

## A coleção como acontecimento <sup>1</sup>

Marina Rieck Borck <sup>2</sup>  
Sandra Mackowiecky <sup>3</sup>

Participantes do Grupo de Pesquisa Corpus e Opus <sup>4</sup>: Rosângela Cherem<sup>5</sup>; Kamilla Nunes, Letícia Weiduschadt, Priscilla Menezes de Faria, Maximilian Tommasi e Liliane Moreira Brignol

Participantes do Grupo de Pesquisa Academicismo e Modernismo em Santa Catarina: Sandra Makowiecky<sup>6</sup>; Marina Rieck Borck<sup>7</sup>; Fernanda Maria Trentini Carneiro<sup>8</sup>; Giorgio Filomeno<sup>9</sup>.

**RESUMO:** Este artigo pretende tratar do acervo de pinturas pertencente aos escritores Salim Miguel e Eglê, constituído naturalmente ao longo da vida, dos contatos, das trocas, das contingências e das escolhas feitas pelos donos da coleção. Interessa pensar uma galeria de imagens colhidas ao longo do percurso artístico-literário de pessoas que contribuíram ativamente para a implementação do chamado Movimento Moderno na capital de Santa Catarina.

**PALAVRAS-CHAVE:** Academicismo e Modernismo; Acervo afetivo; Santa Catarina; Sensibilidades e percepções.

---

<sup>1</sup> Parte integrante da pesquisa Corpus e opus: premeditações para uma história e teoria da pintura na América Latina ( coordenado por Rosângela Cherem e articulado com Academicismo e Modernismo em Santa Catarina, coordenado por Sandra Makowiecky)

<sup>2</sup> Acadêmica do Curso de Artes Plásticas – CEART/UDESC, Bolsista PROBIC.

<sup>3</sup> Orientadora, professora do Departamento de Artes Plásticas do Centro de Artes - UDESC

<sup>4</sup> Acadêmicos/as participantes do projeto Corpus e Opus : Kamilla Nunes, Bolsista FAPESC; Letícia Weiduschadt, bolsista FAPESC; Priscilla Menezes de Faria, bolsista PROBIC; Maximilian Tomasi , Bolsista PROBIC, Liliane Moreira Brignol, bolsista voluntária.

<sup>5</sup> Orientadora, professora do Departamento de Artes Plásticas do Centro de Artes - UDESC

<sup>6</sup> Professora do Departamento de Artes Plásticas do Centro de Artes - Ceart-UDESC, Coordenadora do projeto Academicismo e Modernismo em Santa Catarina.

<sup>7</sup> Acadêmica do Curso de Bacharelado em Artes Plásticas, Bolsista PROBIC

<sup>8</sup> Acadêmica do Curso de Licenciatura em Artes Plásticas, Bolsista FAPESC

<sup>9</sup> Acadêmico do Curso de bacharelado em Artes Plásticas, Bolsista PROBIC

## 1. Um particular sobre o geral: comentários sobre um contexto

Procuro misturar neste artigo referências vindas da literatura e da arte. A dupla via se mostra já na escolha do acervo, este pertencendo a figuras dedicadas profissionalmente à literatura, não às artes plásticas, como era de se esperar, mas a escolha se explica possível já nos princípios propostos pelo próprio modernismo. Sabe-se que desde o romantismo e, em particular, desde o último quartel do século XIX, emergiam com bastante intensidade manifestações artísticas que propunham a quebra com a tradição pictórica. Artistas plásticos e literatos, teatrólogos e músicos, formavam uma nova cena intelectual, fomentando novos pensamentos e novas interpretações de mundo diante do *boom* das máquinas e da cultura impressa. O modernismo não foi um movimento de uma única forma de expressão, pelo contrário. Reuniu pessoas a partir de outra necessidade, a necessidade talvez de entender o que estava acontecendo, partindo de bases diferentes das outrora vigentes regras de convivência, como posição social, religiosa e sexual, por exemplo. Neste novo tempo a preocupação mudava de foco, desenhando-se na virada para o século XX as condições que produziriam 2 guerras de proporções mundiais. Para muitos artistas e intelectuais, o descontrole e os absurdos que testemunhavam era resultado de um passado falido, que devia ser definitivamente esquecido e superado. Para eles, o fracasso da sociedade acompanhava o fracasso da arte que era feita até então, devendo-se também romper definitivamente com os preceitos estéticos e artísticos herdados da tradição. Eis o mito da vanguarda, de superação do “velho”, de desvalorização do que acontecia até o presente, de rompimento com o passado. Os novos heróis, as novas bandeiras e as novas verdades modernas se pretendem originais, desvinculada das referências e dos preceitos vigentes.

Neste contexto, os artistas inseriram as novidades tecnológicas em seus fazeres artísticos, adotaram o sistema de reprodução em série, assumiram discursos em seus trabalhos, abriram-se para as diferentes combinações e experimentações como possibilidade de expressão. Houve uma simbiose entre artes e literatura. Os movimentos de vanguarda, como o surrealismo, dadaísmo, por exemplo, eram compartilhados por ambos.

No Brasil não foi diferente, em certo sentido. O modernismo brasileiro foi ricamente marcado por uma percepção capaz de problematizar as raízes nacionais, acreditavam levar para as artes o que o Brasil tinha de mais Brasil, mas superando uma concepção romântica de exaltação ao índio, a sua natureza ilibada, que viveu nestas terras abençoadas pela exuberante natureza. Veja-se a Semana de 22, evento tratado

como marco do início do Modernismo no Brasil e que agregou artistas e literatos em torno da mesma vontade gringa de rompimento com as verdades da época, necessitando chocar, quebrar, desfazer as certezas da sociedade tupiniquim brasileira. Os que se assumiram como artistas modernos no Brasil receberam a herança do modernismo internacional e tentavam problematizar as bases, ao que era próprio da cultura nacional. Em torno de sentimentos de inquietação diante do seu tempo e do seu meio, tentaram agendar as novas demandas, materializadas em alto tom pelos pensadores da época, como o Movimento Antropofágico.

Por Santa Catarina o modernismo chegou mais tarde, pelos anos 50. Aqui acompanhou a ditadura, teve seu auge enquanto movimento pelos anos 60. Os intelectuais da ilha uniram-se em torno do desejo de democracia no âmbito político e de liberdade no âmbito artístico – e vice-versa. Por se tratar de um estado periférico em termos nacionais no que diz respeito a estes dois âmbitos, o número de pessoas em torno destas questões era mais reduzido ainda, embora houvesse uma certa convivência entre os intelectuais, de onde surgiram muitas trocas. São diversos os acervos privados resultantes deste tempo, ainda vivos e ativos, porém pouco acessíveis. Então a relevância deste artigo consiste não só em pensar que tipo de produção se fazia em Santa Catarina, mas como algumas coleções acontecem ao longo do percurso, de acordo com o interesse de seus aquisitores, suas referências, sensibilidade e contingências.

## 2. Formas de pensar a coleção: Borges, Perec e Giudice.

A literatura guarda um espaço grande de interesse sobre as coleções particulares. Aqui menciono algumas das formas como elas aparecem em textos de ficção. A ver:

- Em ‘O Aleph’, de Jorge Luiz Borges, no sótão da casa, num determinado ângulo embaixo da escada, pode-se ver uma circunferência “un punto de los puntos del espacio que contiene todos los puntos” (BORGES, 1974, p. 187) Este ponto foi descoberto por Carlos Argentino Daneri, morador da casa desde a infância, época em que descobriu o Aleph. Diz ele que para se ver o Aleph, deve-se tomar um copo de conhaque e descer as escadas de costas, no escuro. Uma vez lá em baixo, é importante que se fique imóvel, sozinho e, com os olhos acomodados, fixar o olhar no 19º degrau. Caso sinta medo fica mais fácil a aparição. Em poucos minutos o Aleph surge. O personagem arrisca uma definição para o que seria o Aleph: “el lugar donde están, sin confundir-se, todos los lugares del orbe, visto de todos los ángulos.” (IDEM, p.188) Pela descrição, é o infinito dentro de um porão, escondido embaixo da escada.

Como se existisse um ponto, um lugar no espaço onde o infinito pode ser encontrado, um lugar onde todos os outros podem ser visitados completa e simultaneamente, pois todas as possibilidades estão ali, distintas umas das outras. Podem-se traçar paralelos; Borges – um escritor dos mais competentes da literatura ocidental, cujos textos alimentam o imaginário tanto da própria literatura como das artes – estaria para o Aleph – cujo arquivo de informações é infinito; como o porão da casa de Daneri – que, escondido dos principais caminhos da casa, guarda um “objeto” que contém toda a representação de toda a História, atemporalmente – estaria para a Argentina, país secundário em relação ao centro do mundo ocidental. Portanto, Borges estaria para o Aleph como a Argentina estaria para o porão e os Países de Primeiro Mundo para a sala da casa.

Retomando o paralelo possível: o Aleph estaria para o porão, neste sentido, da mesma forma que coleção está para o lugar. Uma coleção pode ser uma seleção feita sob quaisquer critérios e exposta em forma de uma montagem também feita sob quaisquer critérios, dos discursos oficiais que legislam a melhor forma de se apresentar uma coleção de acordo com o tempo em que se dá a apresentação, aos critérios mais subjetivos para a organização das peças da coleção, muitas vezes sequer pensados para além da decoração do ambiente ou do espaço disponível para que o quadro se encaixe. Estas escolhas não estão obrigadas a qualquer verdade exterior às leis da intimidade construída na relação entre proprietários e objetos da coleção. Salvas as diferenças, tanto no porão quanto nas paredes de uma casa que comporta trabalhos de arte, o que há é acontecimento. Para ver o Aleph deve-se postar em determinado lugar; para acionar determinada coleção particular deve-se também acessá-la adentrando alguma intimidade, postando-se em um determinado ponto: dentro da casa. Em ambos os casos, no conto de Borges ou nas paredes de um apartamento de Florianópolis, apresentam-se mundos completos através das coleções de imagens mostradas, cada uma com suas especificidades: o Aleph converge sobre si, embaixo da escada, todo o conhecimento possível; as coleções também surgem como uma via de acesso a todo o conhecimento do mundo – Arte como abertura.

- A ‘Coleção Particular’, de Georges Perec, trata de uma exposição de quadros feita em 1913, onde um deles se destacou pelo trabalho arquivista que continha. Nesta tela, encomendada pelo colecionador Hermann Rafke ao jovem pintor norte-americano de ascendência alemã Heinrich Kürz, estão representados mais de cem quadros. Quadros já consagrados na História da Arte fielmente reproduzidos dentro da

pintura do jovem. Inclusive este próprio quadro lançado lá dentro dele mesmo com os demais. Uma citação do texto explica sucintamente o que acontece:

*A Coleção Particular* não é só a representação anedótica de um museu privado; por meio desse jogo de reflexos sucessivos, pelo encanto quase mágico que essas repetições cada vez mais minúsculas operam, a obra oscila num universo propriamente onírico, no qual seu poder de sedução se amplia até o infinito e no qual a precisão exacerbada da matéria pictórica, longe de ser seu próprio fim, deságua subitamente na Espiritualidade do Eterno Retorno.

(PEREC, 2005, p. 18)

A tela é finita, tem arestas que delimitam a área de representação, de modo que não cabem todos os quadros do mundo na pintura em questão. No entanto, metaforicamente e de forma muito auspiciosa, o autor do texto conseguiu formar uma idéia de infinito do qual nem aquele mesmo quadro escapa. Como diz a citação, no jogo de reflexos sucessivos das diversas reproduções, instaura-se um universo onírico de repetições e derivações, da forma – dentro do quadro há outro quadro e outro e outro – e dos conteúdos de cada quadro. São os mais variados assuntos tratados pelas reproduções, de modo que há uma boa quantidade de mundos pintados ali dentro daquele quadro que suporta todos os outros. Podemos parafrasear Borges, adaptando sua definição de Aleph para esta tela: ‘un quadro de los cuadros del espacio que contiene todos los cuadros’. Georges Perec parece ter criado em seu conto uma situação semelhante à criada por Borges: pontos de infinitude, de condensação da História, do tempo, de uma forma adaptada, concentrada apenas na tradição pictórica. No entanto, quem há de negar que a arte contém em si também todas as possibilidades, sendo ela também, portanto, um lugar de convergência de todos os outros? Mantendo a relação estabelecida no item acima, no quadro em questão aqui também há uma curadoria, houve uma escolha de quadros a serem representados no espaço expositivos disponível, ou seja, na tela em que a pintura é realizada. Mantendo as analogias, neste caso, a tela está para a parede bem

como os quadros nela pintados estão para os quadros pendurados na parede. A coleção aqui é vista como um labirinto construído por citações imagéticas da História da Arte.

• Em ‘Museu Darbot’, de Victor Giudice, a personagem desde criança ouviu falar de um pintor que havia morado no sobrado da casa de seu avô. Este pintor morrera ali, tuberculoso e sozinho, deixando no porão toda a sua obra, já que sua pintura em vida não foi reconhecida. Durante uma festa de natal em família neste sobrado, o narrador e seu primo desceram ao porão, encontrando as telas todas ali, amontoadas e abandonadas. Conforme suas palavras: “Neste ponto, eu descrevo a festa de natal de 1945, logo depois da Segunda Guerra, na casa de Tia Zuzu. Eu e um primo descemos ao porão e vimos as telas, amontoadas num salão escuro.” (GIUDICE, p. 122). Neste encontro começou uma relação duradoura e imbricada, cujas histórias se confundem, criando-se mutuamente, em passo com os acasos e com a sorte dos novos encontros entre histórias semelhantes. O narrador encontrou Darbot, “um marinheiro francês sem eira nem beira, que deu com os costados no Rio de Janeiro, pra morrer tuberculoso naquele porão que de habitável só tinha o nome, sufocado pelo cheiro do óleo e pela falta de recursos.” (IDEM, p. 123); com alguns quadros embaixo do braço, o narrador, depois de verificar o fracasso da primeira exposição numa pequena galeria na Tijuca, procurou galerias especializadas e pessoas entendidas sobre arte para conversar e mostrar seus Darbot’s, atitude que levou a reconhecimento público tanto as obras como ele mesmo. As outras exposições mais e mais alavancavam Darbot e a personagem, o comércio rapidamente atualizava os valores dos quadros, de modo que, depois de morto, Darbot teve muita riqueza e prosperidade, coisas em vida a ele negadas. O narrador, ao contrário, usufruiu da riqueza e teve tempo de conhecer tudo o que quis. Chegou a verificar o desânimo alcançado pelo excesso de possibilidades ofertado pela riqueza, pôde re-significar o trajeto percorrido a partir das informações juntadas pelo caminho, bem como de se encontrar ainda em vida com as transformações decorrentes do encontro entre os artistas, ainda no porão.

À parte em que o narrador confessa que Darbot é uma farsa se segue um turbilhão de memórias onde aparecem pessoas importantes na construção desta história, bem como na sua própria, de narrador. Em meio a confusões proporcionadas pelo reconhecimento do amor, e com a verdade revelada, revelam-se novas informações a nós negadas no início do texto: como se antes a memória fosse parcial, selecionada, a fim de legitimar uma história que se pretendia oficial. O que se conta como memória neste conto – e como verdade – mostra-se falso, moldada de acordo com a vontade de

que o que se conta fosse verdadeiro. É miragem. Vê-se água onde é areia: constrói-se, impõe-se uma verdade. (Se fosse verdade, os desdobramentos seriam tais; é verdade, pois uma mentira que gera efeitos de verdade produz verdade e tem desdobramentos tão comprováveis como se fossem verdade.) A certa altura – neste conto isso acontece quando algumas máscaras caem, proporcionando uma reviravolta na narrativa – chegam novas lembranças, antes convenientemente não mencionadas, que revelam todas as farsas da narrativa. A maior de todas as farsas, sobre Darbot – artista e obra – aparecia já em cada uma das outras reveladas.

Os nomes inventados para alguns quadros pelo narrador, o que valorizava a obra; a farsa da galerista austríaca super influente Marianne Bogardus – em verdade uma cearense chamada Mariana Borgerth, que dizia que cariocas não acreditavam em cearenses e por isso criou uma personagem para lhe substituir do passado até morrer. Depois a mentira foi desvendada por uma amiga sua cearense, que pode muito bem ser sua irmã, pelas semelhanças entre elas, a não ser pela cor dos olhos – seriam mesmo azuis os olhos de Marianne? Sobre Darbot, o narrador diz que forjara os quadros encontrados. Passara muitos anos olhando para as cenas de praia, mar com céu, veleiros e gaiotas pintadas naquelas telas até que resolveu fazer interferir nelas, corrigi-las um erro: “o erro era a faixa inferior” (IDEM, p. 148). O narrador retirou a faixa de baixo da tela e manteve o céu, abstrato, como sendo as pinturas de Darbot. “O Darbot sem mar, sem porto e sem barcos era uma obra prima” (IDEM, p. 149). A última farsa diz respeito à biografia de Darbot, que, ao invés de francês, era um caboclinho baiano (“que chegou de Salvador, ou de Arles, tanto faz (...)” – IDEM, p. 151) que, por conta da paixão pela França criou o nome Darbot para usar de assinatura. “Talvez ele tivesse a mesma sabedoria de Marianne Borgardus e pensasse: carioca não acredita em pintor baiano” (IDEM, p. 151).

Victor Giudice cria acontecimentos muito corriqueiros no sistema da arte, mostrando como da farsa criam-se verdades, de como os valores são construídos com base em arbitrariedades e de como a arte está legitimada por um discurso ficcional que lhe assegura a entrada no circuito, em melhores palavras, assegura a existência do próprio circuito. O texto diz de como as falsas memórias e as imposturas diante do sistema da arte é o que lhe dá vida, e de como essas memórias estão a serviço da idéia que seus protagonistas querem passar, de acordo com suas pretensões.

### 3. Os bastidores da cena

A coleção trazida por este artigo como pesquisa para o Grupo de Pesquisa Academicismo e Modernismo em Santa Catarina, é o acervo pessoal de pinturas dos escritores Salim Miguel e Eglê, que convivem em sua casa. Duas figuras expoentes na histórica cultural e artística de Florianópolis, eles ajudaram a construir o movimento moderno aqui da ilha, transitando pelo meio de maior fomentação cultural da cidade, entre artistas plásticos e escritores, especialmente. Dentre suas contribuições está a ‘Revista Sur’, de cujas edições ambos participam não só com texto, mas também na concepção e realização da mesma. Estabeleceram intenso diálogo com a vida cultural carioca, por conta de terem morado por anos na capital do Rio de Janeiro, e proporcionaram o trânsito entre artistas daqui e de lá, expandindo, assim, os horizontes do meio artístico catarinense e, conseqüentemente, aumentando as contribuições para a revista. Salim Miguel acaba de receber um prêmio da Academia Brasileira de Letras.

Sobre o acervo, interessa por ter sido construído pelo casal sem fins institucionais, mas de forma pessoal e afetiva, ao longo da vida e das relações que estabeleceram neste tempo. Na linha de pensamento desenvolvida por Baudrillard acerca da coleção e dos objetos colecionados, os trabalhos aqui elencados, por estarem fora do circuito da arte, que é onde eles seriam úteis e poderiam ser movimentados dentro de um mercado que os legitimaria enquanto objetos funcionais – são por definição objetos de coleção: são objetos abstraídos de sua função. Este é um critério de Baudrillard para que o objeto seja passível de ser possuído por alguém. O outro é que o objeto se relacione com o indivíduo, subjetivamente. “Em última instância, o objeto estritamente prático toma um estatuto social: é a máquina. Ao contrário, o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção.” (BAUDRILLARD, 2004, p. 94). Adiante o autor coloca os objetos em relação, chamando a coleção:

Só uma organização mais ou menos complexa de objetos que se relacionem uns com os outros constitui cada objeto em uma abstração suficiente para que possa ele ser recuperado pelo indivíduo na abstração vivida que é o sentimento de posse. Esta organização é a coleção.

(IDEM, p. 95)



As escolhas feitas para a montagem deste acervo foram mínimas, entregues às contingências de trabalhos e amigos. Não tem curadoria nem de seleção nem de montagem. Os quadros funcionam nas paredes, como cabem, organizados intuitivamente de acordo com o gosto da hora, mas há uma ordem: eles foram cuidadosamente ostentados pelos diversos cômodos da casa: são objetos organizados de acordo com critérios pessoais.

Por outro lado, apesar de estarem desfuncionalizados por terem sido capturados pela coleção, de alguma forma, os quadros nas paredes contam a história de um tempo vivido, são parte constitutiva da biografia de Salim e Eglê bem como da cena cultural de Florianópolis. A informalidade no modo como obtiveram os quadros, dadas as circunstâncias da vida, de trabalho e trocas afetivas, tendo eles maior valor simbólico que mercadológico, é o que interessa, já que o que se pretende é tratar de uma coleção de quadros que está fora do domínio público, que pertence ao íntimo de algum lugar, ao privado. Uma galeria privada, acessada pela via do afeto – mais que do contrato. Novamente Baudrillard, em *Senhas*, faz uma distinção apropriada para esta questão, entre *contrato* e *pacto*. Diz ele:

Era necessário tentar polir o objeto – e não somente ele –, limpá-lo de seu estatuto de mercadoria, devolver-lhe uma imediatez e uma realidade bruta que não teriam preço. (...) A partir daí, a troca que se possa fazer com elas se opera em bases que não dependem mais do contrato – como se dá habitualmente no sistema de valor – e sim do pacto. Há uma diferença profunda entre o contrato, que é uma convenção abstrata entre dois termos, dois indivíduos, e o pacto, que é uma relação dual e cúmplice.

(BAUDRILLARD, 2001, p. 15)

Os quadros desta galeria não estão submetidos ao valor estabelecido pelo circuito da arte, ou seja, não estão, enquanto coleção, sob as regras do mercado da arte. Em verdade, este patrimônio pessoal pode ser acionado comercialmente a qualquer momento, alguns quadros têm apelo mercadológico mais que outros – porém não é conservado neste intuito. Fazendo novas comparações, as paredes internas deste

apartamento localizado em Florianópolis estão ligadas aos porões da literatura que abrigam mundos possíveis e completos, à tela infinita de Perec, que comporta as mais de cem reproduções; os quadros na parede remetem ao Aleph como aos quadros de Darbot, e à coleção representada dentro da tela do pintor americano Heinrich Kürz.

No acervo constam em torno de 45 trabalhos de artistas de Florianópolis, dentre pinturas, gravuras, desenhos e ilustrações indistintamente, mostrando as diversas técnicas e procedimentos vanguardistas usados pelos artistas da época, pessoas que com eles alimentaram a vida cultural na ilha durante os tempos modernos, de revoluções políticas, artísticas e culturais. Esta coleção ajuda a perceber a construção de verdades discursivas e visuais sobre o que foi o Modernismo em Santa Catarina, bem como seus autores atuaram neste período, ajudando também a criar a memória das vanguardas, daqueles que se reconheciam como parte deste enredo, legitimando-as.

#### 4. Certas insistências

Para finalizar, destaco alguns dos trabalhos desta coleção cujas poéticas enfatizam sensibilidades e percepções partilhadas pelo modernismo, pensando as telas escolhidas como paredes de um labirinto maior, que ainda está contido em outro e em outro, como bem nos faz ver os exemplos trazidos no correr deste texto. O recorte da coleção feito neste momento tem o intuito de exemplificar o de que trata o artigo, vez que não cabe todo o mundo neste arquivo. É uma pequena mostra da coleção tratada, esta sendo uma pequena mostra do que foi o Modernismo em Santa Catarina, que por sua vez está dentro do movimento maior que foi o Modernismo, que está dentro da História da Arte, que repousa no mundo, na História da humanidade. Uma representação dentro de outra e da outra e da outra. Um grande caleidoscópio de escolhas, no fim das contas. Um grande labirinto de possibilidades. As imagens mostradas aqui compõem com o grande grupo um arquivo pessoal que contém uma história de vida e de tempo. Um arquivo dentro da vida, pertencente ao tempo e à narrativa, especialmente – labirinto do qual somos os principais agentes.

Imagens:



• Vera Sabino. Desenho. Quadro adquirido através de permuta com o assessor de imprensa do, na época Governador Colombo Sales, colecionador.



• Gorini (Criciúma). Mineiros de Criciúma, 1967. Pintura. Ganhou o quadro de presente por conta de uma reportagem que fez sobre os mineiros de Criciúma.



• Martinho de Haro (São Joaquim, 11/11/1907 – Florianópolis, 23/05/1985). Pintura. Quadro dado ao casal por eles terem organizado uma exposição sua no Rio de Janeiro.



• José Maria Dias da Cruz, 1975. Pintura. Comprado no Rio de Janeiro.



• Pléticos (Pula/ Itália – atual Croácia, 1924). Pintura.

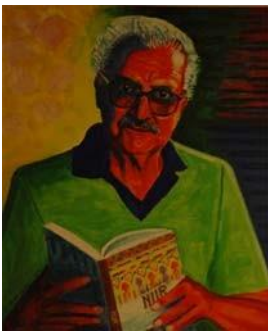
Herdado da irmã.



• Maria Polo, 1966. Foi ganhado de Manoel Furtado, marchant dos trabalhos da artista, por terem divulgado o trabalho no Rio de Janeiro.



• Hassis. Quadros feitos para o casal.



•Tércio da Gama (Florianópolis, 9/07/1933) Retratos de escritores catarinenses, dentre eles Eglê e Salim. Pinturas.



• Meyer Filho (Itajaí, 1919 – Florianópolis, 1991) Leão Cósmico, 1974. Nanquim sobre papel.



• Eli Heil. Comprado.



• Lobo – alemão que percorria o estado fazendo retratos das pessoas

Desenho.



• Hassis – caricatura de 4 escritores – Salim Miguel, Silveira de Souza, Flávio Zé cardoso, Idio Marsasse (a confirmar). Desenho.



• Gerson Tavares – carioca

BIBLIOGRAFIA:

BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Senhas*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Biblioteca Borges Alianza Editorial, 1974.

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GIUDICE, Victor. *O Museu Darbot*.

MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1965.

PEREC, Georges. *A Coleção Particular*. Trad. de Ivo Barroso. Cosac&Naify, 2005.