólogos – a seita dos monótonos (llamados también anulares) profesaba que la historia es un círculo y que nada es que no haja sido y que no será*” (THOMAZ, 2003, p. 109).

Mas é, ao final do evento, que a autora dos diários que também são desdobramentos da sua obra, deixa-se levar por sentimentos, quase que de saudade pela despedida quase bucólica desse evento que desde antes de seu início já lhe era tão especial, pois sabia-se efêmero.

Na memória guardei os desenhos coloridos, familiares, de Jarbas Lopes Jr. e Ana Cláudia, puxados pelas mãos de seus filhos, Janaína e Cauê, nas paredes externas da casa de alvenaria que habitaram [...]. Ao contornar o fim da Rua Graciliano Ramos, embaixo, à direita, vi brinquedos flutuando num pequeno lago, como se tivessem sido deixados por um chamado às pressas... Qual a relação desses objetos com as bóias (pontos) de pescar, enfiadas em cordas (linhas), enfim, os “desenhos flutuantes” na superfície do lago, no acesso do Horto, passando o portal? Naquele momento mexiam-se à deriva do vento ou do escoamento de água – fora os patos –, a Gleyce Cruz não estava mais; [...] Lembrei do Sopro, da bolha avançando para um fim iminente... (THOMAZ, 2003, p. 125-126).

A imagem poética, voltando ao termo bachelardiano, que ela cria com esse relato evoca uma personalidade sensível que quase se esconde por trás dos rigorosos métodos de mapeamento e indicações de referencial da Didonet cientista. Assim como os frágeis traços no papel de seda se escondem por trás da organização e dos apetrechos científicos. Ao fim do *Diário de pesquisa* encontramos uma artista repleta de expectativas para os trabalhos que o futuro traria:

Espera-me o Projeto Casa da Estrela, concebida, projetada e executada por Augusto Gonçalves de Castro, sob a língua internacional do esperanto, criada pelo Prof. Lázaro Zamenhoff (1859-1917) e que dá nome à rua onde está localizada a casa. (THOMAZ, 2003, p.126-127).

O trecho acima, dá uma pista de que o processo é contínuo ao apontar para o desdobramento do tema: a casa, o desmancho a montagem da *Casa Estrela*, são mencionados no livro *Politopos Irregulares* (Vide nota 4). O sentimento de finitude pode ser visto ao menos no discurso da obra, que ao se pretender um “livro de artista”, ou mesmo um

18 BORGES, Jorge Luis. Los Teólogos. In: *El Aleph*. Buenos Aires, Argentina: Emecé, 1957, p. 35-45.

arquivo, ou museu, tende a tentativa de preservação de um tempo específico. Mais que um objeto formal, os *Croquis para prováveis pinturas*, falam de memória, família, da construção de sujeitos e sua relação com os objetos, no caso o objeto “casa”.

### 3. ARTE CONTEMPORÂNEA ACERVADA, OBJETOS EM CONSTANTE TRANSFORMAÇÃO.

Didonet vai modificando seu trabalho em vários momentos, desde o *insight* que teve em 1998, relacionado ao *Espólio de Romollo Castro Deus*, seja quando participou de *Faxinal das Artes*, no início de 2002, ou ao entregar em forma de objeto para a exposição no MAC-PR em outubro do mesmo ano, e com isso ela demonstra sua noção de um trabalho em processo, entretanto aceita correr o risco de acervamento e preservação<sup>19</sup> ao entregar definitivamente a obra ao acervo da Secretaria de Cultura do Paraná. Em entrevista, em 2019, chegou a defini-lo, como um livro de artista, mas pelas regras da instituição o objeto não pode ser manipulado nem sequer aberto, não que isso seja regra para livros de artista, mas como se percebe as informações contidas no *Diário de Notações* e que estão dentro da caixa, acabam sendo privados da leitura dos espectadores, nisso se dá a importância de instrumentos de mediação que pudessem suprir essa falta, sejam transcritas (como apresentamos no início), sejam em forma de fotografias das plantas abertas (como apresentadas na figura 6). Voltando ao assunto da obra ser entendida como um processo, semelhante à noção de Cecilia Salles, onde em um artigo de 2007, deixa explícito a sua posição com a relação entre obras acabadas e processos visto que para ela:

Sob a perspectiva do inacabamento, é impossível falar em processos e obras, na medida em que as obras são parte do processo. O objeto dito acabado pertence a um processo inacabado, em outras palavras, a obra entregue ao público, como um momento do processo, é simultaneamente gerada e geradora. (SALLES, 2007, p.125).

Essa afirmação é de extrema relevância, pois se considerarmos que o artista contemporâneo que tem obras em acervos de museus, mas que continua ativo e produzindo, como é o caso de Didonet, queriam propor novas leituras, novas montagens ou mesmo

<sup>19</sup> Usa-se aqui a ideia de que a artista aceita “correr o risco” de sua obra ser acervada não como crítica aos processos museológicos, mesmo porque com a arte contemporânea a área de museologia tem se atualizado cada vez mais. O uso do termo busca a provocação ao processo criativo que estaria sempre forçado a ser interrompido a qualquer momento para que haja o compartilhamento com o mundo.



a destruição de um objeto transformando-o em outro. Isso nos leva a outras questões: Quem tem o direito de definir a montagem de uma obra? Seria o artista? O curador? Um museólogo, ou algum outro técnico de acervo representando a instituição? Seja a caixa fechada, entregue em 2002, seja a versão idealizada atualmente (2020), ambas refletem um processo de trabalho.

Como o intuito é partir das obras resultantes para entender o processo criativo dos artistas, se faz necessária a explanação de algumas categorias trazidas por Salles, em sua *Crítica do Processo Criativo* (2007), ao menos quatro tipos básicos que podem se sobrepor ou intercalar-se entre si, mas que para efeitos de análise podem ser bastante úteis. Seriam eles: 1) Processo de criação como *tema*: Quando o artista realiza uma obra onde o conceito básico trata do processo criativo de maneira geral, não apenas do processo da própria obra, mas pode incluir outras obras do mesmo artista, ou de outros artistas. Um dos exemplos citados pela autora é o filme: *Shakespeare apaixonado*, 1998, de John Madden (1949-). 2) Proeminência de aspectos do processo: Quando a obra tratada não tematiza o processo de criação, mas dá visibilidade e importância a presença do imprevisto, ou do acaso, incorporando esses elementos como parte da obra e, portanto, como parte do processo de criação da obra, como exemplo a autora cita: a parceria entre John Cage (1912-1992) e Merce Cunningham (1919-2009). 3) O processo é a obra: Quando o que está exposto ganha o status de obra, para exemplificar a autora usa o caso das publicações das cartas entre Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980), entre 1964-1974, pois em suas palavras “[...] ao oferecer documentos de processo, propiciam, dependendo do olhar do leitor, acesso aos processos de criação dos correspondentes.” (SALLES, 2007, p. 128); 4) Obras que são processo: Ao que define Salles:

Estou mais interessada, neste momento, nos objetos que são, por natureza, processuais: obras que são formas que se transformam. Nesses casos, a obra é processo. O crítico, com a intenção de compreender esses objetos, necessita de instrumentos que falem de mobilidade, interações, metamorfoses e permanente inacabamento. São objetos que oferecem resistência diante de teorias habilitadas a lançarem luzes sobre o estático; pedem por uma crítica que lide com as diferentes possibilidades de obra, pois estas estão permanentemente em estado provisório. (SALLES, 2007. p.130).

Parte-se da premissa de que toda a obra é vestígio de processo, como exposto, mas que nem todo vestígio de processo é obra. Considera-se aqui o objeto de Didonet como obra na medida em que segue, senão todos, pelo menos grande parte dos pressupostos/processos listados por Roberta Shapiro e Nathalie Heinrich, no *Quando há artificação?* (2013). Que mesmo tratando de movimentos culturais e não de objetos específicos servem para ampliar a discussão no âmbito da arte principalmente no que tange às instituições:

Identificamos dez processos constituintes: deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização. (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p. 18).

Vale mencionar que no caso específico das obras advindas de *Faxinal das Artes*, esses pressupostos/processos já se encontravam nas obras antes delas sequer existirem, visto que não havia nenhuma delimitação que excluiria alguma obra proposta à doação por algum artista. O que levanta uma questão bastante interessante que é: O que determinaria a qualidade das obras que seriam incorporadas pelo acervo do Paraná?

**Figura 6 - Montagem dos Croquis para prováveis pinturas em exposição.**



Fonte: Memorial de pesquisa: arquivo fotográfico Didonet Thomaz, 2002-2020.

Na busca dessa resposta estão alguns caminhos. O primeiro, mira na responsabilidade dos curadores que precisariam estar certos no convite aos artistas que, sendo parte de uma classe de artistas já reconhecidos em todo o país (ou mesmo fora dele), certamente, produziram obras com grande potencial qualitativo. E em outro nível, essa responsabilidade seria diluída com cada artista que, optando por deixar uma obra para um acervo público, seria lembrado por ela, seja da grande potência ou de sua qualidade questionável. Uma possível saída seria aceitar tudo como vestígio, como fala de modo tímido um dos curadores, Agnaldo Farias, do evento ao ser questionado em 2013, na entrevista ao setor educativo do MAC-PR, ele não chega a definir que tudo seria vestígios com essas palavras, mas que poderiam sim ser admitidos rascunhos, esboços e outras formas de estudos, como contrapartidas, visto que havia de modo claro aos curadores que o tempo de trabalho (15 dias) seria muito variável dentre os convidados artistas. (FARIAS, 2013, n.p.)

Diferente do que estamos chamando de “o objeto” (que consiste no *Diário de notas* ou conjunto de desenhos das plantas baixas, manuscritos com registros de ocorrências datadas em papéis superpostos, a caixa, a vidraça, a capa de pelica), o *Diário de pesquisa*, as fotografias (Figura 1, Figura 6) e mesmo outras fotografias feitas à época são considerados como vestígios, mas que ainda não são consideradas obras: primeiro pela ausência de intencionalidade por parte da artista, segundo por sua incorporação tardia (Didonet Thomaz doou parte do seu arquivo fotográfico digitalizado, referente aos processos criativos que chamaram sua atenção no Faxinal, para o Setor de Pesquisa e Documentação – SPD/MACPR, em 2014) que não segue os procedimentos atuais de aquisição por meio doação de obra para o acervo do Museu de Arte Contemporânea. Ou seja, mesmo que tempo depois a artista estabelecesse qualquer intencionalidade em tornar os documentos de processo como obra, estes por regra, teriam de ser submetidos à nova aprovação por parte da diretoria do museu, seus conselheiros e seguir todo o rito institucional, que são os itens “mudança institucional e organizacional” e “consolidação jurídica”, de Shapiro e Heinich (2013).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como apresentado até aqui, a obra de Didonet Thomaz, compreende todo um processo que se iniciou muito antes do evento *Faxinal das Artes* e que segue em modificação até os dias da escrita desse artigo. Inclusive a temática da *casa* tomaria rumos muito diferentes ao ser pensada ante ao momento da Pandemia causada pela SARS-COV 2, o mundialmente conhecido como “Novo Corona Vírus”, entrar nessas questões tornaria inviável a sintetização em forma de artigo, mas a menção se dá pela relevância que temas poéticos como o apresentado aqui, no caso, os vários sentidos dados ao conceito *casa*.

Com relação à questão levantada sobre a montagem dos *Croquis para prováveis pinturas*, a primeira delas teve instruções de Didonet Thomaz, na ocasião da exposição com os trabalhos resultantes de Faxinal das Artes que ocorreu em outubro de 2002 (Figura 6). As outras vezes que o trabalho foi exposto, ou montado, de acordo com a responsável pelo Acervo do MAC PR, foram como as demais obras e *instalativas*, baseados em fotos de montagens anteriores.

O ponto que chama atenção atualmente é que a diretoria atual do MAC-PR principalmente na figura de sua diretora Ana Rocha, desde 2019, tem buscado um contato maior com os artistas, tanto documental visando registros detalhados do seu acervo, quanto consultas aos artistas em caso de montagens que não estejam claras em suas fichas catalográficas. O que demonstra a afinidade e atualidade deste Museu para com a Arte Contemporânea, em que concentra suas práticas, a instituição felizmente atua de forma coerente com o próprio nome. Esse ponto nos traz, não uma resposta, para a questão levantada – Quem define a montagem final de uma obra de arte? – mas ao menos um caminho possível que tem como figura chave a instituição detentora. Parece óbvio, mas vale frisar aqui, que não se está afirmando que a instituição por ser ‘detentora’ de uma obra possui o direito de montar como bem entender, mas sim que está por ser responsável pela guarda, precisa facilitar a mediação entre as partes incluindo público, curador, artistas, no sentido da montagem e apresentação. Tem-se ciência que as instituições de artes e museus carregam em sua base a ideia de serem mediadores, mas o ponto definido aqui está em movimentos ativos de transformação de um objeto tombado em acervo. Aqui entende-se como um novo papel que pode ou não ser assumido pelos museus. A coleta

de informações sobre o *Faxinal das Artes*, 2002, ocorrida em 2013, originalmente tinha como objetivo operacionalizar a ação educativa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, mas que ao levantar esses documentos, considerados aqui como vestígios de processo pode mudar completamente o modo de ver trabalhos como o de Didonet. Antes de iniciar a montagem dentro da caixa a artista fotografou as plantas baixas abertas (Figura 6), em seguida fez as dobraduras e os empilhamentos, por fim, organizou e acomodou os apetrechos nos vãos e de outra possível montagem da época da exposição em 2002, que poderiam constar em materiais de mediação em um caso mais fácil, servir de modelos para montagens distintas em casos mais radicais.

Considera-se, portanto que a análise de documentos de processo, por servir como potencializadores dos conceitos trabalhados, por um lado, como material de referência para transformação de objetos que carregam esse potencial. Obviamente, deve-se levar em conta os fatores de intencionalidade explícita e relevância conceitual, definida pelo artista *a priori*, para que entre em cena a rede capaz de alterar trabalhos já tombados em acervo, mas não se pode negar que a desconstrução proposta por Salles (1998), da obra acabada, aliada à vontade de artistas que continuam atuando é merecedora de atenção. Chegando na questão da montagem<sup>20</sup>, pode-se considerar dois níveis: um interno que se designa pelos elementos contidos na obra e que pertencem a ela. No caso dos *Croquis...* trata-se, de fato da caixa, da pelica, das dobraduras, dos rolinhos com mapeamentos estilizados, dos apetrechos (tesoura, curetas, agulheiro, lápis de cor e grafite, giz pastel) a lente e os fios de nylon que prendem tudo isso, mas podem ser potencializados com outros vestígios como as plantas abertas, o *Diário de Pesquisa*, depoimentos, matérias de jornais etc. São relativos a esses elementos que têm sido tecidas as provocações até aqui. Em outro nível teríamos os elementos externos que não pertencem à obra, e, portanto, carregam sua autonomia em termos de modificações em diversas montagens, mas que olhando

20 *Croquis para prováveis pinturas*. 1. Conjunto de plantas baixas: *Croquis I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII*. 2. *Caixa vazia e aberta*. 3. *Caixa cheia aberta*. 4. *Caixa cheia e aberta*. 5. *Caixa cheia e fechada*. Conjunto de plantas baixas foi elaborado no interior do *Chalé 78A*, durante a residência no Faxinal do Céu. O livro-objeto foi organizado em Curitiba, sendo anexados na caixa os apetrechos de trabalho. In: *Exposição Faxinal das Artes: programa de residência de artistas contemporâneos*. Curadoria Agnaldo Farias e Fernando Bini. Sala Theodoro de Bona, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 18 de outubro a 17 de novembro de 2002. Após a primeira exposição a obra participou de coletivas organizadas pela equipe do Acervo do MACPR e/ou curadores convidados, sendo que a última foi *Tempos Sensíveis*, sob Curadoria Agnaldo Farias. Museu de Arte Contemporânea do Paraná, temporariamente sediado no Museu Oscar Niemeyer, Sala 8, 25 de outubro de 2018 (longa duração).



em perspectiva impactam tanto quando os elementos internos em termos de visualidade. Considerando-se aqui elementos externos como: a expografia, que pode envolver desde o desenho das paredes, se serão retas, perpendiculares, diagonais, sobre suportes, seguindo pela alteração das cores dessas paredes que recebem a obra ou que posicionadas à frente de obras como os *Croquis para prováveis pinturas* podem gerar reflexos nas mais diversas cores. Também como elemento externo de grande importância, a iluminação que pode oscilar entre a dramaticidade teatral e a assepsia hospitalar. Esses elementos, bem como outros não listados atualmente competem ao curador da exposição que, a menos em casos específicos, no caso de artistas que fornecem projetos detalhados aos museus, podem arbitrar conforme o objetivo da exposição.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo SP: Abril Cultural, 1978.

CAMARGO, Marcos H. **Formas diabólicas: ensaios sobre cognição estética**. Londrina PR: Syntagma Editores, 2017.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: Processo de criação artística**. São Paulo SP: FAPESP: Annablume, 1998.

### Artigo publicado em periódico online

BISHOP, Claire. **O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur**. Revista Concinnitas, v. 2, n. 27, dez. 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/21180>

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. **Quando há artificação?** Sociedade e Estado. Brasília, v. 28, n. 1, p. 14-28, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://ref.scielo.org/cvfwqwy>

### Trabalho apresentado em evento

AZAMBUJA, de Oliveira, Ariane Alfonso, COSTA, Fernanda Micoski da. "Termine sua obra com uma obra prima": um estudo sobre as obras de Faxinal das Artes (2002) no acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. *In: VII Seminário de Educação, Imaginação e Linguagens Artístico-Culturais*. SEILAC, Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC, Criciúma-SC, 19 de setembro de 2013.

SALLES, Cecília Almeida. Crítica de processos criativos. *In: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Sandra Regina Ramalho e Oliveira; Sandra Makowiecky. (Org.). Florianópolis SC: ANPAP, UDESC, 2007, p. 124-135. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/013.pdf>

### Catálogo

FARIAS, Agnaldo. Faxinal das Artes no Faxinal do Céu. *In: Exposição Faxinal das Artes: programa de residência de artistas contemporâneos*. Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Secretaria de Estado da Cultura. Curitiba, 2002.

### Obra de arte

THOMAZ, Vera Lucia Didonet. *Croquis para prováveis pinturas*, 2002. Livro-objeto. *In: Exposição Faxinal das Artes: programa de residência de artistas contemporâneos*. Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Secretaria de Estado da Cultura. Curitiba, 2002.

### Monografia, Dissertações, Teses

MORAES, Marcos Jose Santos de. **Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão**. 2009. 151f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

THOMAZ, Vera Lucia Didonet. Faxinal das Artes. *In: Espólio de Romollo Gomes de Castro Deus, Teatro Monótono, Pesquisa Comunitária em Arte*. 2003. 211f. Monografia (Pós-Graduação Especialização em História da Arte do Século XX) – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2003, p. 106-127.

THOMAZ, Vera Lucia Didonet. **Uma casa em desmancho. Teatro monótono: 1992-2007. Ações poéticas no espaço urbano**. 2007. 156f. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

THOMAZ, Vera Lucia Didonet. **Objetos de pesquisa em artes plásticas: documentos poéticos e relatórios imaginais**. 2015. 275f. Tese (Doutorado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

### Entrevista

FARIAS, Agnaldo. Entrevista concedida ao Educativo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Curitiba, 30 de novembro de 2013.

THOMAZ, Vera Lucia Didonet Thomaz. Entrevista concedida ao Educativo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Curitiba, 17 de maio de 2013.

THOMAZ, Vera Lucia Didonet Thomaz. Entrevista concedida ao Educativo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Curitiba, 11 de março de 2014.

THOMAZ, Vera Lucia Didonet. Entrevista concedida a Jhon Erik Voese. Curitiba, 07 de dezembro de 2019.

