



**Para mostrar o mundo:
objetos do cotidiano**

Pinacoteca Ruben Berta

Organização Katia Prates



Para mostrar o mundo: **objetos do cotidiano**

Pinacoteca Ruben Berta

Organização Katia Prates

Na página anterior, detalhe de **Jarro com dalias**,
Amelia Pastro Maristany, óleo sobre madeira,
46 x 46 cm, sem data

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS/UFRGS

Responsabilidade editorial

Para mostrar o mundo: **objetos do cotidiano**

Artistas participantes

A. Aspis	Glauco Rodrigues
Adolfo Fonzari	Guido Mondin
Alice Brueggemann	João Medeiros
Amélia Pastro Maristany	Joaquim Lopes Figueira
Antonio Gutierrez	Jorge Portanova
Beatriz Röhnelt	Magliani
Cândido Portinari	Minor Tomita
Carlos Scliar	Raul Rojas
Di Cavalcanti	Roberto Fronckowiak
Edgardo Giora	Sava
Edmundo Daudt	Vera Chaves Barcellos
Eliseu Visconti	W. Stoduto
Gastão Worms	Yeddo Titze

Curadoria

Katia Prates

Para mostrar o mundo: objetos do cotidiano

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição
Para mostrar o mundo: objetos do cotidiano

Capa

Adolfo Fonzari, Natureza-morta, óleo sobre tela, 60,5 x 72,5 cm, sem data
Pinacoteca Aldo Locatelli

Curadoria

Katia Prates

Responsabilidade editorial

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFRGS

Pinacoteca Ruben Berta, Porto Alegre, Brasil
24 de setembro de 2025 a 24 de abril de 2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação - CIP

P 221 Para mostrar o mundo: objetos do cotidiano / Katia Prates (organizadora); Flávio Krawczyk, Eduardo Vieira da Cunha; Eliaz Dorneles Fagundes (diagramação). Dados eletrônicos (1 arquivo). – Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/UFRGS, 2025. 102 f.: il.

Formato: pdf

Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN 9786559735235 (on-line)

1. Arte visual. 2. Natureza. 3. Cotidiano. I. Prates, Katia. II. Krawczyk, Flávio. III. Cunha, Eduardo Vieira da. IV. Pinacoteca Ruben Berta.

CDU 7.03

Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS

O espetáculo das coisas Flávio Krawczyk	11
O espaço expositivo	16
A irreversibilidade do tempo, e o que resta. Eduardo Vieira da Cunha	33
Obras do acervo em exposição	36
Para mostrar o mundo, para estar no mundo: a natureza-morta Katia Prates	73
Sobre os autores	92

Apresentação

O espetáculo das coisas

Flávio Krawczyk

*No infinito do tempo, da matéria, do espaço,
um pequeno organismo se forma,
se mantém por um momento, depois quebra-se...
Esse pequeno organismo sou eu!*

Tolstói¹

A leitura sobre a natureza-morta enquanto alerta para a degradação inexorável da vida é recorrente nas abordagens iconológicas. Para além do próprio nome do gênero que abarca a condição de finitude, os itens comumente representados nestas obras, em especial os alimentos perecíveis, mas também a presença de crânios ou mesmos os arranjos de flores, todos demonstram o caráter alegórico francamente assumido pelo artista ou assim vislumbrado pelo observador mais atento.

Todavia, a esta menção acerca da transitoriedade da vida - o “memento mori” (lembrança da morte) vinculada ao também conceito “vanitas” (vaidade), subjaz uma sutil mensagem sobre a degeneração moral implícita numa vida tomada pela má-fé, pela violência ou pela corrupção. Essa simbologia, tão

¹ Citação extraída de “Ana Karenina”, vol. 2, Nova Fronteira, 2022, pag. 377, tratando-se de uma divagação de Kostantin Dimitri Levin, personagem autobiográfico inserido por Leon Tolstói no referido romance.

cara à tradição cristã, constituiu uma vertente a ser desenvolvida posteriormente por outros meios, com diferentes abordagens filosóficas e através de outros recursos imagéticos, no âmbito da contemporaneidade.²

À parte a polissemia da natureza-morta em diferentes contextos, convém assinalar a sua conceituação original, estabelecida ainda no século XVII no ambiente das academias de arte européias e cuja presença na hierarquia das exposições, firmada pelos Salões parisienses, permaneceu subalterna em relação à pintura histórica (grandes feitos, cenas bíblicas ou mitológicas), aos retratos e à pintura de gênero³. Aqui são referidas aquelas memoráveis exposições que ocupavam paredes inteiras, com as pinturas separadas praticamente apenas pelas molduras, e cujo modelo, em linhas gerais, persistiu até inícios do século XX.

² Este texto é tributário das observações constantes em PINA, Raísa Ramos de. "A longa vida da natureza-morta: gênero, segregação, subversão", 1ª edição, Curitiba, Apris, 2020.

³ CINTRÃO, Rejane. "As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA". In: DIAS RAMOS, Alexandre (org.). "Sobre o ofício do curador". Porto Alegre, Zouk, 2010, pag. 15.

Mais do que sobre a expografia, que passou a valorizar os espaçamentos para que as obras pudessem ser apreciadas com maior atenção, o modernismo acarretou na retomada do gênero natureza-morta em exercícios formais e experimentações estéticas, desconstruindo-se a perspectiva, introduzindo novas técnicas e abordagens ao tema, além de consolidar a expressão subjetiva dos artistas. Neste sentido, é possível estabelecer um viés para compreensão das naturezas-mortas presentes nos acervos da Pinacoteca Ruben Berta e da Pinacoteca Aldo Locatelli, datadas estas obras dos anos 1920 até inícios do século XXI.

Para tanto, foi realizado um convite pela Coordenação de Artes Visuais para que a artista e professora Kátia Prates realizasse uma curadoria sobre o conjunto de naturezas-mortas existentes no Acervo Artístico Municipal, justificado pelo profundo conhecimento desta pesquisadora sobre o tema, já sistematizado no ambiente acadêmico durante o seu doutorado.⁴ Agora, analisando mais de

⁴ PRATES, Kátia. "A imagem rarefeita: Entre o vazio e o infinito", tese de Doutorado em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

1.700 obras de arte pertencentes às Pinacotecas, Kátia Prates preparou uma seleção de 28 pinturas e gravuras que passaram integrar a exposição “Para mostrar o mundo: objetos do cotidiano”, representativas estas obras das permanências e transformações sofridas pelo gênero ao longo do século XX.

Há uma permanência facilmente verificável no que tange à essência formal do gênero desde a sua remota origem, que se poderia denominar como o espetáculo das coisas - ou seja, o arranjo no ambiente bidimensional de elementos inanimados: frutas, legumes, jarros, garrafas, peixes, cestos, objetos de uso cotidiano e livros. Todavia, se há uma intenção mimética em algumas representações, em outras é evidente o diálogo com as vanguardas modernistas, pela decomposição das formas e pela desconstrução da perspectiva.

Ainda com relação aos elementos representados, o conjunto aponta as apropriações por alguns artistas locais de elementos emblemáticos da cultura rio-grandense, tais como apetrechos típicos da lida campeira, além das clássicas cuia e

bomba de chimarrão. E não é pouco significativa a representação da jaboticaba por Carlos Scliar, fruta nativa da Mata Atlântica, o bioma mais devastado do Brasil. Aliás, a preocupação ambiental ressurgiu em “Usa-desusa-me” de Jorge Portanova, obra das mais recentes, onde latas vazias e amassadas apontam o consumismo e os desperdícios num contexto de mudanças climáticas.

Por estes exemplos, é plausível supor que a natureza-morta prossegue enquanto gênero artístico na contemporaneidade abordando a “vanitas” com uma leitura expandida do gênero, denunciando o modelo de hiperconsumo predatório, característico da sociedade atual. E assim oferece gatilhos, na forma de imagens instigantes, para repensar e transformar as relações entre as pessoas e destas com o meio ambiente, com o passado e com o futuro. Neste sentido, é firmado o compromisso da Pinacoteca Aldo Locatelli, coleção da Prefeitura de Porto Alegre, de permanecer aberta a novas aquisições, agregando ao seu acervo obras representativas produzidas neste desafiador contexto.

O espaço expositivo





JOÃO MEDEIROS

ANA FOMENTO CASAS

ARLINDO PEREIRA

ANA FOMENTO CASAS

ANA FOMENTO CASAS



ANTÓNIO GUTERRES

ANTÓNIO GUTERRES

ANTÓNIO GUTERRES

ANTÓNIO GUTERRES

ANTÓNIO GUTERRES

DI CAVALCAN





JOÃO MEDEIROS
Carilha, 1916
Natureza-morta - sem data
Óleo sobre tela
Presente de Aldo Lourenço
Doação Maria do Carmo Lourenço de Moura



RAUL EDMUNDO DA ALMEIDA
Barragem, 1913-1916
Natureza-morta - 1973
Óleo sobre tela aguada
Presente de Aldo Lourenço



CARLOS SCLIAR
Galea, 1912 - Rio de Janeiro, 2001
Jaboticaba - 1979
Óleo
Presente de Aldo Lourenço
Doação Maria do Carmo Lourenço de Moura





GLAUCO RODRIGUES
1898 - Rio de Janeiro, 1956
Motivos gauchescos - sem data
Óleo sobre tela
Procedência: Adão Cavalcanti



W. STODUTO
1878 - São Paulo, 1942
Linha - 1956
Óleo sobre tela
Procedência: Adão Cavalcanti



CANDIDO PORTINARI
1903 - São Paulo, 1963
Retrato de Rodolfo Josétti - 1928
Óleo sobre tela
Procedência: Ruben Serra
Aquisição: Museu de Arte Moderna



ANTONIO GUTIERREZ
1893 - Rio de Janeiro, 1966
Natureza-morta - 1947
Óleo sobre tela
Procedência: Adão Cavalcanti
Aquisição: Museu de Arte Moderna



AMELIA PASTO MARISTANY
1897 - Rio de Janeiro, 1979
Jarro com lílias - sem data
Óleo sobre tela
Procedência: Adão Cavalcanti

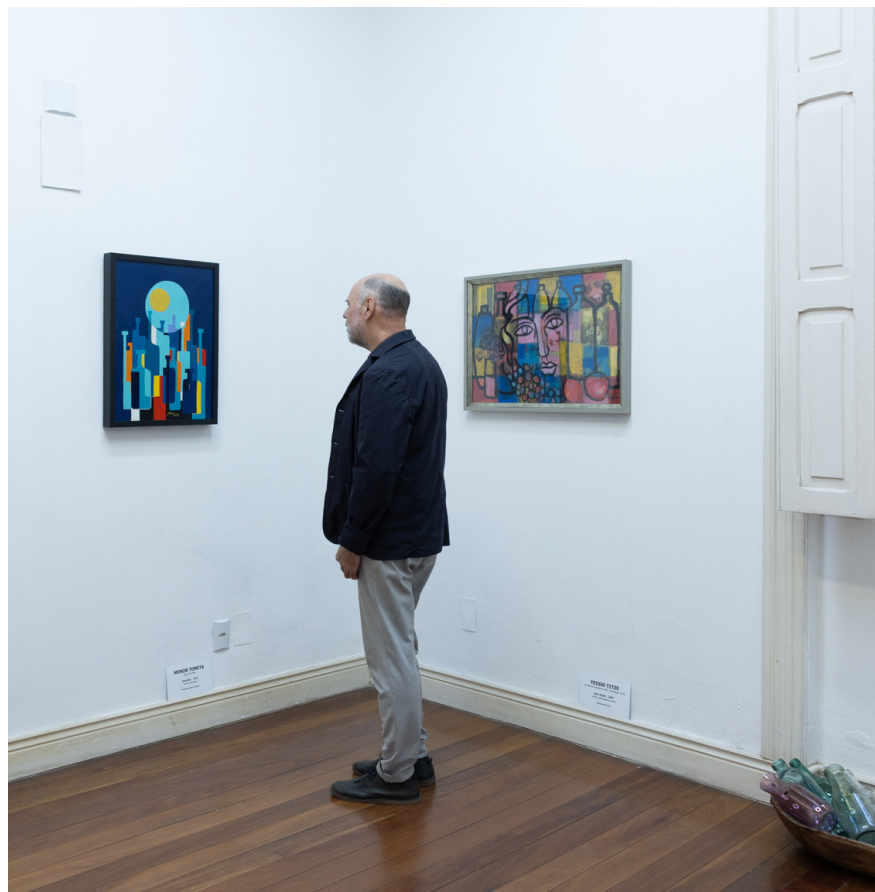


DI CAVALCANTI
1897 - Rio de Janeiro, 1974
Mulata - 1947
Óleo sobre tela
Procedência: Ruben Serra
Aquisição: Museu de Arte Moderna



CARLOS SCLIAR
Sete Vitais - 1981
Pintura sobre papel







MARIA LIDIA MAGLIANI
1925 - 2010
SANTA PISOLA - VIA DELLA SCULTORERIA - 20123
PESCARA (MC) - ITALIA
www.mariamidia.com



VERA CHAVES BARCELLOS
1924 - 2010
RIO DE JANEIRO - BRASIL
www.verachaves.com



GUIDO NINETTI
1891 - 1973
PALERMO - ITALIA
www.guidoninetti.com



ENZO PRATESI
1908 - 1988
PALERMO - ITALIA
www.enzopratesi.com



ENZO PRATESI
1908 - 1988
PALERMO - ITALIA
www.enzopratesi.com





FRUIT STILL LIFE
1910
ALICE BRUGGEMANN



ABSTRACT
1910
ALICE BRUGGEMANN



ABSTRACT
1910
ALICE BRUGGEMANN



NUDE WOMAN
1910
ALICE BRUGGEMANN



FRUIT STILL LIFE
1910
ALICE BRUGGEMANN



FRUIT STILL LIFE
1910
ALICE BRUGGEMANN

A irreversibilidade do tempo, e o que resta.

Eduardo Vieira da Cunha

*Não te darei flores, não te darei
Elas murcham, elas morrem...*

Marcelo Geneci, na música Dar-te-ei

O que significaria a frase “ausência de qualquer buquê”, de Mallarmée, senão uma ausência, uma falta, ou melhor: algo que as flores, e em consequência, a representação dela na arte, deixaria de representar? Ofereço-te um buquê para dizer alguma coisa que não está nele, pois é um desejo, e o desejo significa a ausência. Só desejamos algo que não temos.

Marie-José Mondzain em *A Imagem natural*, nos lembra que ela é sempre algo de segunda mão, ou seja: uma imagem de imagens, que multiplicam os sinais de uma ausência invisível. Alguma coisa está fora da imagem, e podemos talvez apenas senti-la, intuí-la.

Na exposição “Para mostrar o mundo: objetos do cotidiano”, uma série de pinturas de naturezas-mortas e *vanitas* pertencentes ao acervo das pinacotecas Ruben Berta e Aldo Locatelli com a curadoria de Katia Prates, podemos notar os

sinais desta falta, na suposta presença de um provável perfume, ou talvez um gosto. O quadro não representa a totalidade, falta sempre alguma coisa. E quanto mais notada essa falta, mais enigmática a exposição se torna.

Quando houve a virada do milênio, o Centro Georges Pompidou de Paris, que reabria suas portas depois de um longo tempo fechado para reformas, apresentou uma exposição especialmente concebida para celebrar a data. O título já era angustiante e enigmático: *Le temps, vite!* (O tempo, depressa!) A ideia da curadoria era a de explorar as mutações de nossa percepção devido à aceleração tecnológica, à linguagem da fotografia, do vídeo, e da imagem de síntese. A cenografia privilegiava diversos sinais secretos, como indicações à memória, ao tempo que passa através da lenta realização da obra, como uma pintura, pelo artista. Um *work-in-progress*, e sobretudo, um *death-in-progress*. A pintura envelheceria como o homem, que envelhece aos poucos ao realizar a totalidade de sua obra? Ali estavam, em uma sala, dezenas de pinturas de naturezas-mortas. O objetivo era representar o fora-do-tempo. A arte vencendo o tempo. O que

estava faltando não era só o modelo, a referência, como as flores, os frutos, mas um notadamente misterioso sentimento de ausência.

Em uma terceira sala, leitores revezavam-se nas 24 horas do dia a leitura em voz alta de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. A vaidade e a falta, a leitura e o autor, o texto e a imaginação. Até a morte.

As *Vanitas*, um gênero específico de natureza-morta popular no século XVII, representadas nesta exposição por uma pintura de Guido Mondin, simbolizava ainda mais claramente esta efemeridade da vida, a futilidade dos prazeres e a inevitabilidade da morte. Lembravam a vaidade e o vazio, os ritmos biológicos, o nascimento, crescimento e a morte. Signos como flores não estavam mais sozinhos, mas agora ao lado de caveiras, instrumentos musicais e livros. Vaidade e morte, lado a lado.

A exposição *Para mostrar o mundo: objetos do cotidiano* nos provoca essa invisível e misteriosa percepção: a do símbolo da ausência, o signo de algo que não podemos sentir: o tempo da morte.

Obras do acervo em exposição

A. Aspis

Vaso em fundo escuro
óleo sobre tela, 29,5 x 24 cm, 1956
Pinacoteca Aldo Locatelli



MAR 1956

A. ASPIS



Candido Portinari
Brodowski/SP, 1903 - Rio de Janeiro, 1962

Retrato de Rodolfo Jozetti
óleo sobre tela, 200 x 90,5 cm, 1928
Pinacoteca Ruben Berta
doação Diários Associados



Antonio Gutierrez
Maçambará/RS, 1934 - Porto Alegre, 2004

Natureza-morta
óleo sobre chapa aglomerado,
83,5 x 53,5 cm, 1967
Pinacoteca Aldo Locatelli
III Salão Cidade de Porto Alegre
Prêmio Aquisição Pintura



Amelia Pastro Maristany
Porto Alegre, 1897 - 1979

Jarro com dalias
óleo sobre madeira, 46 x 46 cm, sem data
Pinacoteca Aldo Locatelli

Di Cavalcanti
Rio de Janeiro, 1897 - 1976

Mulata
óleo sobre tela, 100 x 65 cm, 1976
Pinacoteca Ruben Berta
doação Diários Associados





Glauco Rodrigues

Bagé, 1929 - Rio de Janeiro, 2004

Motivos gauchescos

aquarela e nanquim sobre papel, 21 x 32,5
cm, sem data

Pinacoteca Aldo Locatelli



W. Stoduto

Livros

óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 1956
Pinacoteca Aldo Locatelli

Joaquim Lopes Figueira
São Paulo, 1904 - Ribeirão Preto/SP, 1943
Natureza-morta
óleo sobre tela, 59 x 45 cm, sem data
Pinacoteca Ruben Berta
doação Diários Associados



Adolfo Fonzari

Itália, 1880 - São Paulo, 1959

Natureza-morta

óleo sobre tela, 60,5 x 72,5 cm,
sem data

Pinacoteca Aldo Locatelli





João Medeiros

Curitiba, 1919

Natureza-morta

óleo sobre tela, 27,5 x 35,5 cm, sem data

Pinacoteca Aldo Locatelli

doação Maria do Carmo Landell de Moura



Edgardo Giora

Itália, 1923 - Porto Alegre, 2020

Sem título

óleo sobre tela colada em

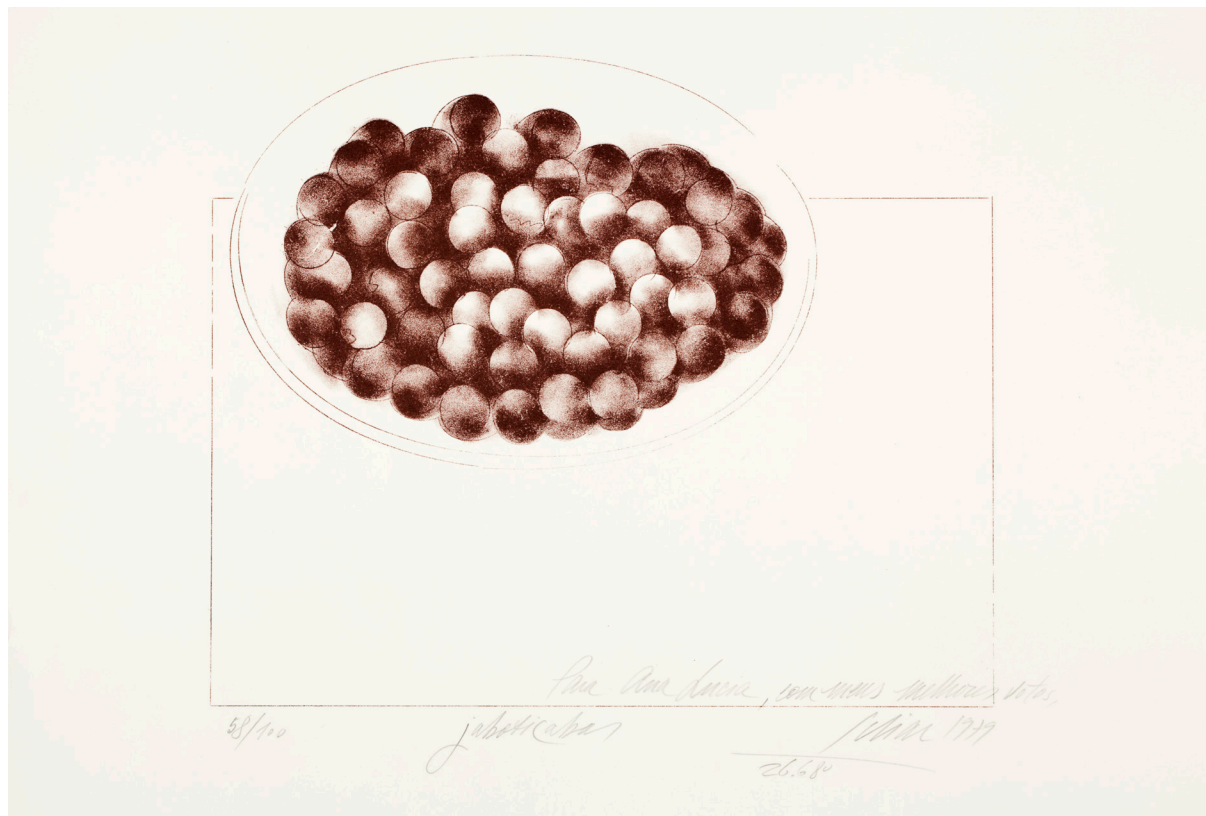
eucatex, 45 x 60 cm, 2002

Coleção particular



Raul Edmundo Daudt
Porto Alegre, 1911 - 1992

Natureza-morta
óleo sobre chapa
aglomerado,
50 x 65 cm, 1973
Pinacoteca Aldo Locatelli



Carlos Scliar

Santa Maria, 1920 - Rio de Janeiro, 2001

Jaboticaba

litografia, 31,2 x 26 cm, 1979

Pinacoteca Aldo Locatelli

doação Renato Rosa



Raul Torres Rojas

Argentina, 1924

Frutas

acrílica sobre tela, 45 x 60 cm, 1974

Pinacoteca Aldo Locatelli

doação do artista



Sava
Espanha 1919

Natureza-morta
óleo sobre tela, 49,5 x 60 cm, sem data
Pinacoteca Aldo Locatelli



Roberto Fronckowiak
Rio Grande, 1942 - Porto Alegre, 2019

Sem título
acrílica sobre eucatex, 40,3 x 50,3 cm, sem data
Pinacoteca Aldo Locatelli
doação Kundry Lyra Klippel



Alice Brueggemann
Porto Alegre, 1917 - 2001

Natureza-morta
óleo sobre tela, 33,2 x
55,3 cm, 1958
Pinacoteca Aldo Locatelli



Di Cavalcanti
Rio de Janeiro, 1897 - 1976

Figuras
óleo sobre tela,
61 x 81 cm, 1976
Pinacoteca Ruben Berta
doação Diários Associados



Beatriz Röhnelt

Sem título

gravura em metal, 12,3 x 19,9 cm, sem data

Pinacoteca Aldo Locatelli

Coleção Gravuras Atelier Livre



Gastão Worms

São Paulo, 1905 - Rio de Janeiro, 1967

Peixes

óleo sobre tela, 39 x 64 cm, sem data

Pinacoteca Aldo Locatelli



Carlos Scliar
Santa Maria, 1920 - Rio de Janeiro, 2001

Sem título
serigrafia, 42,5 x 61 cm, 1989
Pinacoteca Aldo Locatelli



Minor Tomita
Bauru/SP, 1938

Garrafas
acrílica sobre tela, 59,5 x 45 cm, 1972
Pinacoteca Aldo Locatelli



Yeddo Titze
Santana do Livramento, 1935 -
Porto Alegre, 2016

Sem título
acrílica sobre papel jornal,
54 x 75 cm, 2001
Coleção Particular



Vera Chaves Barcellos

Porto Alegre, 1938

Despertar

xilogravura, 98,4 x 72 cm, 1973

Pinacoteca Aldo Locatelli

doação da artista



Jorge Portanova

Porto Alegre, 1952

Sem título (da série Usa-desusa-me)
guache sobre papel colado sobre tela,

48 x 56,4 cm, 1996

Pinacoteca Aldo Locatelli

doação do artista



Maria Lidia Magliani

Pelotas, 1946 - Rio de Janeiro, 2012

Sem título (da série Acumulações)

acrílica sobre papel, 45,2 x 63,4 cm, 2001

Pinacoteca Aldo Locatelli

doação Francisco Reynaldo Amorim de Barros



Eliseu Visconti

Itália, 1866 - Rio de Janeiro, 1944

Estudo para a obra Primavera

pastel sobre papel, ø 50 cm, sem data

Pinacoteca Ruben Berta

doação Diários Associados



Guido Mondin

Porto Alegre, 1912 - Brasília, 2000

Signo Taurus

óleo sobre chapa aglomerado,

100 x 80,5 cm, sem data

Pinacoteca Aldo Locatelli

doação do artista

Para mostrar o mundo, para estar no mundo: a natureza-morta

Katia Prates

A natureza-morta congrega um conjunto de imagens de elementos que se estabeleceu como gênero no campo das artes visuais. O termo *stilleven* surge na segunda metade do século XVII em inventários holandeses, integrando uma gama de outros termos que designam imagens (*fruytagie*: conjunto de frutas, *bancket*: banquete ou *ontbijt*: pequena refeição) que posteriormente foram generalizadas e absorvidas como de natureza-morta. Em seu idioma original holandês, elas se chamam *stilleven* o que significa modelo estático ou objeto inanimado, ao derivar para o inglês tornou-se *still life*. Natureza-morta, em português, vem do termo *nature morte* que surgiu no século XVIII na França. Nesse período, era considerada pela Academia Francesa como o gênero mais baixo da pintura por se ocupar com objetos cotidianos e inanimados – sem a grandeza de representações de eventos históricos ou míticos, nem a perícia de retratar a figura humana – como “flores, frutas, vasos, utensílios e instrumentos musicais de diferentes metais, assim como madeira e mármore” (Skira, 1989, p. 41, tradução minha). O gênero da natureza-morta inclui em sua grande

maioria objetos de uso doméstico ou que são encontrados em ambientes interiores.

Em sua primeira aparição são encontradas na civilização do Antigo Egito (c. séc. VIII a. C.) no interior de tumbas como reproduções de alimentos gravadas em baixo relevo sobre superfícies de pedra que funcionam como mesas (Skira, 1989, p. 14). O morto era provido com aquilo que ele faria uso no “outro” mundo, onde as mesmas necessidades físicas desta vida se repetiriam. Essas mesas de ofertório eram suporte para alimentos reais que garantiriam ao morto provisão no estágio depois da vida, entre o mundo terreno e o dos mortos, mas, caso esses suprimentos não pudessem ser colocados sobre a mesa, as imagens de frascos, pães, carnes e demais alimentos talhadas em sua superfície supririam magicamente suas necessidades póstumas. As imagens – na ausência da oferta do alimento – se tornariam as próprias coisas retratadas e, nesse estado de passagem, delas usufruiria o corpo por hora mumificado.

A capacidade de substituição mágica não parece ser característica dos afrescos originários do

século I encontrados no interior das residências de Pompéia. Jarros, cestas, frutas e alimentos são representados como se estivessem em prateleiras, possivelmente como estariam localizados os próprios objetos. Em algumas delas se mostram os alimentos ofertados aos visitantes da casa. Nas residências das propriedades rurais ou casas de campo nos arredores de Pompéia era costume que os hóspedes recebessem provisões com alimentos crus para que fossem preparados de acordo com sua preferência em dependências exclusivas e designadas para esse fim. Esses mantimentos, frutas, grãos, ovos, carnes de caça ou pesca, seriam produzidos na propriedade ou em seus arredores. Assim, os anfitriões davam liberdade aos visitantes para que exercessem seus próprios hábitos, convidando-os para uma refeição em comum apenas eventualmente.

Para Norman Bryson (1990, p. 24), os produtos crus indicam uma harmonia campestre pela ligação implícita entre os frutos da terra e os seres humanos. O fato de serem ofertados crus indicaria também o respeito pelos costumes próprios dos visitantes. Os donos da casa

proveriam o alimento, mas sem impor seus hábitos. O alimento cru implicaria uma certa igualdade e bem-estar.

A imagem de alimentos retratados visam um prazer cada vez mais exclusivo relativo a atitudes elegantes que incluem convidados que participam do ambiente doméstico e também ao próprio deleite do dono da casa de campo. É sempre um prazer sensorial que conforma satisfações sobrepostas pela oferta do alimento, pela antecipação dos paladares que virão nas refeições e pela apreciação da representação visual daquilo que é oferecido.

Embora façam parte desse ambiente de bem-estar, essas imagens são vistas como retratos de coisas desprezíveis e desimportantes, sendo em seu tempo denominadas *rhopografia*, isto é, a representação de objetos insignificantes.

Como aponta o historiador de arte Norman Bryson (1990, p.60), na época, a *rhopografia* (ou *rhyparografia*) se contrapunha à *megalografia*, que é a representação de cenas grandiosas, lendas dos deuses, batalhas heroicas ou cenas históricas. Os elementos domésticos – característicos do

gênero pictórico que veio a ser denominado natureza-morta – não teriam o apelo dramático das cenas da *megalografia*, sendo objetos tácitos de um universo de atividades diárias. Desprovidas de relevância, essas cenas de natureza-morta não se comparam aos momentos épicos.

Em torno do século IV, essas imagens que relacionam-se com contato com a natureza e o doméstico não são mais produzidas com o mesmo interesse no Ocidente durante a Antiguidade tardia e a Idade Média. A representação de frutos e elementos naturais se reduziu a frisos decorativos e algumas poucas aplicações em situações visuais, em sua maioria, alusivas ao tema religioso cristão e passam a ser utilizados como figuras altamente alegóricas ou puramente decorativas. É nos bordos das cenas cristãs que as frutas aparecem em mosaicos nas igrejas bizantinas para representar não mais a satisfação sensorial, mas a beleza da natureza resultante da criação divina ou, em casos específicos, como as videiras, plantas que indicam eventos cristãos emblemáticos. A instituição do cristianismo – uma religião voltada para o oculto, o não-presente e a proposta de vida em um além – coloca as imagens

em um contexto subjetivo onde elas passam a se relacionar com o universo divino que, por si, é desvinculado dos objetos que são retratados e do mundo onde eles existem. O tempo presente é um mero momento passageiro e ilusório que precede o mundo real e definitivo da Jerusalém celeste que será alcançado após a morte. A forma daquilo que é retratado, a princípio sem valor algum posto que parte do desprezível mundo terreno, torna-se um veículo para algo diverso e invisível. Na igreja bizantina de San Vitale em Ravenna, o Cordeiro Sagrado – representação de Cristo segundo o Antigo Testamento – flutua sobre o céu estrelado no alto de um de seus domos. Nos quatro frisos laterais que levam ao topo, encontram-se imagens de frutos intercalados com folhas que culminam em uma guirlanda ao redor do Cordeiro. A situação dessas imagens de frutos também pode estar ligada ao desejo de tornar o espaço um ambiente onde os pensamentos e a meditação atingissem pontos elevados.

No século XII, as representações de cenas religiosas passam a ser menos esquemáticas nas pinturas, caracterizando-se especialmente

pela maior modelagem das figuras e objetos e pela elaboração de um espaço que reproduz alguma aparência de profundidade. A reprodução de objetos característicos da natureza-morta é retomada quando os sistemas econômicos, políticos e religiosos começam a se modificar. Formam-se os grandes centros urbanos; as cidades transformam a imagem do idílico; o divino fica mais perto da terra e o terreno se aproxima do divino. As imagens ao final da Antiguidade e no início da Idade Média, especialmente em Bizâncio, foram feitas eminentemente voltadas para o culto cristão e sua projeção para o além, no entanto, esse novo aspecto alegorizante passa a incluir o terrestre, o humano e seus objetos de convívio diário.

As representações de objetos domésticos terão uma trajetória marcada por sua condição moralizante e exibicionista; ao mesmo tempo, ela será ficcional e científica, apreciada e desprezada, essencial e vulgar. Apesar de poderem ser contextualizadas como alegorias de dogmas ou ensinamentos religiosos e morais, o que vemos nas imagens são objetos relativamente banais ou ligados a atividades comuns, como a alimentação e a vida doméstica.

Podemos observar em pinturas de Madona produzidas no início do século XVI, a imagem de um cesto de frutas que avança em direção ao observador [ver por ex.: Joos van Cleve, A Sagrada Família, 1512-13]. Como parte desse conjunto que aparece no plano mais avançado da pintura, pode haver também uma taça com vinho, uma faca em escorço e frutas ou nozes sobre uma superfície. Além dos significados alegóricos que carregam, os elementos da natureza-morta apresentam seus encantos materiais, a transparência e lisura do vidro, o cabo trabalhado da faca, o polimento do prato metálico, o frescor das frutas; os objetos finamente manufaturados e os alimentos deliciosos indicam prazer material e sensorial conjugados a uma situação moralizante. Para o historiador alemão Hans Belting, a reprodução desses elementos conformam “um tipo totalmente diferente de pintura que busca enganar o olho ao duplicar objetos reais” (1994, p. 474, tradução minha). Essa diferença, a que Belting se refere, diz respeito à composição e formalização da imagem religiosa que se contrapõe ao movimento iconoclasta bizantino dos séculos VIII e IX. O ícone bizantino, do qual derivam pinturas

de Madona seiscentistas, quer abrigar um conteúdo totalmente abstrato, embora sendo uma representação figurativa. Apesar dessa imagem se aproximar ao visível de seu original (ou protótipo) de Maria, ela não tem como função fazer Maria presente, isto é, não deve substituir a presença de Maria, mas causar uma conexão com uma esfera divina que ultrapassa o visível para aproximar-se de algo impalpável e invisível.

A existência desses objetos no convívio do observador faz deles um outro elo de ligação entre o mundo da pintura e o mundo onde se vive, isto é, entre o divino representado e o cotidiano terreno. Eles fazem parte do universo terreno que, se anteriormente era visto como maculado e enganoso, agora é considerado como demonstração das qualidades dos utensílios que os seres humanos criam e dos quais usufruem.

Podemos lembrar da representação das ofertas aos hóspedes encontrada em Pompéia com seu intrínseco elogio a um modo de vida gentil e luxuoso, a elegância no receber e no possuir e suas deliberadas escolhas de produtos exclusivos, do mesmo modo, em algumas pinturas religiosas

do século XVI são eleitos para reprodução um fino frasco com vinho, uma faca de cabo dourado e frutos preciosos. Eles colocam um modo de vida em exposição, o convívio com essas peças não é algo para todas as pessoas e sim para os cristãos mais abastados. A coexistência de Maria e Jesus junto a esses objetos fazem com que os objetos passem a estar ao lado do divino. O prato, as frutas e o balcão onde se encontram coabitam com os entes divinos e permutam significados. Frutas e flores vermelhas podem evocar o sofrimento de Jesus, seu sangue na cruz, o vinho e as uvas trazem a passagem bíblica onde é dito “Eu sou a videira”(Bíblia, João 15:5). Os objetos da natureza-morta habitam uma fração do universo divino e, sendo assim, eles não adquiririam importância maior por esse convívio? A aparição retratada de Maria certamente se torna mais terrena nesse ambiente e, possivelmente, os objetos da cena elevam-se algum tanto aos céus.

São esses elementos que querem irromper da superfície pintada e assim fazer parte de dois mundos, o da representação que se abstrai em alegoria e o dos objetos cotidianos que se

replicam também no mundo em que vivemos. A cena da natureza-morta não pretende a dinâmica de janela por onde se vislumbra um mundo onde adentraríamos mas, ao contrário, ela mesma quer se projetar para dentro do mundo onde estamos.

Em alguns anos, esses elementos secundários se expandirão para a totalidade da superfície da pintura impulsionados por uma visão iconoclasta da Reforma Protestante que tem início em 1517 com Martin Lutero em países da Europa setentrional. Assim como na Bizâncio dos séculos VIII e IX, a Reforma tenta suprimir a representação de santos em favor da palavra escrita e da inacessibilidade de sua visão. Ao requisitar a exclusão de imagens de santos, seu plano anterior – com pratos, frutos e flores – geram a natureza-morta e seu plano de fundo – com cenas do ambiente externo – tornam-se as paisagens, gêneros independentes que abastecem um mercado ávido por pinturas e objetos. As composições pictóricas de caráter religioso correntes na época passam a carregar em sua nova autonomia mensagens moralizantes acentuando o prazer em relação ao mundo terreno.

Não seria possível atribuir simplesmente à Reforma Protestante o florescimento desses gêneros, já que outros importantes fatores culturais, econômicos e sociais concorrem para influenciar modos e gostos no início do século XVI: o término do feudalismo, o início dos aglomerados urbanos, as grandes descobertas das Índias e das Américas, os avanços técnicos de aparelhos de óticos, novos modos de ver como aqueles agenciados pelos mapeamentos geográficos e pelas pesquisas científicas e uma influência renovada dos pensadores clássicos. As concepções transformam-se oportunizando uma modificação no espaço e nos temas pictóricos. Quanto maior o interesse no mundo e no visível, tanto mais a imagem vai se distanciar da ideia subjetiva proposta pelo pensamento bizantino e aproximar-se de representações mais descritivas e condizentes com o visível que admitimos contemporaneamente como “naturalista”.

Os artistas passaram a atender à demanda de imagens que reproduzissem o mundo visível, especialmente cenas de uma natureza domesticada e do próprio ambiente doméstico que personificavam a prosperidade e perseverança de

seus habitantes. A maioria dessas pinturas não era feita sob encomenda, mas colocada à venda em livre comércio para um grande público que incluía todos os espectros da vigorosa sociedade holandesa. Pintores como Davidsz. de Heem (1606-1684) e Raquel Ruysch (1664-1750) elaboravam imagens com vasos de flores que nunca poderiam existir montando conjuntos com exemplares esplêndidos que nunca floresceriam ao mesmo tempo. Apesar de sua exuberância, servem como um memento mori, a lembrança da morte contando com esse efeito moralizante ao mostrar insetos ou mesmo flores caídas que indicam a decrepitude iminente.

A pintura holandesa em sua forma de descrever compartilharia conosco – os seus observadores – o espaço de convívio com o mundo e seria diretamente derivada desse desejo de apresentar-se. Para Svetlana Alpers vários fatores somam-se para que isso ocorra, em especial a inclinação para as observações visuais empíricas e sistemáticas. “O céu é esquadrihado, a terra inspecionada, a flora e a fauna, o corpo humano e seus fluidos são todos observados e descritos” (Alpers, 1999,

p. 151); interesse que se evidencia pelo fato de instrumentos óticos como o telescópio e o microscópio terem sido inventados e difundidos na Holanda do século XVII. E, se há vontade e impulso de descrever, há muitos objetos preciosos para serem descritos. Mesmo nas austeras naturezas-mortas do século XVII encontramos evidentes sinais de riqueza e cosmopolitismo.

Estabelecido o gênero, essas pinturas rumaram para as transformações que as representações tiveram com o estabelecimento da fotografia durante os anos 1800. Os objetos domésticos retratados tornaram-se modelos para o estudo de aproximações a percepções de síntese, como se apresentam nas séries de Paul Cézanne que estuda a particularidade das formas incessantemente. Frutas, frascos e até crânios sobre mesas são tema de um olhar que seria precursor de iniciativas ainda mais radicais encontradas no cubismo dos anos iniciais do século XX. Ao descartar a demonstração do naturalismo, artistas como Braque e Picasso levaram a uma visão multifacetada a partir de uma espacialidade que buscava a apreensão

da materialidade por meio da recomposição de seus elementos. No mesmo período, Marcel Duchamp realizou seus *ready-made* utilizando objetos cotidianos não mais em representação, mas trazidos eles mesmos como objetos de arte. Uma pá (*In advance of the broken arm*, 1915) e um escorredor de copos (*Porte-bouteilles*, 1914) fizeram parte dessa iniciativa que, justamente pela sua banalidade, causaram transformações cruciais nas concepções da arte. O olhar do artista e suas escolhas foram admitidas sem a intermediação da produção de algo “novo” como uma pintura ou escultura. A articulação do artista com o mundo ao redor veio a ser suficiente para fazer algo tornar-se parte do campo da arte.

Com mais esses passos trilhados em relação aos objetos cotidianos, nos anos 1960, Andy Warhol retratou em pinturas latas de sopas (*Campbell's Soup Cans*, 1962) e fez réplicas de caixas de sabão em pó (*Brillo Box*, 1964) produtos de consumo massivo nos Estados Unidos representando o ufanista *American way of life* dos anos pós-guerra. Retoma assim a tradição da natureza-morta como exaltação de um modo

de vida que se mostrou com os gostos e posses requintados nos afrescos da Antiguidade e em pinturas holandesas setecentistas e, nesta abordagem, volta-se à popularidade de alto consumo de produtos industrializados.

Podemos encontrar a presença de muitos dos elementos brevemente descritos aqui nos acervos das Pinacotecas Ruben Berta e Aldo Locatelli que têm em suas coleções imagens emblemáticas do que constitui a natureza-morta nas artes visuais abrangendo desde o início do século XX até os anos 2000. A exposição “Para mostrar o mundo: objetos cotidianos” lança um olhar sobre o gênero de representação que já podemos identificar no interior de pirâmides egípcias. Se naquela época eram consideradas instrumentos mágicos que poderiam materializar substâncias, milênios depois o encantamento dessas imagens é fazer aparecer a complexidade do mundo constituído por aproximações, afetos e ideias.

Flores, frutas, alimentos, livros, objetos do cotidiano que se encontram em ambientes habituais formam esse conjunto que se apresenta ao redor de nós característico do gênero. Próximos, muitas vezes

vulgares, eles nos acompanham e amparam no dia-a-dia. Mostram nossas relações com o mundo: quem somos, o que gostamos, o que possuímos. Falam dos seres e das áreas de domínio que estão ao alcance das mãos. Não se trata de observar somente os elementos isolados, mas sua situação. Onde estão? Como se apresentam? Qual sua função? Ao representar esses objetos, delineiam-se simultaneamente identidades e modos de vida.

Assim como no decorrer de seu desenvolvimento histórico, a produção das imagens aqui expostas também traz as escolhas e preferências dos artistas que agregam seus estilos e modos de interpretar ao que veem, além da inescapável experiência de viver seu próprio tempo. Diferentes maneiras de representar elementos similares indicam a singularidade de cada olhar. Em outro confronto, no contexto da exposição, presenciamos as imagens junto às próprias coisas. Flores, frutas e alguns objetos em sua materialidade são conjugados às suas representações e evocam o contato imediato com nossos próprios cotidianos e o pensamento sobre o que constrói nossas vidas em seus momentos fugazes.

As imagens de natureza-morta dilatam pequenos gestos habituais para alcançar os campos do social, político e cultural, momentos que vêm a caracterizar a história em que se encontram ao encapsular e testemunhar o seu presente.

Referências utilizadas

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

BELTING, Hans. **Likeness and presence: a history of the image before the era of art**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada Online**. NVI. Disponível em: <http://bibliaonline.com.br>. Acesso em: 25 jul. 2025.

BRYSON, Norman. **Looking at the overlooked: four essays in still life painting**. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

SKIRA, Pierre. **Still life: a history**. New York: Rizzoli, 1989.

Este artigo conta com excertos da tese de doutorado:

PRATES, Katia. **A imagem rarefeita: entre o vazio e o infinito**. Tese de Doutorado em Artes Visuais. PPGAV/UFRGS, Porto Alegre, 2011.



Retrato de Rodolfo Jozetti
Candido Portinari
óleo sobre tela, 200 x 90,5 cm, 1928

Sobre os autores

Flávio Krawczyk

Flávio Krawczyk é Licenciado e Bacharel em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas pela UFRGS e Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte pelo Instituto de Artes/UFRGS. Atuou profissionalmente como: pesquisador do Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo; historiógrafo do Centro de Pesquisa Histórica/SMC/Prefeitura de Porto Alegre e professor de História da Secretaria Municipal da Educação de Porto Alegre. Atualmente é Diretor da Equipe do Acervo Artístico da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre.

Eduardo Vieira da Cunha

Eduardo Vieira da Cunha(1956) tem MFA pela Universidade de Nova York(1989) e doutorado pela Universidade de Paris1 -Panthéon-Sorbonne (2000). É artista visual e professor titular aposentado do Instituto de Artes da UFRGS. Vive em Porto Alegre, onde mantém atelier.

Katia Prates

Artista visual. Seu trabalho relaciona-se com a invisibilidade inerente à imagem. Professora no Instituto de Artes da UFRGS, tem doutorado em Poéticas Visuais e pós-doutorado em História, teoria e crítica em Artes Visuais, ambos na UFRGS. Atua especialmente nos assuntos: imagem, imaginação, invisível, pensamento. Em acervo: Pinacoteca da Cidade de São Paulo/SP, Museu de Arte Contemporânea/RS.

Para mostrar o mundo: objetos do cotidiano

Artistas participantes

A. Aspis
Adolfo Fonzari
Alice Brueggemann
Amélia Pastro Maristany
Antonio Gutierrez
Beatriz Röhnelt
Cândido Portinari
Carlos Scliar
Di Cavalcanti
Edgardo Giora
Edmundo Daudt
Eliseu Visconti
Gastão Worms
Glauco Rodrigues
Guido Mondin
João Medeiros
Joaquim Lopes Figueira
Jorge Portanova
Magliani
Minor Tomita
Raul Rojas
Roberto Fronckowiak
Sava
Vera Chaves Barcellos
W. Stoduto
Yeddo Titze

Curadoria e expografia

Katia Prates

Prefeito de Porto Alegre
Sebastião Melo

Secretária Municipal da Cultura
Liliana Cardoso Duarte

Coordenador de Artes Visuais
Paulo Amaral

Diretor do Acervo Artístico
Flávio Krawczyk

Chefe do Setor de Mostras
André Venzon

Pinacoteca Ruben Berta
Luciana Markus
Pâmela Laquiman Tessmer

Estagiários
Bruna Martins
Henrique Becker
Laís Paim Larangeira

Jovem Aprendiz
Ana Luiza Couto

Recepcionista
Juliana Nunes dos Santos

Serviços Gerais
Isadora Silva dos Santos

Seguranças
Arthur Jacques Varallo
Joelmir dos Santos Silva
José Alex Justino
Vinicius de Oliveira Barboza

Catálogo
Katia Prates
(organização)
Thais Ueda
Eliaz Dornelles

Exposição - Fotografias
Raquel Brust

Acervo – fotografias
Cylene Dallegrove
(páginas 50, 51, 66)

F. Zago-StudioZ
(capa e páginas 38, 39, 40, 41,
42, 45, 58, 59, 70, 71, 92,93)

Leopoldo Plentz
(páginas 37, 43, 46, 47, 48, 52, 53,
54, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 67, 68, 69
100, 101)

Marília de Oliveira Dias
(páginas 49, 55, 64, 65, 98, 99)

Raquel Brust
(páginas 2, 3)

Apoio:



Realização:





Natureza-morta
Alice Brueggemann, óleo sobre madeira,
33,2 x 55,3 cm, 1958



Sem título (da série Acumulações)
Maria Lidia Magliani
acrílica sobre papel, 45,2 x 63,4 cm, 2001

