



## O PROCESSO DE UMA PINTURA OU NATUREZA MORTA: O DEPERECER ESTÁVEL

Janaina Rodrigues. UFRGS

**RESUMO:** O presente artigo pretende analisar o recurso alegorizante de *memento mori* e físis, presente nos trabalhos de Nydia Negromonte apresentados no MAP, Belo Horizonte, e na trigésima bienal de São Paulo em 2012 e no processo de uma pintura a partir de uma cena com frutas. Esta relação será veículo para um aprofundamento teórico e prático, direcionado à categoria natureza-morta.

**Palavras-chave:** Natureza-morta; Pintura; *memento mori*.

**ABSTRACT:** *The present paper intends to analyse the allegorising resources of memento mori and physis, present in Nydia Negromonte's works presented at MAP, Belo Horizonte, and in the 30th Art Biennial of São Paulo, in 2012, and in the process of the painting of a fruit scene. This relation will be the means for a theoretical and practical reflexion aimed towards the still life category.*

**Keywords:** Still-life; Painting; *memento mori*.

Como sustentar o verbo deperecer, que remete à constante modificação da matéria, ou seja, a morte ou a vida, pois nesse sentido são complementares, ao lado da qualidade de ser estável? Gostaria de trazer a este artigo um aprofundamento do processo de uma pintura a partir de uma cena de frutas, já que visualizo neste processo uma das questões do gênero natureza-morta e questões que permeiam trabalhos como *Posta* de Nydia Negromonte e *Natureza-morta1 com brotos e chumbo*, trabalho que desenvolvi recentemente.

A definição ou a proposta de Diderot para atender à diversidade pictórica da época confronta o homem e a natureza. A separação que ele propõe é a seguinte: pinturas de gênero para aquelas que representam o morto ou o bruto e pinturas de história para aquelas que representam seres pensantes. Tal separação resolveria uma questão que o filósofo francês problematizou no salão de 1675: como uma lição doméstica seria pintura de gênero? Seria esta inferior à pintura histórica? A esta última Diderot logo afirma a dificuldade de ambas representações, afinal a pintura de

gênero necessitaria de uma força capaz de unir o homem e a natureza, uma força que o filósofo traz como a capacidade de dar vida às coisas mortas.

Poderia reformular a primeira pergunta deste artigo e, ainda com falhas, indagar o que é a natureza-morta hoje, para além de um gênero pictórico? ou o que fazer *com* essa categoria? O fato é que o gênero, como categoria, não fornece critérios para a crítica e, como Walter Benjamin sugere, as obras mais notáveis se situam fora dos limites do gênero, sendo capaz tanto de fundá-los quando de se separar. Tanto a indagação do que carrega a categoria da natureza-morta hoje, quanto se a lição doméstica seria parte do gênero de coisas brutas, se entrecruzam logo no início do ensaio de Norman Bryson, que confessa a dificuldade diante qualquer livro sobre a pintura de natureza-morta por já supor sua existência. O problema que o autor expõe não é de selecionar o que lhe parece pertencente à esta categoria, mas sim a complexidade que o termo leva consigo: a junção de Pompéia, Cubismo, natureza-morta espanhola e holandesa, *trompe-l'œil*, vanitas, colagem. O que estudamos quando nos aprofundamos na natureza-morta? O que é posto à luz historicamente e conceitualmente?

Novamente me deparo com uma pergunta próxima à de Diderot, mas escrita em 1990: “Porque esses tipos de imagens inteiramente diferentes são considerados como uma única categoria? Qual é a real relação, se for o caso, entre essas imagens que são historicamente, culturalmente e tecnicamente tão diversas?” (BRYSON, 1990, p. 7). Neste artigo pretendo iluminar algumas questões que envolvem estas perguntas, pontuando ambiguidades existentes na natureza-morta e aprofundando na minha prática. Começaremos por *Posta*.

Dizer que *Posta* de Nydia Negromonte são naturezas-mortas pode apenas reduzir uma obra a uma categoria repleta de crenças em divisões de estilos e conceitos. Definir se o trabalho é ou não uma natureza morta é tentar estabelecer um discurso herdado insuficiente para uma profunda análise da obra e, ao contrário disso, diante dela, fico instigada novamente à questão de Bryson, de “tentar mudar essa discussão em nosso próprio tempo e perguntar o que a natureza-morta pode significar, para nós, agora.” (1990, p.7). Vejo o trabalho de Nydia carregado de uma característica desta categoria e ao mesmo tempo ele escapa de suas amarras. A palavra desdobramento possui diferentes modos de compreensão. Ao usar a

imagem de uma flor, Walter Bejamim escreve, que o botão “desdobra-se” na flor, mas o papel “dobrado” em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser “desdobrado”, transformando-se de novo em papel liso.” (2012, p. 159). No primeiro sentido o desdobrar do botão da flor possui um espaço para transformações a partir do desabrochar, há um mistério da forma final que será desvendado. Já no segundo, o desdobrar da folha de papel, expõe completamente a construção daquele barco, revelando as marcas de cada dobra, de cada sentido. Olhar para cada pétala e depois reconstruir uma flor é o sentido inverso do desdobrar de um botão de flor. O exercício de desmembrar uma categoria, em suas ideias, relações e argumentações e, em seguida, estabelecer o que é natureza morta é um movimento que exclui parte das considerações que envolve cada etapa, é negligenciar uma possível transformação de sentidos. Proponho, então, a pensarmos a pergunta *do que fazer com*, como uma instrução de um jogo evidenciando uma das capacidades de um instrumento qualquer.

É neste sentido que penso *Posta*, trabalho dentro da exposição *Lição de Coisas*, de Nydia Negromonte, apresentada em Belo Horizonte, no Museu de Arte da Pampulha<sup>1</sup>, em 2012. Formada por 10 trabalhos, *Notas de prova*, *Mercado Livre*, *Lições de coisas*, *Ilha dos Amores*, *Hidrica: Espisódios*, *Gabinete*, *Espelho Cego*, *Escalera*, *Coletores* e finalmente, *Posta*, a exposição de Nydia ocupou o MAP de modo atento aos detalhes do local e ao conjunto da obra. Vale evidenciar que o Museu é uma obra do arquiteto Oscar Niemeyer com o objetivo de ser um grande cassino e, portanto, com espaços amplos como um salão de festa, com espelhos enormes na entrada e uma imponente escada para o mezanino. Com poucas paredes o museu é cercado de vidros que revelam a lagoa da Pampulha e a exuberante vegetação do local. Na exposição percorri o primeiro andar e o segundo e, mesmo que atenta, não pude encontrar alguns trabalhos, já que há portas e saídas misteriosas. Nydia trouxe a ocupação desses espaços revelando parte da elegância e decadência do local: azulejos quebrados, tacos desbotados, água da lagoa putrefata, a ampla paisagem e a arquitetura modernista. *Posta* é uma cena que utiliza uma mesa, frutas e legumes envolvidos em argila. Com o decorrer da exposição a cena monocromática começa a apontar brotos verdes ou as coloridas cascas das frutas, que se desprendem da argila ao diminuir de volume. No MAP, no início da apresentação da exposição, observei o melão revelar, pela trinca da terra,

um amarelo limão e a abóbora, o laranja. Já em São Paulo, nos últimos dias da Trigésima Bienal, vi brotos enrolados em outros frutos da cena, à procura de alguma luz para abrir as folhas.

Foi impressionante rever estes trabalhos, porque ao pesquisar o que *faço com* a natureza morta, ou o que resta desta categoria tão utilizada, montei um pequeno laboratório de cenas, preservando a posição dos objetos e frutas a fim de observar a transformação destes. O que observei neste procedimento foram detalhes que antes dispensava, já que a cena era posta para uma referência à pintura ou cerâmica e logo depois, quando podre, descartada.

Constato que o período destes corpos é curto, as frutas vermelhas que deixei aos poucos se transformaram em camadas de sépia, os limões agudamente amarelos liberaram um cheiro cítrico e azedo, quando em sua casca apareceu um buraco do podre. Já nos legumes, os brotos apareciam no mesmo local que observava o começo da putrefação: na conexão da fruta com a haste, um umbigo. Buracos aparecem revelando uma decomposição mais aguda e interna, que aparecem nas fendas abertas por um deslocamento, pelas pequenas feridas. Essas frutas, ao lado dos panos ou porcelanas evidenciam um contraste entre dois tipos de elementos, como se um ficasse intacto perante ao outro em seu deperecer mais evidente.

Observar o tempo destes corpos, ou melhor, do decurso dos elementos perecíveis (em contraste com o fixo objeto utilitário como a mesa ou um pote de cerâmica) é observar a afirmação da efemeridade da matéria, de que somos todos corpos perecíveis em constante afirmação da vida e da morte, em latim, *memento mori*, uma alegorização do corpo finito. O *memento mori* propõe a lembrança de que somos mortais, de que somos feitos de matéria, de que existe um fim. Tal constatação é produzida por diversas imagens, como bolha de sabão, o apagar de uma vela, uma caveira, o apodrecer de uma fruta etc. todavia gostaria de me deter no instante que este momento sugere, o instante interrompido, que em outro momento será completado. Em outra direção, físis, do grego *physis*, é a palavra utilizada pelos pré socráticos para a idéia de que a matéria, em constante modificação da aparência, permanece no mundo, conferindo assim, uma permanência ao Universo. Em *memento mori* e físis vejo duas ideias em um

movimento de zigue-zague de revisitarmos a permanência ou o seu oposto, a vida que se foi ou que se inicia a cada instante (a que se assemelha ao brotado?). Aqui temos um confronto, mas tais movimentos, também são unidos como as bordas de um círculo. Considerado um adereço emblemático a obsessão pela modificação do corpo humano e o conflito entre o espírito e a *physis*, Benjamin em *Origem do drama trágico alemão* evidencia:

Não é apenas com a perda de membros, com as transformações do corpo no processo de envelhecimento ou com os outros processos de eliminação e depuração que o cadáver se vai desprendendo do corpo. E não é por acaso que as unhas e os cabelos, que os vivos cortam como coisa morta, continuam a crescer no cadáver. Há um *memento mori* que vela na *physis*, na própria memória (*mneme*); a obsessão do homem medieval e barroco com a morte que impregna o corpo vivo seria impensável se ele se sentisse impressionado apenas com a preocupação do fim da vida. (2011, p. 235).

Nas artes visuais o corpo em envelhecimento, devido a transitoriedade, é frequentemente preservado em fotografias. O mesmo para trabalhos ambiente, como os citados de Nydia Negromonte, sugerindo, segundo Craig Owens, o potencial alegórico da fotografia, pois assim ela representa o “nosso desejo de fixar o transitório, o efêmero, em uma imagem estável e estabilizante” (2004, p.116). Tal fato se aproxima à mesma capacidade depositada às pinturas de natureza-morta: fixar a imagem do perecível no suporte. Como nos personagens do drama trágico alemão, do século XVII, analisado por Benjamin, o corpo neste contexto é um veículo que traz uma série de questões tanto da visão e percepção da transformação da matéria, quanto da vida do cadáver. O broto que surge do mesmo local do apodrecimento ou, em *Posta*, o broto verde da batata no meio de outros legumes cobertos de terra, continua a vida de uma natureza supostamente morta, ambos evidenciam a modificação de um corpo ainda vivo, a vida do fim. Assim como *Posta* de Nydia Negromonte, o processo de pintar uma cena de frutas ou de observar o decurso delas é uma evidenciação, repleta de detalhes, da vida que se estende ao corpo morto (ou à *fisis*) ou, retornando à Diderot, da capacidade de dar vida às coisas mortas.

Ao contrário das cenas que hoje monto com as frutas, a obra de Nydia exige um acompanhamento da artista, ao logo do período expositivo, para a retirada dos corpos podres, elementos que não lhe interessam. Ela escolhe, portanto o que não gera repulsa, permanecemos apenas com as cores das frutas, a queda da terra que

lhes envolve e os brotos. Trabalhos como esse, que procuram estabilizar o processo do perecer da matéria, apontam uma dedicação à vida do fim, ou ao fim da vida. No primeiro caso aproximamos do recurso da imagem alegórica do *memento mori* e, em ambos, resgatamos na história uma referência à categoria das coisas mortas e brutas, seja no procedimento ou na expressão. Na tarefa de dar vida às coisas mortas, talvez a pergunta seja como sustentar este deperecer, em qual matéria aparentemente estável fazê-lo, já que cada uma delas trazem outras referências e conceitos, não são tão estáveis. Portanto, quando trabalhamos com a natureza-morta trazemos tanto uma discussão de um gênero pictórico nascido na Academia, transformado e desdobrado em diversos outros temas e suportes, quanto do caráter da observação da matéria perecível. E, mesmo que vagamente, um parecer a respeito dessa observação da vida na morte.

Montar uma cena de natureza-morta e me cercar com esta visão, traz à luz estas ambiguidades da permanência e do desaparecimento do corpo, seja uma fruta, uma porcelana, uma mesa-posta, um legume, um broto ou nós. São destas construções e, ao mesmo tempo, desse desmembramento, que me cerco e é o que motiva o meu trabalho, na pintura, no barro ou na cerâmica. Vejo a natureza-morta, ou todo esse processo de observação e uso da matéria perecível, dentro de uma navegação bordejante, em que o momento certo da morte se transforma *entre* um certo momento. A natureza-morta usa este lugar, da morte e da vida, ao escolher um momento da matéria perecível e ao usá-lo na inspiração ou como veículo da obra. Mas, já sendo obra, carrega outros vínculos, desaparecendo parte desta cena para ceder outro corpo.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Parte dos trabalhos fizeram parte da 30ª Bienal de São Paulo, cujo título é *A iminência das Poéticas*. Mantereí o foco, neste texto, à Exposição montada no MAP

## REFERÊNCIAS

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. São Paulo: EDUSP, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011

---

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política- ensaios sobre literatura e história da cultura - Obras escolhidas**, Vol1 São Paulo: editora brasiliense, 2012 Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012

BLANCHOT, **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRYSON, Norman. **Looking at the Overlooked- Four Essays on Still life Painting**. Londres. Editora: Riaktion Books, 1990.

DIDEROT. **Obras II Estética, Poética e Contos**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Historia e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

NEGROMONTE, Nydia. **Lição de Coisas**, junho, 2012. Instalação e intervenções *in situ*. Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, MG.

NEGROMONTE, Nydia. **Lição de Coisas**, Setembro, 2012. Instalação e intervenções *in situ*. Trigésima Bienal de São Paulo. São Paulo, SP.

OWENS, Craig. **O Impulso Alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo**. *Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ*, Rio de Janeiro, 2º semestre. 2004

### **Janaina Rodrigues**

Artista visual e mestranda em artes visuais pelo PPGAV/UFRGS, bolsista CAPES com a orientação da Profª Dra Elaine Tedesco. Participou de várias coletivas e uma exposição individual, *Coletar, suspender*, na Galeria de arte da Cemig, Belo Horizonte, 2011. Participação do trabalho *Ações para terra, para água* no longa-metragem *Uivo da gaita*, de Bruno Safadi, lançado em 2013 no Festival Internacional de Cinema, Rotterdam.