



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
Linha de Pesquisa: Processos Criativos nas Artes Visuais

LUIZ CLÁUDIO FERREIRA CAMPOS

Rememoráveis:
uma poética visual sobre a ausência e o imaginário

Salvador
2009

Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes

F 224 Campos, Luiz Cláudio Ferreira.

Rememoráveis: uma poética visual sobre a ausência e o imaginário / Luiz Cláudio Ferreira Campos. – 2009.

f.: 233 il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Virgínia Gordilho Martins.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. 2009.

1. Arte contemporânea. 2. Memória. I. Martins, Maria Virgínia Gordilho.
II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU – 7.036

CDD – 730

LUIZ CLÁUDIO FERREIRA CAMPOS

Rememoráveis:

uma poética visual sobre a ausência e o imaginário

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Área de Linguagens Visuais Contemporâneas, linha de Processos Criativos nas Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Virgínia Gordilho Martins (VigaGordilho)

Salvador
2009

LUIZ CLÁUDIO FERREIRA CAMPOS

Rememoráveis:
uma poética visual sobre a ausência e o
imaginário

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da
Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Artes Visuais.

Salvador,

Maria Virgínia Gordilho Martins
Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP)

Paulo Fernando de Almeida Souza
Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São
Paulo (USP/FAU)

Sebastião Gomes Pedrosa
Doutor em Artes pela University of Central England,
Birmingham (UK)

Dedico esta pesquisa àqueles que conservam a memória não como um tormento, mas como reserva do passado e alimento da alma.

Agradecimentos

Agradeço a Deus Pai pelo curso de mestrado e a meus pais pelo eterno carinho e apoio.

A VigaGordilho, minha Orientadora e Anjo da Guarda, pelo zelo, dedicação constante e confiança em meu trabalho, a quem aprendi a admirar e que, com maestria, me apoiou nos caminhos desta pesquisa em Artes Visuais. Foi a pessoa certa, na hora certa.

Aos colegas do mestrado, por trocas e compartilhamento, especialmente a Conceição Fernandes, Cristina Damasceno, Pedro Archanjo e Ledna Barbeitos.

Aos professores da EBA por minha formação artística e a toda a equipe do PPGAV pelo apoio.

A Professora Maria Herminia Olivera Hernández, meu apreço e admiração.

A Professora Graça Ramos pela amizade, apoio e incentivo ao meu crescimento profissional.

A Professora Rosa Gabriella de Castro Gonçalves pela experiência na docência.

À Professora Mariela Brazón Hernández pelas valiosas contribuições durante o seminário e na fase de qualificação, ao Professor Sebastião Gomes Pedrosa pelas contribuições durante a qualificação e defesa e ao Professor Paulo Fernando de Almeida Souza por participar da minha banca de defesa de dissertação.

A FAPESB pela concessão de bolsa, viabilizando o projeto de pesquisa.

A Claudine Toulhier e a Matilde Matos, pela amizade e ajuda nos momentos precisos.

A César Romero, grande amigo e conselheiro, pela disponibilidade e desprendimento.

Ao amigo Kelson Lima, pela grande ajuda técnica na execução das peças em resina de poliéster.

A João Batista por me mostrar o encantamento da luz e Roberto Feitoza pelo apoio e esmero na montagem das exposições.

A José Henrique, meu amigo de todas as horas e fiel companheiro, por ter me incentivado e apoiado de forma incondicional.

"[...] somos aquilo que recordamos, literalmente. Não podemos fazer aquilo que não sabemos como fazer, nem comunicar nada que desconhecamos, isto é, nada que não esteja na nossa memória" [...] "eu sou quem sou, cada um é quem é, porque todos lembramo-nos de coisas que nos são próprias e exclusivas, e não pertencem a mais ninguém. As nossas memórias fazem com que cada ser humano ou animal seja um ser único, um indivíduo".

Ivan Izquierdo

Resumo

A pesquisa sistematiza o processo de confecção de objetos com abordagem diferenciada sobre relíquia, memória e história, na intenção de transpor limites ao uso de materiais e técnicas de arte, conceituando em reflexões prático-teóricas lembranças e recordações, portanto uma poética que traz a “ausência” do imaginário, tecido de memória, distância, passado e saudade. A importância de se trabalhar com relíquias em linguagens artísticas reside na visibilidade da aproximação das distâncias entre o passado e o presente, trazendo ao contemporâneo o significado do passado como alicerce de nossas ações. Tomando como base o processo de criação na construção da obra de arte discutido por Cecília Salles, assumo o conceito de criação em rede como, forma de compreender as implicações em adotar essa perspectiva ao pensar na prática artística. Esses modos de “pensar” e “fazer” serviram de guia e, até mesmo, contribuíram para que a escolha dos materiais na elaboração das obras acontecesse a partir do momento que o suporte pudesse dialogar com o conceito. Imaginei cada obra e as registrei em estudos, desenhos, rascunhos que serviram para elaborar as peças. As modificações sofridas durante a gênese de uma delas é a evidência de que esse processo é ativo e repleto de diversas possibilidades. Fatos lembrados e vividos foram agregados às obras, de forma consciente ou não, transformando as peças marcadas pela ausência de temporalidade no pensamento e ato criador em registros do passado. Tomo Santo Agostinho e Henri-Louise Bergson como Filósofos norteadores para compreender as questões relacionadas ao tempo e a memória. Em momentos específicos recorro a Merleau-Ponty (aspectos fenomenológicos) e Gaston Bachelard (aspectos relacionados ao mobiliário). Faço aproximações e distanciamentos com obras de artistas-pesquisadores, como Joseph Cornell, Farnese de Andrade, Sebastião Pedrosa, Graziano Spinosi, Anish Kapoor, Eriel Araújo, Graça Ramos e VigaGordilho. As reflexões e a prática no atelier apontaram caminhos e possíveis soluções que abraçam o diálogo com o espectador para conquista de novos conhecimentos. A síntese das pesquisas foi mostrada na exposição **Rememoráveis**, com a apresentação de três objetos e seis instalações.

Palavras-Chaves: presença/ausência, transparência, memória, história, relíquia, passado.

Abstract

This research systematizes the object-making process under a differentiated approach to relics, memory and history, for the purpose of crossing over limits to the use of art materials and techniques, conceptualizing remembrances and recollections in practical-theoretical reflections; a poetics creating an “absence” of imagery, a fabric of memory, distance, past, and longing. The importance of working with relics through artistic languages lies in revealing the shortening of distance between past and present, providing to contemporaneity the meaning of past as foundation for our actions. Based on the creative process for the construction of the work of art, as argued by Cecília Salles, I took on the concept of network creation as a way of understanding the implications in adopting this perspective when considering artistic practice. These ways of “thinking” and “doing” served as a guide and, indeed, provided the means for the selection of materials to occur upon the moment that the support could dialogue with the concept. I imagined each work and recorded them in studies, drawings, and drafts that served to prepare the pieces. Alterations made during the genesis of one of them corroborates how active this process is, filled with diverse possibilities. Facts remembered and lived were aggregated to the works, consciously or not, transforming into records of the past the pieces characterized by the absence of temporality in thought and creative act. I take St. Augustine and Henri-Louise Bergson as guiding Philosophers in order to understand questions related to time and memory. On specific moments I resort to Merleau-Ponty (phenomenological aspects) and Gaston Bachelard (furniture aspects). My approach toward the works of researcher-artists, such as Joseph Cornell, Farnese de Andrade, Sebastião Pedrosa, Graziano Spinosi, Anish Kapoor, Eriel Araújo, Graça Ramos, and Viga Gordilho is one of nearness and distance. Reflections and atelier practices have pointed toward paths and possible solutions involving dialogue with the spectator for the attainment of new knowledge. The synthesis of the research was shown in the exhibition *Rememoráveis*, with the display of three objects and six installations.

Keywords: presence/absence, transparency, memory, history, relic, past.

Sumário

Introdução	1
1 Encontro com o Sagrado	7
2 A Busca pela Transparência e pela Luz	39
A Concepção da Obra	67
3 Estágios Primigênicos	68
3.1 Estágio I – Afetos Roubados no tempo	70
3.2 Estágio II – <i>Art for Today</i>	72
3.3 Estágio III – Bustos Relicários (<i>Mirabile Visu</i>)	75
3.4 Estágio IV – Relíquias do Cotidiano	78
3.5 Estágio V – Caixa de Peixes	90
4 Matéria, Corpo, Objeto e Espaço	94
4.1 Estágio VI – A Instituição dos Sentidos	103
4.2 Estágio VII – Eu me lembro	116
4.3 Estágio VIII – O Olho de Deus	121
4.4 Estágio IX – Plante a Ação	127
5 Rememoráveis	130
5.1 Estágio X – Rememoráveis (Exposição Final)	131
5.1.1 <i>Atrium I</i>	138
5.1.2 <i>Atrium II</i>	150
Reflexões sobre a Estrada de Tijolos Amarelos	181
Referências	184
Ficha Técnica das Obras	190
Apêndices – Diagramas	203
Anexos	205



INTRODUÇÃO

Introdução

Nasci na cidade de São Jorge dos Ilhéus, que possui várias relíquias históricas e é protegida por três santos: São Jorge, Nossa Senhora das Vitórias e São Sebastião. Além disso, fui criado no seio de uma família católica e devota de Santo Antônio de Pádua. Vim morar na capital do Estado que é chamada de Cidade do São Salvador, situada às margens da Baía de Todos os Santos. Com tantas referências à religiosidade, não poderia deixar de desenvolver a minha poética visual entrelaçada às mencionadas raízes.

A necessidade de sistematizar as pesquisas que vinha realizando tanto no universo técnico como conceitual, me fez enveredar pelo Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, abraçando a linha de pesquisa em Processos Criativos com a realização da dissertação ***Rememoráveis: uma poética visual sobre a ausência e o imaginário***. Esta, portanto, insere uma pesquisa prático-teórica que reflete lembranças, recordações e instaura uma obra que faz a “ausência” do meu imaginário, tecida na distância do passado, da saudade e da fé. Abordo assim, de forma gradativa, as diversas fases desse fazer, entrelaçadas as referências teóricas e históricas.

Sob essa ótica, realizei, no percurso, obras que tem as “reliquias” como referência. Empreguei elementos do passado no presente. As “reliquias” não são processos, mas resíduos de processo.

Avalio também nessa trajetória, a transparência sob a óptica do conceito e da matéria, em que o experimento permite estabelecer um diálogo entre o material, sua idéia e concepção ao longo do processo criativo. A transparência na construção deste trabalho aproxima-se do chamado “voyeurismo” artístico. O expectador é convidado a explorar a obra em seu interior e conhecer seus segredos. Além disso, a importância de se trabalhar com relíquias em linguagens artísticas, reside na visibilidade da aproximação das distâncias entre o passado e o presente, trazendo ao contemporâneo o significado do passado como alicerce de nossas ações.

O objetivo principal desta pesquisa foi traduzir sob a forma de Arte elementos da “reliquia” (memória e história), estabelecendo um paralelo com os conceitos que a originam,

utilizando diferentes materiais e suportes. Nesse sentido, trago também outros objetivos específicos relacionados à utilização de técnicas alternativas para inserir a “reliquia” na Arte Contemporânea; lançar mão da experimentação e a utilização de diferentes materiais e técnicas na construção da obra de arte; estimular o observador a vivenciar sensações variadas, pela utilização de elementos sutis e experiências pessoais do artista e ao enxergar sua própria intimidade evidenciada pela passagem da vida através do tempo.

É importante pontuar que para a condução das pesquisas, confrontei-me com os seguintes questionamentos: Como unir idéias e conceitos em uma obra de arte traduzindo ausências do passado em uma linguagem contemporânea? Como trabalhar com memórias, histórias e relíquias relembrando situações, emoções e sentimentos com materiais que dialoguem com os conceitos explicitados?

Assim, visando obter possíveis respostas, vivenciei o processo criativo promovendo um diálogo entre a prática de atelier e leituras recorrentes à temática, apresentada pelas relações de conceitos da história e de filosofia da arte estabelecendo reflexões com o pensamento de Henri Bergson (1859 – 1941), nas questões relacionadas ao tempo, à percepção e memória. Ainda, utilizo de Santo Agostinho (345 – 430) a visão diferenciada em relação ao tempo, que vê na sucessão temporal uma marca da impotência humana e seu entendimento de memória, em que o homem que possui a memória detém a capacidade de criar sua própria duração interior, que é uma equivalência de tempo, da qual ele é o senhor. Dialogo com o pensamento do escolástico e pensador Robert Grosseteste (1175 – 1253) no entendimento do seu saber ao dizer que a luz é bela em si mesma pelo fato de sua natureza ser simples e todas as coisas serem afins dela.

Desenvolvi sob esse formato, como já referenciei, as práticas do fazer artístico simultaneamente à pesquisa teórica. Percebi que as soluções práticas conduziam as questões teóricas e estas, por sua vez, revelam novos questionamentos. Resultando em uma rede processual em que prática e teoria complementavam-se em concordância como método de trabalho adotado.

Na construção dessa pesquisa utilizo das relíquias produzidas através da apropriação das minhas lembranças e do próximo para dar vida a essa obra, refletindo sobre o processo de criação e construção dos objetos e leio as mensagens ditas por eles, principalmente as das entrelinhas, pois essa forma sutil de falar mostra o segredo contido na peça. Apresento textos sem palavras¹ cuja leitura exige imersão nos objetos, desnudando-os para compreendê-los. Na fundamentação de conceitos busco novas formas de “ver através”, trabalhando com elementos tais como textura, transparência, marcas e inserções. Essa investigação, portanto, estabelece um diálogo entre o aberto e o fechado, entre o passado e o presente, entre o religioso e o profano, entre a história e o mundo. Utilizo alguns procedimentos metodológicos para a realização do trabalho proposto, como: prática em atelier, imersão em pesquisas e estudos; realização de maquetes; reflexões teóricas, registro e contextualização do conhecimento com o objeto do estudo; pesquisa em campo na garimpagem de objetos em cidades do interior da Bahia, antiquários e feiras livres; levantamento de relações conceituais e materiais do uso do espaço para ocupação dos objetos criados; além de permuta de experiências com artistas, buscando semelhanças e diferenças entre o processo artístico de cada um deles e a minha obra.

Assim sendo, o processo desenvolvido durante a pesquisa está descrito de forma linear nesta dissertação, em quatro capítulos, envolvendo dez Estágios, referidos a partir do terceiro capítulo.

No primeiro capítulo, **O encontro com o Sagrado**, abordo os fatos mais significativos que antecederam ao curso de mestrado e que foram fundamentais como ponto de partida para o desenvolvimento do meu processo artístico. Trago experiências com as caixas, com as “reliquias”, com o uso da parafina, com o couro e as técnicas de marcação e inserção de imagens neste material.

No segundo capítulo, **A busca pela transparência e pela luz**, aprofundo os conhecimentos sobre transparência, luz e ausência. Dialogo com as “reliquias” e apresento a utilização da resina de poliéster na construção das releituras dos bustos relicários, pesquisa iniciada com parte do acervo no Museu de Arte Sacra da Bahia, com desdobramento em vários trabalhos,

¹ Refiro-me a “texto sem palavras” quando abordo a compreensão da obra de arte sem a necessidade da tradução para a linguagem escrita ou falada. A obra se apresenta e fala por si só e pode dizer infinitas coisas.

indo do protótipo até a exposição “Relíquias do Cotidiano” realizada na Caixa Cultural Salvador em janeiro de 2007.

Na secção denominada **A Concepção da Obra**, apresento a ordenação dos capítulos seguintes, divididos em Estágios.

No terceiro capítulo, chamado de **Estágios Primigênicos**, apresentando as obras primeiramente construídas sob o conceito ou forma de relicários, referidas em Estágios: Estágio I, ***Afetos Roubados no Tempo***, obra que nasce da busca por um material transparente, associando vivência individual, visibilidade do processo e de sentimentos, além de apresentar algo inatingível, protegido por um invólucro de resina de poliéster; Estágio II, ***Art For Today***, que inicia a agregar o couro, o rendilhado, a folha de ouro e a marcação a ferro quente; Estágio III, ***Bustos-Relicários***, baseado nos conceitos e materiais do Estágio anterior, as obras apresentadas tomaram proporções avantajadas, mantendo os elementos já incorporados ao processo criativo; Estágio IV, ***Relíquias do Cotidiano***, apresentando um conjunto de obras construídas em parceria expostas na Caixa Cultural Salvador em 2007, destacando ***Bustos Relicários*** (nova leitura para as placas de resina do Estágio III), ***Esboço I, III, III, back-light*** em couro escarificado e colorido com pastel seco, onde o coração é elemento central destas três caixas de luz; ***Sem Título***, uma escultura híbrida baseada na fusão da Vênus de Milo com a imagem sacra do Coração de Maria falando sobre as dificuldades encontradas pela mulher ao longo dos tempos; ***Ainda Pulsa***, trata do resgate da religiosidade existente em cada indivíduo, trazendo o questionamento da manutenção da fé através do tempo. No Estágio V, ***Caixa de Peixes***, utilizo de uma simbologia cristã (o peixe) perpetuada em um relicário cúbico feito em resina de poliéster para falar sobre a verdade.

O quarto capítulo, ***Matéria, Corpo, Objeto e Espaço***, é dedicado à estrutura do “pensamento visual”, ligado à descrição e reflexão sobre o processo prático durante o curso do mestrado e à escolha das obras mais relevantes e apropriadas aos conceitos. Abordo o diálogo entre os materiais utilizados na elaboração das obras e a íntima relação deles com a idéia de ausência, memória, impenetrabilidade, invisibilidade, inviolabilidade dos elementos que são inerentes aos objetivos desse trabalho, em um traçado panorâmico do meu modo de

perceber as “reliquias” na arte. Apresento obras construídas durante o percurso do Mestrado a partir de reflexões sobre os conceitos que intitulam o capítulo. Assim, ***A Instituição dos Sentidos***, Estágio VI, inicia uma fase experimental tomando como referencia os elementos que compõem o universo - a água, a terra, o fogo e o ar, dispostos em tubos de ensaio transparentes. São as experiências realizadas ao longo da vida registradas na minha memória. Esta instalação representa a grande experiência vivenciada no laboratório da vida. Nos três estágios que se seguem apresento obras realizadas especificamente para cada local expositivo: ***Eu Me Lembro***, Estágio VII, intervenção realizada nas Ruínas da Fratelli Vita, uma antiga fábrica de refrigerante e cristais do Estado da Bahia, onde busquei conhecer a pintura original do imóvel pela realização de janelas de prospecção no formato das garrafas do refrigerante ali fabricado; ***O Olho de Deus***, Estágio VIII, instalação elaborada em uma das guaritas do Forte de Mont Serrat, no bairro de Humaitá, em Salvador, Bahia, a partir de uma proposta de ação coletiva. Nessa obra apresentei um espelho referenciando o simulacro de um buraco em que refletia a imagem da nebulosa Hélix (Olho de Deus), aproximando os mundos, o celestial e o terreno; ***Plante a Ação***, Estágio IX, outra ação coletiva concebida no Centro Cultural Dannemann, São Félix, Bahia, pus em diálogo o espaço expositivo, a planta estrutural de um antigo forte da cidade e a representação sintética de um gramado, aprisionados em uma mesa-vitrine. Empreguei o conceito de planta sobre planta, um jogo metafórico e polissêmico sobre o conceito da ação proposta – planTAÇÃO.

No quinto capítulo, ***Rememoráveis***, Estágio X referente à exposição final do Mestrado, realizada no Museu de Arte Sacra da UFBA, discorro sobre a percepção, o espaço, a memória e elementos de composição das obras, como cúpulas, caixas e mobiliário. Apresento as obras em dois espaços denominados Atrium I e Atrium II, em referencia às cavidades do coração e o átrio, um local de passagem, uma ante-sala muito usada nos domínios da religiosidade. Abordo de forma sucinta sobre os materiais e a luz nos objetos e instalações da exposição, uma vez que foram detalhadamente abordados nos capítulos anteriores.

Chamo as reflexões finais de ***Reflexões sobre a Estrada de Tijolos Amarelos***, em que estabeleço comparação com o livro e filme O Mágico de Oz, traçando analogias entre os personagens dessas obras e nós, acadêmicos da Pós-Graduação em Artes Visuais. Teço reflexões surgidas ao longo da pesquisa, relaciono os resultados do processo artístico com os

estudos teóricos e analiso o alcance da pesquisa em relação aos questionamentos norteadores do processo e aos objetivos propostos, acreditando essencialmente que a pesquisa em arte é processual. A obra visa, dessa forma, acrescentar ao acervo artístico regional mais uma abordagem diferenciada sobre relíquia, memória e história, na intenção de transpor limites ao uso de materiais e técnicas de arte.

Os **apêndices** foram criados para um melhor entendimento do meu percurso e busca por uma inserção no PPGAV/EBA/UFBA, sob a forma de dois diagramas: A - diagrama relacionando a pesquisa sobre a matéria e a produção artística, evidenciando a experimentação de materiais e as obras criadas com cada um deles; B - obras produzidas entre 2005 a 2008, antes do ingresso e durante o Mestrado. Considero essas informações úteis para os leitores que queiram tomar conhecimento dos caminhos trilhados rumo à Academia, sem prejudicar o corpo principal da dissertação, seus cinco capítulos.

Nos **anexos**, trago convites e informações da mídia das exposições de que participei durante todo o percurso desta pesquisa, apresentando ao público em geral seus resultados práticos parciais.



**O ENCONTRO COM
O SAGRADO**

O Encontro com o Sagrado

“No princípio era o mar, o céu, a terra inóspita e desconhecida. O mar, verde e virgem, intocado no seu mistério. O céu azul como hoje, sereno e plácido. A terra, agreste, rude, indevassada, guardando o seu segredo no ventre da floresta. Até que vieram os homens. Homens estranhos de terras ainda mais estranhas. E as primeiras caravelas, abrindo uma esteira de espumas nas águas violadas, aproavam a terra. Era a civilização que chegava a São Jorge dos Ilhéus”.

(BRANDÃO & ROSÁRIO, 1970, p.8)

A história de Ilhéus tem o tempo dos séculos. Vem dos primórdios da nossa própria história. Vem de eras que estão perdidas no tempo, mas que se fazem presentes na minha imaginação, reconstituída pelos contos dos antepassados. É uma história construída de beleza, de bravura e de amor. É uma cidade sagrada, onde as igrejas ganham um capítulo à parte, umas muito antigas e outras construídas em pleno século XX, cada uma com sua peculiaridade. Cada igreja tem uma história que faz parte do universo mágico, passado de geração em geração. A Igreja de Nossa Senhora de Santana, por exemplo, na localidade de Rio do Engenho, possui características jesuíticas – datada de 1537, é considerada a terceira igreja mais antiga no Brasil. Essa igreja fica situada num lugar agradável e bucólico, e seu maior tesouro reside na simplicidade da sua construção. Sempre fui fascinado pela beleza desse local mágico, suas histórias e seus segredos. Cerca de duas décadas depois, em 1556, ergueu-se na cidade a igreja de São Jorge; ao seu lado, funciona o Museu de Arte Sacra, que guarda imagens seculares, documentos, valiosas peças dos séculos XVI a XVII e um painel da história de Ilhéus. Foi construída com pedras de cantaria e atualmente é a Igreja mais antiga do centro de Ilhéus. Como produto da insatisfação do homem, sofreu diversas reformas através dos séculos, porém conservou seu estilo primitivo. Em tempos idos, mais precisamente em 1765, construiu-se a antiga capela de São Sebastião, demolida em 1924 para que fosse edificada a catedral de mesmo nome. Com características neoclássicas, a Catedral de São Sebastião teve sua construção iniciada em 1931 e, a partir de 1967, passou a ser a Sé da Diocese de Ilhéus. Uma outra história de mudança de logradouro e nome, além do acontecimento de um sinistro envolve a Igreja de Nossa Senhora das Vitórias, que

inicialmente se chamava Capela de Nossa Senhora das Neves. Ela foi transferida para um alto, próximo da década de 1560, recebendo a denominação atual e sendo reedificada no início do século XVIII. Ela é uma das protetoras de Ilhéus, que, segundo lendas, defendia a cidade das invasões aborígenes e de estrangeiros. Na década de 1880, a capela de feições barroca incendiou-se, perdendo-se inclusive a imagem da santa, que, segundo a tradição, teria vindo de Portugal havia mais de dois séculos. Já no século XX, um conjunto erguido em área urbana, composto pelo Convento e Igreja Nossa Senhora da Piedade, é um belíssimo exemplar da arquitetura neogótica. O interior da Igreja é dotado de riquíssimo sacrário e na área do Convento funciona um colégio desde 1916. Portanto, fatos curiosos e notáveis enriquecem o contexto religioso deste município, marcando com significados preciosos a infância que vivi naquela localidade.

Além destas relíquias históricas, a cidade de Ilhéus é protegida por três santos: São Jorge, Nossa Senhora das Vitórias e São Sebastião. Essa sacralização do município é atribuída a esses seus protetores, visto que “nosso mundo” é um cosmo, e qualquer ataque exterior ameaça transformá-lo no “caos”. Dado que “nosso mundo” foi fundado pela imitação da obra exemplar dos deuses, os adversários que atacam são equiparados aos inimigos dos deuses, aos demônios e aos arquidemônios. No ocidente e na Idade Média, os muros de uma cidade não somente as protegiam dos ataques, mas também das doenças, dos demônios e da morte. Esse é o pensamento simbolista tão bem comentado por Mircea Eliade² no seu ensaio “O Sagrado e o Profano” e que nos leva a intuir que o município de Ilhéus está sob a proteção e domínio dos três padroeiros (ELIADE, 2001, p. 46-48). Eles funcionam como uma barreira que resguarda a região contra os males e infortúnios. Simbologicamente se está sacralizando esse espaço da cidade de todos os caos.

As ligações que tenho com o sagrado antecedem meu nascimento em função da terra onde vivia minha família; pois nasci nessa cidade de São Jorge dos Ilhéus, rica em padroeiros, e fui criado no seio de uma família católica e devota de Santo Antônio de Pádua. Não poderia

² Mircea Eliade (1907–1986): Historiador e romancista romeno naturalizado norte-americano, é um dos mais importantes e influentes historiadores e filósofo das religiões da contemporaneidade. No ensaio O Sagrado e o Profano: A natureza da religião, (1959), ele avança para além das idéias de Rudolf Otto's sobre o sagrado - Das Heilige - o sagrado é explicado através de sua relação binária com o profano.

deixar de buscar a Arte nessas raízes. **Raiz**, que na linguagem filosófica designa freqüentemente um princípio primeiro ou um elemento último. Empédocles³, filósofo grego pré-socrático pluralista, chamou de **raiz** os quatro elementos (**água, terra, fogo e ar**) que compõem as coisas. É significativo apontar que os filósofos passaram a utilizar com freqüência o termo **raiz** para indicar elementos ou princípios (ABBAGNANO, 2000). Estes quatro elementos da natureza que podem ser identificados em todos os lugares e coisas estão presentes no nosso dia-a-dia e na nossa vida. Trabalho com o conceito de memória e busquei, de forma inconsciente, as raízes para expressar o começo – ou o nascimento – de uma nova era na vida artística.

Ao longo do percurso da proposta artística procurei conhecer diversas técnicas para realizar o trabalho, algumas com as quais nunca tinha lidado, sempre buscando trabalhar com o inusitado no intuito de realizar uma obra inédita e simplificada dentro do conceito de arte contemporânea.

Sob estas reflexões iniciais, surgiu essa busca pela compreensão do sagrado, pautada na sua existência e sua essência, legitimada pelo saber do povo. Considero-me parte integrante deste grupo. Essa busca de aprofundamento do conhecimento e do aprimoramento das técnicas em Artes Visuais fez-me trilhar caminhos árduos, com alguns insucessos naturais do processo, mas também cheio de resultados interessantes. Como acredito que toda criação envolve emoção e razão, sendo, em função disso, laboriosa e fascinante, preocupo-me em entrelaçar também os conceitos e memórias. Busco assim a construção de elementos-segredo a serem desvendados por cada indivíduo que tente desbravar o desconhecido. Saliento que as mensagens a serem decifradas devem passar pelo coração uma vez que são repletas de emoção; são imagens da intimidade e dos devaneios.

³ Empédocles de Agrigento (490-430 b.C.) – filósofo grego pré-socrático pluralista, que mostra interesse por questões metafísicas e cosmológicas, como também se ocupa das práticas necessárias para a reabilitação do homem, partindo da consideração de que a vida terrena constitui uma ruína. Afirma que existem quatro elementos ou raízes de todas as coisas: água, fogo, ar e terra. Defende a pluralidade e o movimento - toma os quatro elementos postulados por outros filósofos, supõe que são eternos e que se encontravam nessa esfera mesclados. Essa mescla (origem dos seres) é o produto da ação de duas forças: AMOR e ÓDIO (forças encontradas no interior do ser humano). Estas forças, que se unem (pelo amor) e se separam (pelo ódio), propiciam o ciclo cósmico. (*Pré-Socráticos. Os Pensadores*. São Paulo, vol. II, Nova Cultural, 2000)

Este caminho difícil do conhecimento aguçou-me a curiosidade em relação à utilização de materiais novos e suportes não-convencionais. Essa trajetória de pesquisador vem desde o início da minha formação acadêmica, quando iniciei minha participação em grupos de pesquisa. Há algum tempo, desenvolvi estudo intitulado *Reciclagem de Papel, Dando Ênfase à Tridimensionalidade*, em que procurei tirar proveito máximo da plasticidade do papel, explorando todo o seu potencial como suporte alternativo. Para minimizar o estigma de trabalhar apenas com esse suporte, lancei mão da utilização de outros materiais para expressar a linguagem artística. Os exemplos que apresento a seguir integram a referência desse momento (Figuras 1, 2 e 3).



Figura 1 - *Sutura*, 1998



Figura 2 - *Metamorfose I*, 1999



Figura 3 - *Martirio*, 2006

Acredito também que essa prática de pesquisa permeia a cultura popular, confere ao trabalho uma roupagem contemporânea, busca explicar a magnitude do sagrado através do uso da linguagem do popular brasileira, e privilegia a Região Nordeste. Por essa razão, procuro entender o caráter sociológico e as formas de expressão da cultura do povo, além da forma de aproximação da sua história e seu contexto em geral.

Dedico especial afincamento à construção de uma identidade e de uma linguagem peculiar e própria. Tento permear diversas técnicas como elemento da elaboração de objetos e instalações, atualmente vertente de trabalho de maior consistência, mostrando complexidade e beleza plástica contemplativa. Alguns dos trabalhos necessitam de um conceito e provocam diálogo, discussões e participação reflexiva.

É necessário um olhar atento para perceber as sutilezas das mensagens embutidas nesses trabalhos, determinados por desconstruções, quebras de paradigmas e dogmas. Tenho em memoriais o registro desse meu processo de conhecimento, entendimento, crescimento e evolução. Como exemplo dessas reflexões, pontuo as seguintes obras (Figuras 4, 5, 6):



Figura 4 - *Dom da Vida*, 2006



Figura 5 - *Calvário*, 2005



Figura 6 - *Milagres*, 2008

Caixas imaginárias para guardar lembranças

Em todo o processo de pesquisa para a criação e elaboração do trabalho, freqüentemente e de modo inconsciente, utilizei as caixas como forma de arte, fato que merece ser analisado de maneira particular. O nome *caixa* deriva do grego *kapsa* e significa recipiente ou receptáculo. Caixa, como símbolo feminino, é interpretado por Chevalier e Gheerbrant⁴ como uma representação do inconsciente e do corpo materno, a caixa sempre contém um segredo encerra e separa do mundo aquilo que é perigoso, frágil ou removível (2002, p. 164). Embora proteja, também pode sufocar. Existem muitas apresentações simbólicas da caixa, tanto no âmbito religioso quanto fora desse contexto. No universo da arte, pode vir a ser um depositário de assemblagens e objetos, além de se tornar espaço para outras manifestações artísticas, como as performances ou peças teatrais, além de servir de organização espacial cuja relação de limites gira em torno do dentro e do fora, do público e do privado, do secreto e do revelado (PEDROSA, 2005).

⁴ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, autores do DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. MITOS, SONHOS, COSTUMES, GESTOS, FORMAS, FIGURAS, CORES, NÚMEROS. Trata-se de um abrangente dicionário dos símbolos, de mitos, sonhos, cores, números, imagens história, arquétipos, plantas e ani mais.

Utilizo Joseph Cornell⁵ (1903-1972), que elegeu a forma da caixa como categoria ou gênero de arte, como uma das referências de pesquisa por ele ter utilizado, com freqüência, a caixa em sua obra. Guardando os devidos distanciamentos artísticos entre nossos trabalhos, que vão muito além do espaço geográfico e cultural, as caixas de Cornell aproximam-se do surrealismo e, na sua maioria, possibilitam ao fruidor uma convivência entre seres e imagens estranhas aparentemente com pouco ou quase nada de comum entre si, o que provoca um estranhamento em quem as observa. Essas caixas habitualmente são protegidas com vidro na frente, permitindo a contemplação do objeto, com coleções e arranjos de fotografia ou bric-a-brac vitorianos, de forma a combinar a austeridade do construtivismo com a fantasia viva do surrealismo. Joseph Cornell criava sua poética baseado em lugares comuns; ele era fascinado, não por coisas descartáveis, mas por fragmentos de coisas que numa época compunham objetos bonitos e preciosos e executava técnica de justaposição irracional que evocavam a nostalgia pela aparência. Distancio-me do trabalho de Cornell por resgatar relíquias que trazem boas recordações, memórias garimpadas do povo, recordações religiosas, recordações familiares e, muitas vezes, pessoais que possibilitam uma experiência estética. Estabeleço um diálogo entre a vida e a concepção de cada peça através de símbolos e signos, tornando-os elementos inseparáveis, mas distintos entre si. Muitas vezes uso anteparos de vidro ou outro material que deixe perceber o conteúdo da caixa para a proteção da relíquia. A impossibilidade de uma manipulação, ainda que enquanto estratégia visual, restitui à obra uma aura, uma sacralidade – mas é uma sacralidade diferente da tradicional, pois ela assinala que a peça ao reassumir o status de obra, retorna do passado ao presente, evidenciando que a arte é dinâmica.

Sebastião Pedrosa⁶, artista pernambucano já referenciado, também tem a caixa forma de expressão artística. Ele utiliza as memórias muitas vezes materializadas e transformadas em pedaços de afeto, traduzindo suas relíquias. Na sua série **Relicários Azuis**, ele aprisiona momentos vividos, mas não-soterrados ou apagados. São relíquias de afeto que preservam o sentido de segredo por estarem sob lâminas de vidro. Abordo de forma similar esse conceito

⁵ Joseph Cornell (1903-1972). Escultor Americano, um dos pioneiros e mais celebrados expoentes da assemblagem. Conhecido pela elaboração das suas caixas, filmes experimentais e colagens, Joseph Cornell ocupa um lugar ímpar na história da Arte na América no século XX.

⁶ Sebastião Pedrosa. Arte-educador e artista plástico, Doutor pela University of Central England in Birmingham, na Inglaterra (1993). Leciona no Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística e é Coordenador da Licenciatura em Educação Artística e Artes Plásticas da UFPE. É membro da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

de memória, história e relíquia, tornando-nos próximos em pensamento e poética visual. Além de possuímos ligação cultural e geográfica mais próxima, divagamos a respeito de como a caixa suscita em todas as pessoas a curiosidade por abrigar um material que, em algum momento de nossas vidas, já nos levou a possuir ou a desvendar o seu invólucro, estando repleto de carga semântica de mistério e poder, espaço e intimidade.

Ao contrário das caixas de Sebastião Pedrosa, que estão repletas de desejo de vasculhar a memória de menino e de entrar em devaneios voltados para a infância, as apresentadas nessa pesquisa abrigam elementos que fazem parte da memória do homem comum, são relíquias que ora são obtidas em antiquários, apanhadas em caminhadas pelas ruas e praias da minha terra natal, Ilhéus, e na minha cidade de adoção, Salvador, ou adquiridas nas feiras livres das cidades do Nordeste, à maneira de Farnese de Andrade⁷, artista mineiro que tão bem sabia utilizar essas formas. Farnese incorporava à sua obra objetos impregnados de forte sentimento de dor e repletos de recordações negativas. Isso produz um distanciamento com o trabalho desenvolvido nessa pesquisa em que relíquias são o objeto de estudo. Utilizo elementos que trazem boas recordações, memórias resgatadas do povo, recordações religiosas, recordações familiares e, muitas vezes, pessoais.

Guardando as devidas proporções, vejo a minha busca incessante por relíquias como umas das atividades exercidas pelos Cavaleiros da Ordem dos Templários⁸. Esse grupo de protetores e guardadores das relíquias sagradas constituía uma equipe de nove bem-intencionados cavaleiros dedicados a defender a Terra Santa dos Sarracenos e transformou-se na mais poderosa e na maior organização secreta da História. Esses monges-guerreiros possuíam tesouros religiosos fabulosos, incluindo, assim se dizia, a “coroa de espinhos” usada por Jesus Cristo enquanto padeceu na cruz. Possuíam, também, o corpo da mártir Santa Eufémia de Chalcedon (que se julgava ter poderes de cura divinos). Pensava-se

⁷ No Brasil, Farnese de Andrade (1926-1996) foi pioneiro na utilização da resina de poliéster nos trabalhos de arte. Translúcido e maleável, o poliéster serve para envolver e dessa maneira, segundo o artista, eternizar materiais percebíveis como figuras de gesso. Envolve também fotografias em cápsulas de resina, tornando-as assim tridimensionais como outros materiais.

⁸ A Ordem dos Pobres Cavaleiros de Cristo e do Templo de Salomão, os Templários como são conhecidos, nasceu em 1118, em Jerusalém, por iniciativa de Hugh de Payens e mais oito cavaleiros, todos de origem francesa. Inicialmente suas funções limitavam-se aos territórios cristãos conquistados na Terra Santa durante o movimento das Cruzadas, e visavam a proteção dos peregrinos que se deslocavam aos locais sagrados. Também eram protetores de relíquias sagradas.

também que eram os guardas daquilo que, para maioria das pessoas, seria a maior das relíquias Cristã, o Santo Graal (CHAVES, 2008).

Os povos da Idade Média tinham adoração desesperada por relíquias, as veneravam com admiração, muito embora muitas fraudes existissem. Mesmo com a comprovação dessas fraudes, a sacralização do objeto estava assegurada e ele não perderia mais o seu valor sagrado imputado pelo povo. O objeto havia adquirido uma “força exterior” que o diferenciava do seu meio e lhe conferia significado e valor. Muitos objetos se revelam sagrados porque sua própria existência é uma hierofania⁹: incompreensível, invulnerável, tornando-se aquilo que o homem não é. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer se torna outra coisa, e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do seu meio cósmico envolvente – resiste ao tempo, portanto, sua realidade reveste-se de perenidade (ELIADE, 1969, p. 17-20).

Sob essas reflexões, minhas relíquias ou caixas imaginárias sempre estiveram guardadas na minha mente, a princípio como se fossem caixas invioláveis e, posteriormente, como se estivessem sendo desvendadas e abertas para o mundo. De acordo com Aumont¹⁰, “A imagem tem inúmeras atualizações potenciais, algumas se dirigem aos sentidos, outras unicamente ao intelecto, como quando se fala do poder que certas palavras têm de “produzir imagem”, por uso metafórico por exemplo. (1993, p.13)

A imagem visual é fruto de uma construção simbólica que tem por finalidade representar o mundo sob o ponto de vista de seu produtor, uma relação entre o Sujeito e o Real. A imagem é importante a cada um de nós, desde o momento em que deixamos o útero e por toda a nossa vida. Ressalto a importância da imagem, pois ela faz parte do mundo em que vivo e estabelece conexão fundamental para entender o mundo da linguagem.

⁹ Hierofania - é a manifestação do sagrado em objetos, formas naturais ou pessoas.

¹⁰ Jacques Aumont (1942) – É um dos mais destacados pensadores do cinema na atualidade, brilhante ensaísta da geração que sacudiu a redação dos Cahiers du Cinema no final dos anos 60, definindo um novo marco crítico e teórico pós-André Bazin. Entre outros livros, publicou *Montage Eisenstein* (Albatros, 1979), *A Imagem* (Papyrus, 1993), *Introduction à la couleur: des discours aux images* (Armand Colin, 1994), *À quoi pensent les films?* (Séguier, 1996), *De l'esthétique au présent* (De Boeck, 1998), *Les Théories des cinéastes* (Nathan, 2002). Para a Cinemateca Francesa, organizou vários livros, tais como *L'invention de la figure humaine. Le Cinema: l'humain et l'inhumain* (1995) e *Jean Epstein: cinéaste, poète, philosophe* (1998).

Imagem, do latim *imago*, significa representação visual de um objeto. A noção de imagem apresenta-se, portanto, em intrínseca relação com a da falsidade, ambas implicando o crucial problema da existência do não-ser (DA SILVA, 2001, p.71). Em grego antigo corresponde ao termo *eidos*, raiz etmológica do termo *idea* ou *eidea*, cujo conceito foi desenvolvido por Platão¹¹. A teoria de Platão, o idealismo, considerava a idéia da coisa, a sua imagem, como sendo uma projeção da mente. Na verdade, Platão amplia o sentido da palavra: *eidos* designa aquilo que aparece, seja qual for o modo de aparecer. E a realidade, o ser que se dá a ver, a *ousia*¹², pode assumir um aspecto inteligível, é também um *eidos*, que nós traduzimos por "forma" ou "ideia". Aristoteles considerava a imagem como sendo uma aquisição pelos sentidos, a representação mental de um objeto real, fundando a teoria do realismo. A controvérsia estava lançada e chegaria aos nossos dias, mantendo-se viva em praticamente todos os domínios do conhecimento (MARÍAS, 1999/2000). Em senso comum, envolve tanto o conceito de imagem adquirida como a gerada pelo ser humano, em muitos domínios, quer na criação pela arte, quer como simples registro foto-mecânico, na pintura, no desenho, na gravura, em qualquer forma visual de expressão da idéia. Para uma maior visibilidade do processo criativo abordei neste capítulo alguns tópicos que considereei significativos para a produção da pesquisa visual, como o sagrado, a relíquia, o tempo, a memória, a caixa e alguns materiais (parafina, tecido e pele).

O Sagrado, a Relíquia, o Tempo e a Memória.

Compreender, entender e sentir a fé que o outro sente sempre despertou curiosidade e interesse. Pelo fato de ter nascido em uma família religiosa, a maneira de lidar com o sagrado foi diferente da experimentada por outras pessoas, assim como a interpretação sobre esse assunto.

¹¹ Platão de Atenas (428/27 a.C. — 347 a.C.) foi um filósofo grego. Discípulo de Sócrates, fundador da Academia e mestre de Aristóteles. Acredita-se que seu nome verdadeiro tenha sido Aristócles; Platão era um apelido que, provavelmente, fazia referência à sua característica física, tal como o porte atlético ou os ombros largos, ou ainda a sua ampla capacidade intelectual de tratar de diferentes temas. Sua filosofia é de grande importância e influência. Platão ocupou-se com vários temas, entre eles ética, política, metafísica e teoria do conhecimento.

¹² Ousía (ὄντως) é um substantivo da Língua grega, formado a partir do feminino do participio presente do verbo "ser", εἶναι, einaí. É por vezes traduzida para português como substância ou essência, devido à sua vulgar tradução para latim como substantia ou essentia. É termo utilizado em Filosofia e em Teologia. (<http://www.babylon.com/definition/ousia/Portuguese>)

Como é discutido por Maria Amélia Bulhões¹³, *“o sagrado no âmbito do imaginário da Arte não tem uma permanência em si, ou em seus objetos; o que era profano pode se sacralizar, e o que era religioso pode se tornar profano”* (2003, p.60). A linha que divide esses dois conceitos é tênue, frágil e mutante. Porém, suas determinantes permitem o encontro de tudo aquilo que qualifica a sociedade, que lhe dá sentido e representatividade, envolvendo sentimentos mais construídos e fortes de adesão.

Na fundamentação desta pesquisa procurei entender a construção do pensamento e da expressão da fé, indo a campo conhecer o conceito de “fé” e seu entendimento através de entrevistas à população que frequenta diversas religiões e nelas embasam suas vidas. Estabeleceu-se um “diálogo” entre o saber do povo e os materiais empregados, observando e sentindo o nascimento da obra. Invado, portanto, a memória do povo para entender e construir o saber, buscando analogias com símbolos sagrados que representam e referenciam a cultura popular brasileira e universal.

Imaginemos que o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como qualquer coisa absolutamente diferente do profano. Existe nesse momento uma busca interna no intuito de desvendar a consciência do sagrado e despertar seu conhecimento através do retorno à origem, possibilitando, assim, o caminho de volta para o entendimento do passado e a compreensão do momento presente. É a prática de resgate da memória ancestral, desvendando na trama do tempo o caminho para a celebração do encontro com o sagrado presente neste trabalho.

O passado nos rodeia e nos satura; toda cena, todo enunciado, toda ação conserva o conteúdo residual dos tempos passados. Relíquias são resíduos. Por outro lado, como nos lembra Lowenthal¹⁴ (1985), a memória é matéria-prima, é inescusável. Ele se refere ao processo, e os resíduos dos processos estão aí, na forma de artefatos, para serem

¹³ Maria Amélia Bulhões - Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (1990) e possui pós-doutorado na Universidade de Paris I, Sorbonne (1997). Atualmente é professora do corpo permanente do PPG em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando na área de Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte. Dedicar-se principalmente aos seguintes temas: artes visuais contemporâneas, arte na América Latina, arte e tecnologias digitais.

¹⁴ David Lowenthal (1923) – Escritor. Professor Emérito, Departamento de Geografia, University College London. Escreveu vários livros e artigos, incluindo tópicos sobre a relação entre história e herança cultural.

revisitados, reaproveitados, reinterpretados. Nora¹⁵ (1993) sugere que a memória é vida e está em permanente evolução, é o elo vivido no eterno presente. O historiador apela para a emoção e o saber e para os sentidos tanto quanto para o culto às coisas grandiosas. Uma memória que se prende a tudo e nada, a uma impressão, a um imaginário assim como a fatos e personagens, que capta a história no que ela possui de mais secreto. Resíduo também é traduzido por Carlos Drummond de Andrade¹⁶ em suas poesias como se fossem relatos da sua própria história, em que fala da presença-ausência e memória das ações, fatos e objetos - a lembrança através dos seus restos. "De tudo ficou um pouco" é resíduo, é lembrança, é memória, é relíquia. Apresento a seguir alguns "resíduos" e "memórias" deste grande poeta brasileiro:

¹⁵ Pierre Nora (1931) – Historiador francês. Ocupa uma posição particular, que o qualifica como uma referência entre os historiadores franceses contemporâneos. É conhecido pelos seus trabalhos sobre a identidade francesa e a memória, o ofício do historiador, e ainda pelo seu papel como editor em Ciências Sociais. O seu nome está associado à Nova História ("*nouvelle histoire*").

¹⁶ Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) - É considerado um dos principais poetas da literatura brasileira devido à repercussão e alcance de suas obras. Drummond, como os modernistas, proclama a liberdade das palavras, uma libertação do idioma que autoriza modelação poética à margem das convenções usuais. Com a instituição do verso livre, acentua-se a libertação do ritmo, mostrando que este não depende de um metro fixo (impulso rítmico).

RESÍDUOS

Carlos Drummond de Andrade

*De tudo ficou um pouco
Do meu medo. Do teu asco.
Dos gritos gagos.
Da rosa ficou um pouco.
Ficou um pouco de luz captada no chapéu.
Nos olhos do rufião
de ternura ficou um pouco (muito pouco).*

*Pouco ficou deste pó de que teu branco sapato se cobriu.
Ficaram poucas roupas, poucos véus rotos
pouco, pouco, muito pouco.*

*Mas de tudo fica um pouco.
Da ponte bombardeada,
de duas folhas de grama,
do maço ? vazio ? de cigarros, ficou um pouco.*

*Pois de tudo fica um pouco.
Fica um pouco de teu queixo no queixo de tua filha.
De teu áspero silêncio um pouco ficou, um pouco
nos muros zangados, nas folhas, mudas, que sobem.*

*Ficou um pouco de tudo no pires de porcelana,
dragão partido, flor branca,
ficou um pouco de ruga na vossa testa, retrato.
Se de tudo fica um pouco,
mas por que não ficaria um pouco de mim?
No trem que leva ao norte, no barco,
nos anúncios de jornal,
um pouco de mim em Londres,
um pouco de mim algures?
Na consoante? No poço?
Um pouco fica oscilando
na embocadura dos rios
e os peixes não o evitam,
um pouco: não está nos livros.*

*De tudo fica um pouco.
Não muito: de uma torneira
pinga esta gota absurda,
meio sal e meio álcool,
salta esta perna de rã,
este vidro de relógio
partido em mil esperanças,
este pescoço de cisne, este segredo infantil...*

*De tudo ficou um pouco:
de mim; de ti; de Abelardo.
Cabelo na minha manga,
de tudo ficou um pouco;
vento nas orelhas minhas,
simplório arrote, gemido
de víscera inconformada,
e minúsculos artefatos:
campânula, alvéolo, cápsula
de revólver... de aspirina.
De tudo ficou um pouco.*

*E de tudo fica um pouco.
Oh! Abre os vidros de loção
e abafa o insuportável mau cheiro da memória.*

*Mas de tudo, terrível, fica um pouco,
e sob as ondas ritmadas
e sob as nuvens e os ventos
e sob as pontes e sob os túneis
e sob as labaredas e sob o sarcasmo
e sob a gosma e sob o vômito
e sob o soluço, o cárcere, o esquecido
e sob os espetáculos e sob a morte escarlata
e sob as bibliotecas, os asilos, as igrejas triunfantes
e sob tu mesmo e sob teus pés já duros
e sob os gonzos da família e da classe,
fica sempre um pouco de tudo.
Às vezes um botão. Às vezes um rato.*

Mas, “se de tudo fica um pouco”, certamente ficaria um pouco de mim. Partindo de fatos, ações e emoções remanescentes, segui viagem através do tempo na busca incessante do entendimento do processo de criação, repensei sobre os conceitos de memória e história, colhi resíduos e relíquias semeadas ao longo da vida, uni fragmentos, cultivei raízes e construí um pensamento mágico que transformei em linguagem visual. De acordo com Lowenthal (1985, p187),

A memória e a História são processos de introspecção, cada um envolvendo componentes do outro e com limites obscuros. Apesar disso, são normalmente e justificadamente distintas: a memória é inescapável e matéria-prima indubitável; a História é contingente e empiricamente testável. Diversamente da memória e da História, as relíquias não são processos, mas seus resíduos. As relíquias feitas pelo homem são chamadas de artefatos; as naturais não possuem um nome próprio. Ambas atentam o passado biologicamente através do envelhecimento e desbotamento, e historicamente através de formas e estruturas anacrônicas.

Relíquias são resíduos. Da mesma forma, nessa proposta, trago os resíduos da vida, traduzindo a memória e a história em arte, pela apresentação das relíquias. Aproprio-me das minhas lembranças e das do próximo para dar vida a esses trabalhos. Reflito sobre o processo de criação e construção dos objetos e leio as mensagens ditas por eles, principalmente as das entrelinhas, pois essa forma sutil de falar mostra o segredo contido na peça. Apresento textos sem palavras cuja leitura exige imersão nos objetos, desnudando-os para compreendê-los. Apresento uma alquimia que me remete aos tempos da infância em que ficava trancafiado brincando com um “laboratório de química” – O Pequeno Cientista - fazendo experiências e manipulações alquímicas, deleitando todo o processo criativo. Cultivei secretamente esse sentimento e trouxe aos dias atuais, desvendando-o e contando as histórias nas relíquias que apresento. Um verdadeiro culto ao passado e presente, um hino à vida, uma celebração.

Alguns elementos soltos, vistos de forma isolada são de pouca valia, mas quando a eles se agrega história, passam a possuir valor inestimável e absoluto. São esses objetos construídos que provocam estranhamento e induzem à reflexão. São tesouros valiosos que levam o fruidor a mergulhar na sua profundidade, para resgatá-los e procurar entendê-los. Como os verdadeiros tesouros, estão guardados em caixas, nas suas mais variadas denominações,

dependendo do contexto e da apresentação do objeto, permitindo um pensamento mágico e metafórico.

Passado, por definição, é aquilo que não é mais; o futuro, aquilo que ainda não é; e o presente é aquilo que é. Mas o instante presente, quando percebido, já passou. Na pesquisa ora apresentada, da mesma forma em que trabalho o passado, o presente está vivo. Com o pensamento filosófico de Henri-Louis Bergson¹⁷, embasaram-se reflexões acerca da evolução, de história, do tempo e de sua influência no conceito de memória que abordo nesta proposta. Bergson (2006) transfere os princípios positivos para o campo das ciências humanas e da religião, valendo-se da explicação de toda a realidade: a evolução. A sua idéia básica é que a realidade é duração real. Só podemos conhecer a duração graças à intuição; mas com ela conhecemo-la diretamente e como algo íntimo. A intuição distingue-se por características que se contrapõem às características da inteligência. Pertencente ao arsenal diferenciador do homem, a intuição não está ao serviço da prática; seu objeto é o fluente, o orgânico, o que está em marcha; só ela pode captar a duração. A intuição é uma simples visão, que não decompõe nem compõe, mas vive a realidade da duração, enquanto a inteligência analisa, para preparar a ação. A intuição não é adquirida facilmente. Para podermos exercitar a intuição, torna-se necessário uma considerável virada íntima, contrária às nossas inclinações naturais, que só em momentos fugazes somos capazes de fazê-lo. O local em que se evidencia que a realidade é duração é a consciência, onde se unem a experiência e a intuição. A intuição é a alma da verdadeira experiência, o ato que nos coloca dentro das coisas; não um ato estático, mas uma atividade viva, a própria duração da realidade.

Após estas reflexões, posso identificar dois domínios: um domínio da matéria espacial e rígida, subordinado à inteligência prática; e o domínio da vida e da consciência que dura, ao qual corresponde a intuição. Sendo a atitude da inteligência exclusivamente prática, a filosofia só utiliza a intuição. Deste modo, os conhecimentos não podem ser expressos em idéias claras e precisas, nem tampouco é possível demonstrá-los. O filósofo ajuda os outros a

¹⁷ Henri -Louis Bergson (1859-1941) - Filósofo e escritor francês. Esmeradamente educado. Em 1928 obtém o Prêmio Nobel de Literatura. Seus conceitos teóricos apóiam-se na idéia central de que a experiência se manifesta sob dois aspectos: de um lado, na forma de fatos localizados no espaço, cujo estudo constitui o domínio próprio da ciência; de outro, como instituição da pura duração, cujo método é a filosofia.

experimentarem uma intuição semelhante à dele, explicando, desta forma, a riqueza de imagens sugestivas que as obras de Bergson oferecem.

Relíquia, embora se refira a fato passado, é elemento do presente apresentado em diversas formas, técnicas e materiais. Bergson, ainda no mesmo trabalho, aborda a convergência entre a permanência do passado (a memória) e a sua junção com o presente (a percepção). Ele fala:

Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo o instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra. (BERGSON, 2006, p.69)

É justamente essa percepção de “presente através do passado” que discuto nesta pesquisa. Apresento relíquias como memórias vivas do passado – cada parte desse todo trazida de forma simulada são metáforas de elementos, fatos, ações ou emoções reais. Na verdade, os elementos que trago nas relíquias são elementos vividos no passado, mas muito contemporâneos, pois são reais, vivos, situados no presente e fazem eco no futuro. Sempre existirão como marcas da vida; são registros; são eternos; infinitos.

Bergson, em *Duração e Simultaneidade* (2006), afirma que para filósofos e cientistas o tempo é fictício, um esquema relativo ao espaço que oculta a natureza do tempo real, o qual não pode ser separado dos acontecimentos físicos e psicológicos. Em relação ao tempo real, Bergson entende que esse “vazio” no qual os acontecimentos se sucederiam não é o tempo espacial. Ele propõe que desloquemos nosso olhar em outra direção e consideremos os próprios acontecimentos, sejam eles psíquicos ou físicos. É assim que descobriremos o tempo real, que tem como propriedades fundamentais a sucessão, a continuidade, a mudança, a memória e a criação – os aspectos da duração são intimamente relacionados.

Tendo a sucessão como propriedade fundamental do tempo real, as vivências interiores, assim como os acontecimentos no mundo físico (simultâneos ou contemporâneos uns dos outros), são também sucessivos, ocorrem uns após os outros e constituem uma história.

Pensamos no tempo em termos da sucessão passado-presente-futuro. Os acontecimentos passados são aqueles que não estão mais se realizando; os acontecimentos presentes estão ainda se realizando; e acontecimentos futuros, aqueles que ainda se realizarão. Assim são as relíquias, sempre vivas e passando pelo tempo de forma contínua, permanente, como resultado da evolução e fazendo parte dela, mas sem negá-la. As relíquias registram esse tempo, viajando pela eternidade, vivendo o presente como lembrança do tempo passado, mostrando que se o sentimento persiste é porque a memória está viva: é real. Trago isso latente no meu pensamento, retomando-o sempre que preciso refletir sobre a construção do presente e planejamento do futuro. Percebo uma ligação forte e coesa entre esses tempos no meu trabalho.

A sucessão mostra que o tempo é um processo contínuo. Os acontecimentos psíquicos ou físicos acontecem uns após os outros, seqüenciadamente, mas não de forma que se assemelhe a uma série numérica espacial. Não se pode separar, efetivamente, no real, o presente do passado, isso porque quando focamos um instante presente ele já é passado. Não é passível de mensuração, considerando-se que a medida implica sobreposição espacial. Essa reflexão é vista em toda e qualquer relíquia, pois engloba história e memória e, conseqüentemente o tempo está embutido nesse pensamento. A história, enquanto representação do passado liga-se a continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. É, pois, uma operação intelectual que demanda análise e discurso crítico. A memória é afetiva e mágica, emerge de um grupo por ela unido, é múltipla, acelerada, coletiva ou individual e plural. Relíquia reúne em si história e memória. Nela está embutido o processo do passado, a relação temporal, a dialética da lembrança e do esquecimento, o sentimento, o afetivo e o mágico. Ela estabelece um diálogo continuado e dinâmico entre o campo da memória e o campo da história. Trago para o corpo da obra estes conceitos, desnudando o passado, banhando de encantamento e emoções os envolvidos na sua elaboração e fruição.

A continuidade é uma mudança. Bergson (Miscelânea, 1972), algumas vezes, refere-se ao tempo como uma "continuidade indivisa de mudança heterogênea". A sucessão temporal é uma mudança ou fluxo contínuo incessante, uma transformação ininterrupta. Não há estabilidade na vida psíquica nem no mundo físico. Mesmo havendo repetição, os

acontecimentos não são os mesmos. A mudança é constitutiva do real, não havendo, assim, uma essência inalterada. Segundo Bergson (1972), trata-se

de um escoamento ou de uma passagem, mas de um escoamento e de uma passagem que se bastam por si mesmos, o escoamento não implicando uma coisa que corre e a passagem não pressupondo estados pelos quais se passa: a coisa e o estado são apenas instantâneos artificialmente tomados sobre a transição; e esta transição, a única naturalmente experimentada é a própria duração. (BERGSON, 1972, p.102)

Freqüentemente privilegiamos os aspectos superficiais dos fenômenos observados, as repetições, em função das necessidades de nossa existência e da ação do caráter seletivo de nossa percepção. Estamos deixando de enxergar a variação constitutiva do real que acontece de forma incessante.

Ao definir a duração, em sua essência, como uma continuação do que não-é-mais-no-que-é, Bergson estabelece que a sucessão contínua de mudança heterogênea é memória. A memória é fundamental para a compreensão da relação entre continuidade e mudança. Ele destaca dois tipos de memória: a memória automática ou corporal (memória-hábito) e a memória por imagens, a lembrança consciente de tudo o que vivemos anteriormente e que permanece arquivado em nosso inconsciente. Ambas as memórias são componentes da memória bergsoniana, que pode ser definida como marca do passado no presente, *"uma memória interior à própria mudança, memória que prolonga o antes no depois e os impede de serem puros instantâneos aparecendo e desaparecendo em um presente que renasceria incessantemente"* (BERGSON, 1972, p. 101). Vejo assim, nos trabalhos desenvolvidos com marcas do tempo, como na série **Relicários** elaborados para essa proposta, que, ainda que o passado seja importante, as marcas deixadas são indelévels e se mostrarão eternamente. Essa é a tradução da ação do tempo (físico e psicológico) determinando sua presença na obra – passou, mas ficou; um misto de foi-está-será. O couro marcado, envelhecido, são notificações do tempo e da memória. Os fatos, objetos, emoções e sentimentos, ainda que não estejam explícitos, deixam se mostrar através dessas marcas nas relíquias. O presente psicológico e físico das pessoas, dos seres vivos e do universo traz a marca dos acontecimentos que lhes precederam, o que permite fazer inferências sobre esses

acontecimentos ainda que em alguns casos remonte a milhões de anos e a rigor não se repitam justamente em função dessas marcas. Só poderia haver repetição, e, mesmo assim, em termos relativos, se fosse possível abolir a memória, e, com isso, a história que precede os acontecimentos presentes.

O tempo real é criação, pois o tempo irreversível, assim como a irreversibilidade dos acontecimentos, sua riqueza e maior complexidade estão relacionados à memória, mas sua forma imprevisível deve-se tanto à memória quanto a um dinamismo interno e criador. A memória é importante, pois pode explicar a relação entre tempo decorrido e a complexidade propiciadora do imprevisível e do novo. É suposto que quanto mais experiência for acumulada maior a possibilidade de criação de novidade, porém essa relação nem sempre é confirmada porque a maioria das pessoas tem sua ação regulada pelos hábitos adquiridos e pelas exigências da vida prática. As marcas que faço durante o processo criativo têm relação com as marcas que trago no meu âmago, pois muitas são reflexos de situações e momentos vividos no passado, mas presentes em todo instante da vida. Basta fechar os olhos para trazer ao presente esses fatos, essa memória de um passado-vivo.

Criação, segundo Bergson, não é escolha entre possíveis pré-estabelecidos, mas é a invenção do novo, do que não preexistia à sua realização. Essa dinâmica criadora pode ser observada em várias esferas, tanto na história do universo quanto na história humana, com as impressionantes realizações no campo das ciências, das técnicas e das artes.

A percepção consciente da temporalidade é possível graças à memória. Se a consciência fosse possível sem a memória, viveríamos num presente eterno, sem as idéias de antes e depois, sucessão, continuação e mudança. É a memória que nos permite estabelecer relação entre as vivências presentes e as anteriores, religar dois instantes um ao outro. É a partir da temporalidade interior que atribuímos temporalidade aos eventos externos. Isso porque a cada momento de nossa vida interior podemos estabelecer correspondência com um momento de nosso corpo e de toda a matéria circundante simultânea e, graças à memória, estabelecer essa mesma correspondência em relação aos eventos anteriores.

Freqüentemente, os acontecimentos externos e internos parecem ocorrer de maneira mais ou menos veloz. A sensação de maior ou menor duração dos eventos físicos ou psíquicos relaciona-se à nossa inserção pragmática no mundo, a qual rege a relação entre os eventos internos e os externos.

A lembrança espontânea, que se oculta certamente atrás da lembrança adquirida, é capaz de revelar-se por clarões repentinos: mas ela se esconde, ao menor movimento da memória voluntária. O sentimento de já-foi-visto nasceria de uma justaposição ou fusão entre percepção e lembrança. Toda imagem-lembrança capaz de interpretar nossa percepção atual insinua-se nela a ponto de não podermos mais discernir o que é percepção e o que é lembrança. É nesse sentido que é preciso entender que o passado não vem depois do presente ou a lembrança depois da percepção, mas que o instante ou o próprio presente não se dá sem se dividir em dois: em passado e em porvir. Ele é presente no mesmo momento em que se torna passado (ou não haveria prolongamento e duração, mas sim descontinuidade e dissolução). Dessa forma, a lembrança não é uma percepção enfraquecida, mas algo de outra natureza, daí porque permanece viva enquanto a percepção desaparece.

Parto da abordagem sobre o estado contínuo do tempo praticado por Bergson para entender o tratamento do tempo em Santo Agostinho, no seu livro "As Confissões". Ele tem uma visão diferenciada em relação ao tempo e vê na sucessão temporal uma marca da impotência humana, da miséria do ser racional diante do infinito poder do Ser Supremo. O caráter instintivo do conhecimento humano do tempo mostra bem os limites de sua noção sobre este assunto. Cada um vive no tempo, mas que, vertiginosamente, lhe escapa. O tempo resiste a uma explicação porque é inconcebível. Ele inscreve sua essência na fuga. Ninguém, a não ser Deus, o pode compreender, e árduo é para o homem tentar conceituá-lo. Intuí-lo é o máximo que está ao alcance da inteligência. Cumpre, porém, tentar captar qual é a qualidade essencial desta intuição. É preciso, antes de tudo, retornar à distinção entre o passado, o presente e o futuro. Aí surge de imediato um impasse, pois o passado não é, dado que não está presente. Assim também o futuro, uma vez que não existe ainda, é provável. Resta o presente que flui, contudo, inexoravelmente. O presente é algo real que não se estabiliza nunca. Deste modo, o movimento caracteriza o tempo, é seu modo de ser.

Por isso, das coisas e dos seres vivos que lhe estão submissos se diz que tudo é contingente: existe, poderia não existir e tende a desaparecer. Tudo que começa propende a acabar. O que nasce está fadado a perecer. Como o tempo é um movimento perpétuo, cumpre distingui-lo da eternidade. São dois opostos. Um se contrapõe ao outro como a instabilidade à constância. A eternidade é estática, imutável, estável. Ela não conhece nem princípio, nem fim, ao passo que o tempo não cessa de começar e de acabar.

De acordo com Santo Agostinho¹⁸, pela memória, de certo modo, se supera o tempo, dado que pela lembrança do passado se pode ir contra a corrente do movimento temporal. Trata-se de se trazer o passado para o presente e, até mesmo, se pode fazer uma previsão com relação ao futuro. Daí Agostinho falar do "presente do passado", do "presente do presente" e do "presente do futuro". A memória como que retém o tempo, eternizando, de certo modo, o instante vivido e antecipando o porvir. Agostinho exalta, portanto, o poder da memória, sem a qual nada se poderia imaginar nem conhecer, compreender ou apreender. O homem que possui a memória detém a capacidade de criar sua própria duração interior, que é uma equivalência de tempo da qual ele é o senhor. A reminiscência faz existir o passado no presente e, pela projeção, até mesmo o futuro. Trata-se de uma atividade do espírito que transcende o tempo. O homem, de fato, finito, limitado, possuindo uma alma espiritual, participa, assim, do próprio eterno "hoje" de Deus. O tempo torna-se um sinal de eternidade. (SANTO AGOSTINHO, 400 {2006, p. 273})

Tempo, para Santo Agostinho, é uma distensão do espírito, existindo apenas de um modo interior, psicológico. Para Bergson, no entanto, o tempo é, simultaneamente, inseparável da consciência, já que fluir é a essência do ser e de todo universo. Tempo é duração, duração é memória e memória é vida. E a vida, para Bergson, nada mais é do que criação contínua, mas também é memória, memória de si mesma e de suas aventuras nos labirintos do tempo.

No meu trabalho trago lembranças e pensamentos que ainda existem e que influenciam a todo instante a rotina cotidiana. Assim são as relíquias que abordo. Impregnadas de

¹⁸ Santo Agostinho (354-430) é considerado o último dos pensadores antigos. Cronologicamente e tematicamente se situa no contexto do pensamento antigo, e o primeiro dos medievais. Sua obra influencia fortemente o pensamento medieval em seus primeiros séculos. Inspirou-se no neoplatonismo. Considera a filosofia como solucionadora do problema da vida, ao qual só o cristianismo pode dar uma solução integral (<http://www.professorgilbert.com.br/interno.php?id=1203>).

passado, podem ser presente e ser projetadas no futuro. Isso pode ocorrer tanto de forma contínua quanto utilizando do apelo à memória para trazer o passado ao presente. Passado, presente e futuro são tempos que estão imbricados e seus limites estão diluídos um no outro. Vejo que os conceitos de Agostinho e Bergson se superpõem em alguns instantes. Não em relação ao pragmatismo da duração, mas na sua essência em si.

Tempos de Agostinho e Bergson estão embutidos em quase toda minha produção artística. Em ***Nichos de papel*** (Figura 7) sob a forma de caixas são frutos de uma pesquisa do *self*¹⁹, em que mergulho em mim mesmo procurando as respostas para as minhas inquietações e a habilidade necessária para resolver os meus problemas. Assim, estabeleço uma relação de retorno e busca dos conceitos cristãos que aprendi no passado no convívio familiar - é neste momento que inicio o encontro com o sagrado. Apresento aqui nichos de formas aparentemente simples, construídos em papel, em formato de caixa onde são colocadas imagens apropriadas do universo católico. As esculturas dos santos, as formas, e a decoração desses objetos resultaram da pesquisa sobre a cultura popular, com recorte na religiosidade, em que se utiliza de matizes coloridas intensas e adereços do seu cotidiano. Empreguei elementos da azulejaria portuguesa para servir de base para essas composições, mesclando estilos clássicos e populares, criando uma linguagem única, própria e autoral. Personagens bíblicos, crucifixos, anjos, volutas e pombas são misturadas ao colorido freqüentemente utilizado pelo povo no seu cotidiano, no sagrado e no profano, como também mesclados às cores comumente associadas às obras religiosas do Renascimento e do Barroco.



Figura 7 - ***Nichos de papel*** - 2002

¹⁹ Para Carl Ranson Rogers (1902-1987), psicopedagogo estadunidense. Para ele, *self* é uma parte distinta do campo fenomenológico que consiste no conjunto de percepções conscientes de valores do "eu". Estabelece a interação entre organismo e meio. Pode introjetar valores alheios e os distorcer. (Cobra, Rubem Queiroz - *Educação e Comportamento: Resumos Biográficos*. www.cobra.pages.nom.br, INTERNET, Brasília, 1997)

Caixa como elo entre matéria, segredo, tempo e memória

Utilizo, também, os conceitos inerentes à “caixa” para embasar este trabalho (Figuras 8, 9, 10). Existe uma curiosidade, mas está preservada da violação. A caixa protege, acolhe, cria um mistério, convence o fruidor a tocá-la e experimentá-la, porém, metaforicamente, o “abrir da caixa” revela sensações diversas. As caixas usadas nos trabalhos foram construídas com materiais diversos, como papel, madeira, acrílico, resina de poliéster, entre outros. À medida que construo os trabalhos com caixas proponho refletir e discutir sobre a carga simbólica neles presentes, relacionando com as caixas construídas por outros artistas, como Joseph Cornell, Kurt Schwitters, Marcel Duchamp e Sebastião Pedrosa, num exercício que insere o artista como primeiro fruidor do seu trabalho. Essas caixas não são meros receptáculos ou depositários de assemblagens, mas o próprio espaço de manifestação artística, o suporte, ou objeto revelador do imaginário do artista, permitindo a liberdade de suas fantasias.



Figura 8 - *Santo Antônio*, 2004



Figura 9 - *Santa Bárbara*, 2004

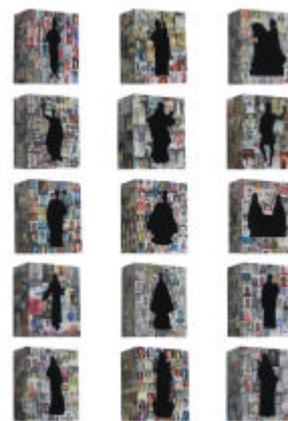


Figura 10 - *O Santo e a Devoção*, 2005

Essas obras convidam ao fruidor para entrar no espaço, experimentando uma sensação de violação de intimidade, comumente descrita como vouyerismo artístico por Lindsay Blair²⁰. De fato, há sempre uma fresta, um orifício, um anteparo que desloca o fruidor para o interior das caixas, de forma consciente ou não.

²⁰ Blair, Lindsay. *Joseph Cornell's Vision of Spiritual Order*. 1st ed. London: Reaktion Books Ltda., 1998: 125-126.

Para conseguir que a luz vença a parede da caixa e revele um segredo e estimule os sentidos e a criatividade do fruidor, alguns artificios são utilizados, como tecidos, parafina e outros materiais translúcidos ou transparentes.

A parafina revelando segredos

No percurso observei que a parafina é uma matéria que revela segredos, permitindo uma gama de efeitos em função do tipo do material e da espessura da peça. Ao mesmo tempo, possibilita trabalhar associando-se outro material. Nessa obra **Esmola** (2006) apresentada a seguir (Figura 11) estabeleço um diálogo com o **Livro 7** (Figura 12), trabalho de Graziano Spinosi (1958), artista italiano de Bolonha. Vejo entre essas nossas propostas muita proximidade na maneira de abordar e tratar o material utilizado e a composição da obra. Spinosi utiliza, em geral, material de descarte industrial ou materiais não-convencionais, aproximando seu trabalho da chamada Arte povera²¹.



Figura 11 - **Esmola**, 2006



Figura 12 - **Livro 7**, Graziano Spinosi, 1982

A parafina é um derivado do petróleo descoberto por Carl Reichenbach²². É conhecida por sua alta pureza, excelente brilho e odor reduzido. Possui propriedades termoplásticas e de

²¹ Arte povera é uma alusão a materiais "humildes", "pobres", não pertencentes à arte. O nome não pode ser tomado ao pé da letra, vez que muitos materiais empregados não são baratos e possuem uma rica tradição em outras disciplinas. As criações de Arte povera se caracterizam por inesperadas justaposições de objetos e imagens contrastantes e pela fusão do passado com o presente, da natureza com a cultura, da arte com a vida.

²² Dr. Carl (Karl) Ludwig Freiherr von Reichenbach (1788 - 1869) foi um industrial, metalurgista, químico, naturalista e filósofo alemão. Ele é mais conhecido pelas descobertas da querosene, parafina e fenol antisséptico (usado nos sprays bucais modernos).

repelência à água, por isso é usada amplamente para a proteção e diversas aplicações, como em embalagens de papelão para a indústria alimentícia e revestimento de queijos e frutas. Por sua propriedade de combustível, tem sido usada como matéria prima essencial na fabricação de velas. Dentre outras aplicações comuns à parafina tem-se cosméticos, giz de cera, adesivos *hot melt*, papel de carbono, tintas e como matéria em Artes Visuais, tanto na pintura, quanto na construção de objetos, esculturas e instalações. Experimentar este elemento fez parte da proposta de agregar novos conceitos e materiais à obra (Figuras 13, 14 e 15).



Figura 13 - *São Sebastião*, 2004



Figura 14 - *Santa Bárbara*, 2004



Figura 15 - *Iemanjá*, 2004

Uma caminhada solitária sobre a transparência me fez ver que na parafina existe uma infinidade de possibilidades. No lugar de apenas contemplar a obra, como algo ideal e intocável, o fruidor é convidado a senti-la, tornando-se co-autor das experiências estéticas e luminosas.

Tenho buscado na cultura popular elementos que expressem leveza e transparência, como um tecido de algodão, especialmente aquele conhecido pelo nome de "chita" (Figura 16). Chita, pois, é um tecido de algodão com desenhos de grandes flores coloridas. Esse tecido surgiu na Índia e, há tempos, já era usado como toalha de mesa em casas de pau-a-pique

brasileiras. O designer Phillippe Starck (1949)²³ utiliza esse tecido em muitos dos seus trabalhos (Figura 16). (Chita (tecido), 2007).



Figura 16 - *Coração Brasileiro*, 2006



Figura 17 - *Cadeiras Mademoiselle*, Phillippe Starck, 2003

Quando chegou à cidade de Calcutá, na Índia, no dia 22 de março de 1498, Vasco da Gama²⁴ encontrou, entre tantas outras coisas, tecidos de puro algodão, estampados com uma espécie de carimbo de madeira, chamado cunho, em motivos florais, arabescos, listras ou xadrez. Achou que ia vender bem na Europa, e levou para Portugal em sua viagem de volta, junto com as porcelanas, sedas, especiarias e outros produtos cobiçados pelos europeus. Com o passar do tempo, a chita também tomou conta dos brasileiros. Esse tecido, que inicialmente fazia parte da decoração das festas nordestinas, principalmente a junina, tem uma forte relação cultural regional com o Nordeste brasileiro. Ao utilizar a chita para construção de relíquias me aproprio de um material popular ao qual associamos de imediato à regionalização cultural. Outro fator importante que me levou a utilizar esse tecido foi o fato do mesmo possibilitar a passagem de luz, dependendo da sua maior ou menor espessura e estamparia.

²³ Phillippe Starck – Paris, 1949. Criou a sua primeira empresa em 1968 para produzir objetos infláveis. Decorou suite no Palais Elysée para o Presidente François Mitterand, em 1982. Desde então, ele atingiu um fenomenal reconhecimento internacional.

²⁴ Vasco da Gama - Célebre navegador português (1469-1524), a quem D. Manuel I confiou o comando da frota que em 8 de Julho de 1497 largou do Tejo em demanda da Índia, e que se compunha de quatro pequenos navios: S. Gabriel, S. Rafael, Bérrio e S. Mi quel, (este último não passou da baía de S. Brás, onde foi queimado). Em 1498, descobriu o caminho marítimo para a Índia.

O couro escarificado.

Certa vez, em visita ao Museu Regional de Juazeiro, Bahia, fiquei fascinado com a auto-flagelação dos penitentes²⁵, dado à força e a mensagem passada pelas imagens. Uma grande inquietação se fez presente naquele instante, especialmente para melhor entendimento do que realmente é a fé.

Após pesquisa sistemática e intensiva leitura de vários títulos sobre os conceitos de sagrado, profano, memória, cultura popular, comportamento humano, religiosidade e, após vivenciar situações especiais a esse respeito, caminhei por essas veredas na construção do entendimento de fé.



Figura 18 - Auto-flagelação: pessoas se penitenciam com chicotes com lâminas afiadas na sua extremidade como ato de demonstração de fé.

Foi então que pude perceber que a dor pode também, para alguns indivíduos, ser inserida na fé. Pude constatar que o corpo, neste aspecto, constitui um suporte e funciona, nesse recorte pontual, como uma vitrine mostrando sua gratidão pela graça alcançada. Outros, por sua vez, podem usar a pele apenas para expressar a arte, sem o contexto religioso (Figura 18).

Considera-se pertinente pontuar que algumas civilizações estabeleceram o uso do sangue e da marca corporal como requisitos indispensáveis para os rituais de passagem. Essa “dor necessária”, atualmente, é cada vez mais evitada, lançando-se mão, para isso, de procedimentos anestésicos e analgésicos, mas o fundamento permanece intacto. A dor

²⁵ Penitentes - sacrificam o corpo em benefício do espírito, em geral com autoflagelação. Usam toda a sua religiosidade e fé por uma “causa”, se martirizando e rezando.

passou a ser vista não como uma sensação inerente à condição humana, que previne contra um mal, mas como o próprio mal a ser evitado.

Posteriormente, com as possibilidades observadas e obtidas com a utilização das caixas com tecido, comecei a buscar outros materiais para o enriquecimento da pesquisa. Na busca pela substituição da pele humana em uma das minhas pesquisas sobre o corpo como suporte para arte, descobri o couro e experimentei diversas técnicas e associações de materiais, que revelaram resultados muito surpreendentes e promissores. Nasciam as caixas com couro, iluminadas ou não, mas deixando passar luminosidade através da sua trama. Nessas caixas de couro, experimentei técnicas de gravação/gravura, principalmente utilizando escarificações e marcas a ferro e fogo (Figuras 19 e 20).



Figura 19 - *Nossa Senhora de Aparecida*, 2006



Figura 20 - *Corações*, 2006

As técnicas utilizadas no couro nasceram daquelas utilizadas pelos diversos povos em várias partes do mundo que se perpetuaram ao longo do tempo. Aqui, achei entre os povos africanos e as tribos urbanas a utilização da modificação do corpo como elemento de *status* e beleza. É cada vez mais visível em contextos altamente urbanizados o fenômeno do culto ao corpo e da sua supervalorização mediante processos de revitalização e rejuvenescimento, além de intervenções artísticas ou puramente estéticas. Isso se refere às sociedades contemporâneas em que existe uma crescente tendência em valorizar e mostrar o corpo, ao mesmo tempo em que ele é explorado, aviltado e violentado. A relação de proximidade entre a arte, a ciência e as tecnologias atuais, com o resgate de práticas milenares de

alterações corporais desenvolvidas em outras sociedades por motivos diversos permite que as possibilidades de releitura do corpo sejam expandidas. O fato de pertencermos e sermos de uma cultura em que a idéia e a necessidade de transitoriedade são dominantes faz com que nos apropriemos fisicamente dessa inconstância e que utilizemos de praticas clássicas e outras práticas da ciencia para estarmos em constantes modificação.

As imagens das minhas obras passaram a ser expansivas e antropofágicas, buscando os próprios corpos humanos como suportes para expressões artísticas – primeiro utilizando o tecido, como estampas, e depois utilizando impressões diretas e profundas na pele, a tatuagem. Para refletir sobre esse processo, parti do conhecimento prévio de que existem povos que utilizam a pintura do corpo em rituais, como os indígenas brasileiros, povos africanos e indianos com sua excelente técnica de pintura de hena (Figuras 21, 22 e 23).



Figura 21 – Pintura corporal com hena – Utilizada em cerimônia pré-nupcial. Tradicionalmente, era restrita apenas às mulheres, cujo objetivo era homenagear a noiva e desejar-lhe saúde e riqueza enquanto se preparava para deixar a casa de seus pais e começar uma nova vida ao lado de seu marido. Atualmente, em algumas comunidades, o ritual modificou-se e tanto o noivo quanto a noiva participam dos eventos. (Fabius C. *Mehndi: The Art of Henna Body Painting*. New York: Three Rivers Press, 1998)

Figura 22 – Pintura corporal indígena - Pintam o corpo para enfeitá-lo e também para defendê-lo contra o sol, os insetos e os espíritos maus. E para revelar de quem se trata, como está se sentindo e o que pretende. As cores e os desenhos 'falam', dão recados. Boa tinta, boa pintura, bom desenho garantem boa sorte na caça, na guerra, na pesca, na viagem. Cada tribo e cada família desenvolvem padrões de pintura fiéis ao seu modo de ser. Nos dias comuns a pintura pode ser bastante simples, porém nas festas, nos combates, mostra-se requintada, cobrindo também a testa, as faces e o nariz. A pintura corporal é função feminina, a mulher pinta os corpos dos filhos e do marido. O ritual é utilizado para transmitir mensagens de grande importância para a organização social da tribo. (<http://www.historiadaarte.com.br/arteindigena.html>)

Figura 23 – Pintura corporal africana - Na África, a tatuagem é encontrada mais com intenção de embelezamento, proteção ou fetiche, principalmente nas mulheres e nos doentes. As moças aprendem com as mães as técnicas da tatuagem. Esta é utilizada como ornamento, mas também têm a função de protegê-las contras as forças do mal. Como há dificuldade para a introdução de pigmentos na pele escura, pois estes não aparecem muito, os habitantes de algumas tribos desenvolveram um método de incisão para colocar sob a pele pomadas ou objetos (espinhos, ossos etc.), que provocando uma inflamação, formassem quelóides que se destacariam na pele escura mais do que qualquer pigmento. (Gröning, K. *Body Decoration: A World Survey of Body Art*. New York: Vendome Press, 1998.)

No contexto desta pesquisa, explorei técnicas utilizadas por pessoas que transgridem os padrões estéticos habituais, instituindo novos paradigmas formais e dimensionais estéticos, como o branding (marcar com ferro quente) e as escarificações (cortes e escaras feitos com materiais perfuro-cortantes). Trouxe para o trabalho esses conceitos e técnicas, enriquecendo-os com a agregação de novos materiais, como a técnica de douramento²⁶ com ouro fino em folha.

Assim sendo, considero pertinente definir estes conceitos e técnicas, para melhor compreensão das técnicas que utilizo juntamente com a aplicação da folha de ouro: O **branding** se caracteriza pelo aquecimento de pequenas placas de metal com um maçarico usadas para fazer os desenhos. Esta é uma técnica lenta e trabalhosa. Também é efetuada com um cautério, que é uma espécie de soldador e com o qual se vai desenhando (pirógrafo). O branding é dolorido e só pode ser apagado com cirurgia plástica – mas nem sempre com bons resultados. Já na **escarificação**, a técnica é feita com um bisturi. Em vez de calor, usa-se a lâmina do instrumento para se fazer cortes, que formam o desenho na pele. Estas artes decorativas se originaram na África, já que, como nos negros as tatuagens de tinta não apareciam muito, eles as faziam com cicatrizes. Quanto mais volumosas ficam as cicatrizes, mais lindos ficam os trabalhos. As pessoas arrancam a casca da ferida e passam vinagre ou cinza para que os cortes infeccionem e cicatrizem com volume. Outra técnica para manter a cicatriz profunda e volumosa é lixá-la com frequência. Usa-se uma lixa comum. O lixamento deve ser sempre feito por um profissional e com acompanhamento.

Branding e escarificação são técnicas profundas, radicais e que provocam modificações corporais permanentes. Devem ser feitas com técnicos especializados. Quem se submeter a elas tem que estar certo de que realmente deseja ter sua pele alterada. São técnicas irreversíveis e a cirurgia plástica nem sempre garante novamente uma pele normal. Essas queimaduras e cicatrizes acompanharão o indivíduo para o resto da vida, por isso é preciso estar certo de que realmente se quer intervir no corpo de uma forma tão radical.

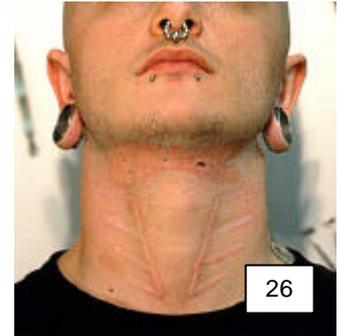
²⁶ A técnica do douramento constitui toda uma tradição artística e ornamental que vem desde o tempo do Antigo Egito. Acompanhou cada época assumindo a representação dos valores, da simbologia e da iconografia de cada momento.



24



25



26

Figuras. 24 e 25 - A prática da escarificação e da pintura corporal atinge patamares sofisticadíssimos. Para algumas tribos africanas, a escarificação é um atestado de bravura. Um guerreiro não pode ostentar nenhuma cicatriz até que tenha matado um inimigo. Para uma mulher, as cicatrizes são uma maneira de ficar atrativas para os homens. As escarificações são feitas com facas, pedras ou pregos. Depois a ferida é coberta com cinzas. Isso provoca uma pequena infecção, que, mais tarde, vai deixar a marca com relevo na superfície da pele.

Figura 26 – Escarificação como modo de transgressão da estética corporal contemporânea, construindo novos conceitos e padrões em estrato populacional específico.

Nos experimentos técnicos, me aproprio das técnicas do *branding* e da escarificação utilizando pirografagem, ferrão de gado, óxido de ferro e douramento com folha de ouro. Para alcançar domínio nesse processo, que apliquei em trabalhos posteriores com couro e resina de poliéster, percorri um longo percurso de experiências (Figuras 27 e 28).



Figura 27 - *Nossa Senhora de Aparecida*, 2006



Figura 28 - *Jesus*, 2006

Figuras 27 e 28 - Tatuagens e pele humana substituídos por couro de carneiro e porco. Ambas as caixas de luz nasceram da admiração e inquietação pela técnica de gravação permanente e fascinante .

Muitas águas passaram entre o despertar e o início da caminhada, em que percebo claras mudanças na obra e o contexto artístico, influenciando e exercendo mudanças na vida pessoal e profissional. Na busca dessa melhora e o conhecimento do sagrado, vivenciei alguns insucessos naturais do processo de evolução, mas também, cheio de bons resultados.

Caminhando através de uma estrada sinuosa, nessa busca incondicional pelo aperfeiçoamento e conhecendo novos conceitos, apresento um diálogo entre mim e a matéria para que essa experiência possa vir a ser útil a outros artistas e pesquisadores em artes visuais, estimulando-os a experimentar, iniciando sua prática processual. Saliento que essa busca teve resultados muito positivos, com a realização de exposições individuais e coletivas, atingindo seu ápice no meu retorno e inserção na Academia.

Nos capítulos que seguem, serão feitas referências à matéria e a criação da obra de arte referidas no esquema e no fluxograma desenvolvidos, estabelecido desde o momento do início da trajetória em artes até inserção no Mestrado de Artes Visuais, com a elaboração e execução desta proposta de pesquisa.



**A BUSCA PELA
TRANSPARÊNCIA E PELA LUZ**

A Transparência

Inicialmente, é interessante destacar algumas definições, segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999, p. 1989). *Transparência* é a qualidade de transparente; diafaneidade; limpidez. *Transparente* é o que se deixa atravessar pela luz, permitindo a visão dos objetos; diáfano. É o que permite distinguir os objetos através de sua espessura. O que deixa perceber um sentido oculto; evidente, claro.

Já na visão da óptica, *transparência* é a capacidade do material de absorver ou transmitir a luz. Num sistema óptico, transparência é a propriedade de ser transparente, isto é, que permite passar luz. A propriedade oposta é a opacidade. Embora, no uso comum, a transparência geralmente se refira à luz visível, pode realmente referir-se a qualquer tipo de radiação. Por exemplo, a carne é transparente aos raios X, enquanto que os ossos não o são.

Exemplos de materiais transparentes à luz visível são o ar e alguns outros gases, líquidos tais como a água, a maioria dos vidros e plásticos como o acrílico, em que o grau de transparência varia de acordo com o comprimento de onda da luz e a imagem vista através do material é matizada. Isto pode, por exemplo, ser devido a determinadas moléculas de óxido metálico no vidro, ou a grandes partículas coloridas, como numa fumaça pouco espessa. Se muitas de tais partículas estiverem presentes, o material pode tornar-se opaco, como numa fumaça densa.

De acordo com a capacidade de permitir a visualização do objeto os materiais podem ser divididos em **hialinos**, através dos quais os objetos são visíveis sem modificação da cor; **transparentes**, através dos quais os objetos são visíveis com possível modificação da cor, mantendo-se os contornos nítidos; **translúcidos**, deixam-se atravessar parcialmente pela luz, mas os objetos não são claramente visíveis e **opacos**, não se deixam atravessar pela luz. Os materiais transparentes à luz permitem a visualização dos objetos por imagens claras. Os translúcidos permitem que a luz passe através deles apenas difusamente e então não permitem uma visão completa. Cito como exemplos de materiais translúcidos o vidro fosco, o papel, e alguns tipos de âmbar.

A transparência depende do modo como a luz interage com a superfície da substância. Se a luz atravessa a substância sem praticamente haver alteração então, a substância diz-se transparente. Se a luz sofrer alteração e distorção, então se diz que a substância é translúcida. Se a luz não consegue penetrar na superfície do material, então se diz que este é opaco. Muitos materiais transparentes podem, facilmente, ter exemplares translúcidos se existirem distorções ou defeitos que limitem a viagem do feixe de luz.

Para Rudolf Arnheim²⁷ (1989, p.242), um caso especial de superposição é a transparência. Neste caso, a oclusão é apenas parcial, pois os objetos visuais são vistos sobrepondo-se um ao outro, embora o objeto oculto permaneça visível atrás daquele que o sobrepõe. É necessário, antes de tudo, distinguir entre *transparência física* e *transparência perceptiva*. Fisicamente obtém-se transparência quando uma superfície, ao cobrir a outra, deixa passar luz suficiente para manter o padrão de baixo visível. Véus, filtros, vapores são fisicamente transparentes. Contudo, a transparência não é de maneira alguma uma garantia de transparência perceptiva. Se pusermos óculos de lentes coloridas, que cubram o campo visual inteiro, não veremos uma superfície transparente na frente de um mundo normalmente colorido, mas um mundo cor-de-rosa ou verde.

Arnheim conclui na sua definição que *se a forma de uma superfície fisicamente transparente coincidir com a forma do fundo, não se vê nenhuma transparência*. Tampouco a transparência é visível quando um pedaço de material transparente é colocado sobre o fundo homogêneo. São necessários três planos para que se possa criar transparência. (ARNHEIM, 1989, p.242). Josef Albers²⁸, em seu livro "Interação da cor" (*Interaction of Color*, 1963) divulga de forma didática seus experimentos baseados na cor.

²⁷ Rudolf Arnheim (1904 — 2007) foi um psicólogo alemão nascido na cidade de Berlim, tendo emigrado em 1940 para os Estados Unidos da América. Lecionou no Sarah Lawrence College, em Harvard e foi professor convidado na Universidade de Michigan, em Ann Arbor. De acordo com suas idéias, seria impossível pensar sem recorrer a imagens perceptivas, uma vez que o pensamento seria algo eminentemente visual, ligando-se assim à Psicologia da forma.

²⁸ Josef Albers (Bottrop, 1888 - New Haven, 1976). Pintor alemão. Entrou na Escola Bauhaus, em Weimar, no ano de 1920. Concentrou-se inicialmente, na pintura sobre vidro. Dirigiu o Vorkurs, treinando os estudantes a usar diferentes materiais. Quando a Bauhaus findou em 1933, Albers emigrou para os EUA, onde começou nova carreira como formador e também como pintor abstrato.

Lendo sobre a obra de Mira Schendel²⁹, tomei também conhecimento do filósofo Jean Gebser³⁰ que, nas páginas de um artigo, possibilitou associações conceituais significativas para a minha pesquisa nessa fase da “busca pela transparência, relacionando-a com o espaço”. De acordo com o artigo, transparência, para Gebser (Apud DIAS, 2000, p 125), relaciona-se com a possibilidade de enxergarmos as distintas estruturas de consciência – arcaica, mágica, mítica, mental e integral – que, combinadas umas às outras, orientam nossa apreensão da realidade e correspondem às fases evolutivas da História. A falta de uma consciência espacial implicaria na inexistência da consciência do “eu”. Para ele, a presença ou ausência da perspectiva, enquanto sistema visual de representação, são os fatores decisivos e diferenciadores de cada estrutura. A partir desta individualização, expressa claramente na sensibilidade corpórea do classicismo grego, o homem percebe que seu corpo é suporte de algo que o permite colocar-se defronte ao espaço, representá-lo, apropriar-se dele. Se a preocupação primordial da Renascença foi a concretização do espaço, a da nossa época é o tempo. A intromissão do tempo no pensamento espacial perspectivo revela sua incomensurabilidade e a impossibilidade de sua apreensão pelo racionalismo (DIAS, 2000).

Foram justamente estas leituras entrelaçadas ao fazer do atelier que me permitiram explorar na construção da poética a percepção da consciência, transparência, tempo e espaço como elementos para o entendimento da obra, propiciando também um maior aprofundamento e conceituação ampliando a interlocução com os filósofos, Henri Bergson e Santo Agostinho.

Aproximo, portanto, a discussão sobre transparência do lado estético prático e teórico, tomando como base o pensamento de José Miranda Justo, ao escrever um texto no catálogo da exposição antológica de Ernesto de Souza³¹, *Revolution my Body* (1978), chamando com

²⁹ Mira Schendel ou Myrrha Dagmar Dub (Zurique, 1919 — São Paulo, 1988) foi uma artista plástica suíça radicada no Brasil. Ao emigrar para o Brasil, ela trouxe na bagagem um arcabouço intelectual nutrido por inquietações filosófico-religiosas que se desdobrariam em contato com um meio cultural mais propenso ao estímulo da expressão artística, do que ao rigor do pensamento filosófico.

³⁰ Jean Gebser, nascido Hans Gebser, filósofo nascido em Poznan, atualmente Polônia, em 1905 e desaparecido em 1973. Foi um estudante prodigioso da transformação da consciência humana, um linguísta e um poeta.

³¹ Ernesto de Sousa - (1921-88) Lisboa. Dedicou-se, desde muito jovem, ao estudo da arte e da fotografia. Espírito aberto, polêmico, pioneiro em muitas das coisas a que se dedicou, exerceu uma vasta ação no campo artístico: artes visuais, cinema, teatro, jornalismo, rádio, crítica e ensaísmo. Fez estudos de etnologia e estética, foi artista, comissário de exposições, professor. Escreveu vários livros e textos dispersos em jornais e revistas, interessando-se particularmente pelo mixed-media e pela arte vídeo experimental. *Revolution My Body* (1978), exposição antológica de Ernesto de Sousa na Fundação Calouste Gulbenkian, comissariada por Helena de Freitas e Miguel Wandschneider. Texto escrito no catálogo por José M. Miranda Justo, *Espessuras do pensar. Ernesto de Sousa e o círculo de Kierkegaard*.

freqüência a “transparentização teórica” ao discurso em torno das questões da estética. Para ele, se alguma coisa há para “transparentizar”, será certamente porque há opacidades a vencer: opacidade da obra plástica (pictórica, escultórica, performativa, instalatória, etc.), do fato estético bruto, das “operações” estéticas (fazer, dar a ver, etc.). Diz-se opacidade do estético, se o estético pudesse alguma vez ser considerado em si mesmo. Mas também opacidade como negação liminar da idéia de imediaticidade da experiência estética. Partindo dessas idéias, mudanças importantes aconteceram em mim e na minha obra, pois reavaliei as questões estéticas e matéricas, desde a escolha do suporte, o fazer artístico, a forma de apresentação e a composição da obra, para torná-la acessível à compreensão do fruidor. Neste novo olhar, em minha obra transparece³² todo o processo de criação e a emoção nele embutido, além de estimular sentimentos naqueles que interagissem com ela. A experiência não deve ser efêmera, mas serve para deixar marcas no fruidor por um período considerável da sua vida. Essa interação e integração entre artista, obra e fruidor servem para modificar a forma de enxergar uma obra de arte. É como se um embate tivesse sendo travado e o resultado desta exposição à obra sensibilizasse e modificasse a forma de ver e sentir do fruidor. No meu entender, “transparentizar” é tornar transparente, claro, evidente, evidenciar-se. Está intimamente relacionado à experiência estética. Para Justo,

o discurso de “transparentização” parte necessariamente de uma negação da possibilidade da intuição estética (e da “diferença estética” supostamente resultante da especificidade da intuição estética). Com isto não é negada a “experiência estética”, mas sim a sua autonomia, um em-si da arte. A partir daqui torna-se necessário admitir que a experiência estética anda disseminada por todo o conjunto da nossa experiência. Ela atravessa nomeadamente tudo aquilo que dentro da nossa experiência é o pensar a experiência.

Ela acontecerá sempre que a nossa “experimentação” ou o “pensar o experimento” com os fatores materiais, sensíveis, significantes, se tornarem intencionalmente produtivos; sempre que esses fatores forem manipulados ou jogados para a produção de um sentido que não se conhecia antes; e sempre que essa descontinuidade da inteligência material se sobrepuser produtivamente à continuidade da generalização.

³² transparecer no sentido de demover barreiras

Assim, comungo com o pensamento de Justo ao considerar que a *“transparentização”* é uma *fala-escrita que liga e/ou religa. Liga o estético às instâncias que o rodeiam: o ético, o conceitual*. Instâncias de que o estético nunca se separa, ainda quando uma ideologia prevalecente instituiu a separação. Portanto, ele diz que a *“transparentização”* não inventa a ligação: *reitera-a, repete-a, restitui-a*. É, ao mesmo tempo, ritual e um vício de linguagem que diz sempre a mesma coisa por formas diferentes, tornadas necessárias pela ideologia da especialização estética. É um discurso dirigido contra a arquitetura setorial que separa o pensar do viver, produzindo uma organicidade que questiona a autonomia do estético, do ético e do conceitual (JUSTO, 1978).

É pertinente salientar que, com a utilização de materiais transparentes, almejei apresentar *“a visibilidade do invisível”*. A irradiação silenciosa das placas de resina de poliéster agindo sobre o observador sugere-lhe o caráter imaterial da luz bíblica, e o seu gesto poético metamorfosearia o silêncio em espaço, pensamento visível e divino. Certa fragilidade parece percorrer a obra toda, em função do uso da transparência na sua composição. Essa experiência com a transparência serve para ligar o objeto estético ao sujeito da fruição (inteligência estética).

Ampliando o conceito, verifiquei que são vários os artistas contemporâneos que trabalham com transparência e definem o termo de várias maneiras, a exemplo da Renata Barros (2005, p. 150), que assim o conceitua nestes versos:

*“Uma caixa transparente indica um conteúdo, proporcionando uma visão interior.
Um conhecimento.
A transparência conta o segredo, a vergonha, a vergonha.
Dentro da caixa, em sua habitação, o limite
Guardar a memória.
Qualquer colisão pode ser fatal.
Leveza e peso, os dois caem no chão.
Toda atenção ao ver e ao mostrar a verdade.”*

Considerando especialmente que a mente funciona como um depósito de imagens que trazem lembranças, memórias e imagens carregadas de ausências, e de presenças, percebo neste fato um paradoxo, pois, sendo a ausência a antítese da presença, como é feita essa

conexão? Percebi que havia relação entre lembrança, memória, ausência, relíquia e saudade. Lembrança e saudade, apesar de serem comumente usadas como sinônimos, são sentimentos (ou sensações) subjetivos e não possuem a mesma conotação. Lembrar é recordar, e saudade é o sentimento da falta, da ausência de algo que nos deu prazer. A saudade é o fio da lembrança. Ausência traduz a falta de algo, seja um objeto ou mesmo um sentimento, que pode ser prazeroso ou não.

Na minha ótica, na obra, a conexão entre lembrança e relíquia não deve ser tão explícita. O fruidor deve fazer sua leitura e completar a obra. A transparência existente e a ausência devem promover a transformação do indivíduo que contempla e interage com a obra em um voyeur. O fruidor é convidado a explorar a obra em seu interior e conhecer seus segredos. As relíquias, que apresento em seguida, freqüentemente ficam protegidas por um anteparo transparente, reforçando ainda mais essa idéia.

A idéia de transparência, impermanência e memória, envolvendo emoções e sentimentos, se aproxima dos conceitos existentes em trabalhos de alguns artistas visuais como Renata Barros (Figura 29 - Caixa de vidro, 2001), Eva Hess (Figura 30 - *Contigent*, 1969) e na idéia evocada pela obra de Anish Kapoor (Figura 31 - *Sem título*, 2004).



Figura 29 - *Sem título*,
Renata Barros, 2001



Figura 30 - *Contigent*,
Eva Hess, 1966



Figura 31 - *Sem título*,
Anish Kapoor, 2004

Considero, assim, que a transparência faz parte da nossa existência. Está em todos os lugares e denota um fenômeno de várias ordens: ótico, físico, construtivo, psicológico e

fenomenológico. Ela permite jogos performativos que, conforme os estados de elaboração, induzem à reflexão, luminosidade, espelhamento e profundidade. É significativo pontuar que a minha primeira experiência com a transparência aconteceu juntamente com dois outros artistas - fizemos uma instalação com água pigmentada com a cor azul, ensacada e arrumadas em tons decrescentes dentro de um tubo de acetato, inserindo a imagem de Santo Antônio nesse componente aquoso. A imagem era visualizada através dos materiais transparentes, conceito recente no meu trabalho. Vislumbrei, assim, um efeito inusitado e interessante, principalmente por ser um elemento novo agregado ao trabalho e por explorar a ação da luz na obra (Figura 32).



Figura 32 - *Santo Antônio de Além-Mar*, 2001

Resultado de um questionamento sobre as dimensões da linguagem artística, a diafaneidade³³ entra na minha obra para flexionar relações rígidas e para conceder ao vazio do “mundo limitado” o significado de “mundo aberto”. A consideração do tempo desfaz a fragmentação do espaço permitindo-lhe fluir, possibilitando um desdobramento através de objetos e instalações espaciais.

Durante esse percurso, procurei conhecer diversas técnicas para realizar o trabalho, algumas com as quais nunca tinha lidado. Sempre buscando trabalhar com o inusitado no intuito de

³³ Diafaneidade, como mencionado anteriormente, é a propriedade de alguns minerais de se deixarem atravessar pela luz. Em função desta propriedade os minerais podem ser transparentes, quando é possível identificar objetos.

realizar uma obra inédita e simplificada dentro do conceito de arte contemporânea. Tudo novo e fascinante. A obstinação em conseguir atingir o objetivo almejado tornava-me ávido por elementos novos e desconhecidos para integrá-los ao universo do trabalho.

Ao utilizar um material, o produto final pode ser inesperado e a nova experiência pode ocasionar efeitos inusitados. Ao trabalhar com as resinas e o couro os resultados podem ser imprevisíveis, como os efeitos de luz e sombra. Isso nos induz a tecer algumas reflexões sobre a luz, pois esta também é fundamental na elaboração de minha pesquisa.

A Luz

Outro fator de importância extrema na minha pesquisa é a luz. Ela permite uma gama enorme de possibilidades e, juntamente com a sombra, revelam o mundo sagrado contido na minha proposta. A luz é a forma de energia que ilumina o mundo e ela oculta detalhes que a sombra pode revelar. Uma complementa a outra e vivem em uma relação de dependência, pois sombra é a região escura formada pela ausência parcial da luz em função da existência de um obstáculo. Ela ocupa todo o espaço que está atrás de um objeto cuja fonte de luz se encontra na sua frente e a luminosidade presente na sombra é proporcional à opacidade do objeto ao qual ela se utiliza para ser projetada. Nesta parte deste capítulo, discorro sobre a luz, mas lembro que a sombra é a consequência natural da sua existência e, apesar de não ser explicitamente tratada neste momento, está frequentemente presente na minha obra. Na minha proposta, a luz transita entre o Gótico e o Barroco. Assim, iniciamos uma abordagem sobre a luz, física e filosófica, sua materialidade e imaterialidade.

Como disse Rudolf Arnheim,

se quisermos começar com as primeiras causas da percepção visual, um exame da luz deve ser precedido de todos os outros porque sem a luz os olhos não poderiam observar nem forma, nem cor, nem espaço ou movimento. Mas ela é muito mais do que uma simples causa física do que vemos. (1989, p. 293)

No campo da psicologia, ela é uma das experiências humanas mais fundamentais e poderosas, uma aparição compreensivelmente venerada, celebrada e solicitada nas

cerimônias religiosas, tanto para o homem, como para todos os animais diurnos. É pré-requisito para a maioria das atividades.

Não reconhecemos nossa dívida com a luz, uma vez que as nossas atenções se dirigem, na maioria das vezes, para os objetos e suas ações. Tratamos visualmente dos seres humanos, edifícios ou árvores não com o meio gerador de suas imagens. Analogamente, até os artistas têm se ligado muito mais às criaturas da luz do que a ela própria. Em termos culturais, a luz entra na cena da arte como um agente ativo, e experiências artísticas que tratam unicamente do jogo da luz descorporificada foram gerados somente na nossa época.

Para Arnheim,

os físicos dizem que vivemos de luz tomada de empréstimo. A luz que ilumina o céu é enviada pelo sol de uma distância acima de cento e setenta e dois milhões, duzentos e trinta e seis mil quilômetros através do universo escuro para uma terra escura. Muito pouco da definição do físico, no entanto, está de acordo com a nossa percepção, pois para nossos olhos o céu é luminoso por sua própria virtude e o sol nada mais é que o atributo mais resplandecente do céu, preso a ele e talvez por ele criado. (1989:293)

A luz é uma forma de energia transmitida de forma natural pelo sol e se produz artificialmente de diversas maneiras. É algo mais que um meio que nos permite ver o âmbito delimitado, serve normalmente para iluminar, possui um papel decisivo na maneira de entender o espaço e, conseqüentemente, os elementos em seu entorno. Decididamente, a luz solar é uma das linguagens de comunicação entre o homem e a natureza. Ainda que não possamos vê-la, sua força é tão grande que possível percebê-la pelo calor transmitido a nós e a outras coisas, *“A própria luz é sempre invisível. Nós vemos somente coisas, somente objetos, nunca a luz”*, lembra o físico americano Arthur Zajong (1993, p. 2).

A origem da palavra luz vem do latim “Lux-cis”. Até o século XIII, nada era mais imaterial que a luz. Com o passar dos tempos, essa concepção foi mudando de forma e a luz passou a ser observada por um sentido físico ou material, onde luz é calor capaz de modificar a matéria. O pensamento medieval tratou a luz de maneira simbólica quanto ao seu tamanho e

magnitude. O pensamento ocidental considera a luz como o fenômeno natural mais sublime, uma substância virtual e imaterial, uma forma pura e de rara beleza. (RAMOS, 2005)

Dentro de uma concepção teológica, a luz passou a ser considerada como sendo uma forma metafórica da graça e da presença divina, justamente por ter sido o elemento primeiro na ordem da criação do mundo ("Fiat lux" – Gênesis 1,3). Essa é uma clara influência agostiniana da iluminação no pensamento medieval, representado por Robert Grosseteste (1168 – 1253), que apontava para o aspecto metafísico da luz. Ela possuía a qualidade primária de iluminar e a secundária de aquecer, representando atividade física. Para ele, assim como o som, a luz era propagada por vibrações e, através desta teoria metafísica, ele destaca sua natureza e seus efeitos (RIOS, 2006)

Outro tipo de conhecimento seria aquele no qual o homem vive a experiência mística contemplando a luz divina olhando o próprio "sol". Essa experiência revelaria ao homem a existência de Deus e levaria à descoberta dos conhecimentos necessários, eternos e imutáveis existentes na alma. Deus, assim encontrado, é, ao mesmo tempo, uma realidade imanente e transcendente ao pensamento; mas, por outro lado, a natureza divina escaparia ao alcance do homem. Deus é inefável e é mais fácil dizer o que Ele não é do que tentar defini-lo (PESSANHA, 2000, p. 16-17).

Na visão de outro pensador medieval, São Boaventura (1217/21 - 1274), entre as luzes que iluminam o homem há uma *luz exterior*, que é a luz da arte mecânica; uma *luz interior*, a luz do conhecimento sensitivo; uma luz, também *interior*, a luz do conhecimento filosófico, e uma *luz superior*, a luz da graça e da Sagrada Escritura. A primeira luz ilumina as figuras artificiais; a segunda, as formas naturais; a terceira, as verdades intelectuais; e a quarta e última, as verdades que conduzem à salvação eterna (BONI, 1983). A luz foi vista como a primeira manifestação da matéria. A luz é, para ele, a forma substancial dos corpos e, nesse sentido, ela é o princípio da beleza. A luz é a coisa mais deleitável que se pode imaginar, pois é através dela que surge a diversificação das cores e das luminosidades, da terra e do céu. (ECO, 2004, p. 129)

Desde a época medieval, existia um conflito entre a estética e a claridade, cujo principal sintoma era a fascinação que o homem da Idade Média sentia pela luz e pela cor. Referido por Umberto Eco (2004, p.126), Grosseteste no comentário ao Hexaêmeron³⁴, tenta resolver a contradição entre o princípio quantitativo e define a luz como a máxima das proporções, a conveniência em si. Assim, a identidade transforma-se na proporção por excelência e justifica a beleza indivisa do Criador como fonte de luz, pois Deus é simples, é a máxima concórdia e conveniência de si consigo mesmo. Ele, ainda abordando sobre este assunto, traz palavras de São João Damasceno que dizem: *Se tiras a luz, todas as coisas permanecem desconhecidas nas trevas, pois não podem manifestar a própria beleza. Assim, a luz é, portanto, a beleza e a ordem de toda criatura visível.* (ECO, 2004, p.126)

No Renascimento, a luz passou a exercer uma função absolutamente contrária à do período Gótico, sem a necessidade de um cenário espetacular. Ela passa a ser uma ferramenta de medida à disposição da realidade, permitindo criar uma dimensão plástica, superando a própria realidade, determinando uma interpretação e uma ligação do homem com o cosmo. Nesse período, as conquistas mais importantes se deram com a perspectiva, o realismo e o uso do claro e escuro. Ao analisarmos a obra **A Ceia** (Figura 33), Leonardo da Vinci (1452 – 1519), percebemos que a luz aparece como elemento central neste quadro com a função de chamar a atenção do centro de interesse, situando-se ao fundo, como uma moldura clara onde Cristo aparece em evidente contraste. É uma das primeiras demonstrações do aspecto iluminação como fortalecedor do centro de interesse. O Renascimento ainda não trabalhava sombra e luz, mas com claros e escuros, daí a importância que adquiriu os claros e escuros nas obras de Leonardo da Vinci. Ele dominou com sabedoria esse jogo de luz, gerando uma atmosfera que parte da realidade, mas estimula a imaginação do observador.

³⁴ Hexaemeron – relato da criação em seus dias: Gn 1, 1-2,4

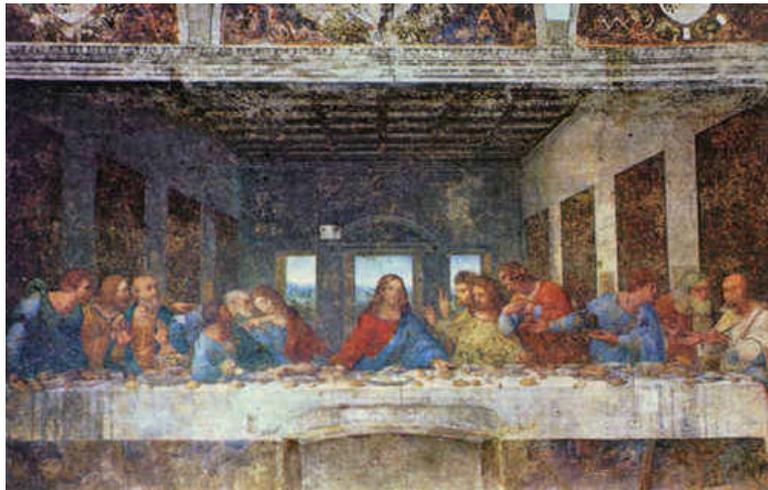


Figura 33 - **A Ceia**, Leonardo da Vinci (1495-1497)

No século XVII, no Barroco, a luz era o principal meio de expressão utilizado pelo artista. Como na essência sagrada da luz do período Gótico, no Barroco essa religiosidade é retomada. A luz costumava ser direcionada a uma parte da imagem, deixando o resto na escuridão, ultrapassando o aspecto meramente narrativo característico do Renascimento. A arte barroca religiosa fala sobre as limitações do olhar objetivo, científico e racional sobre o mundo. Ela revela e valoriza a existência de uma subjetividade e uma espiritualidade no homem. A imaginária revela o invisível, fala sobre o inefável, na medida em que captura uma experiência mística. Assim, o olhar percebia a imagem além dos elementos representados (temáticas, personagens, ambientes, etc.) e compreendia a maneira como usamos os elementos formais (cor, luz, linha, profundidade e textura), constituindo o conteúdo da obra. A alegoria barroca traz para a cotidianidade (primeiro plano) a tensão entre imanência e transcendência.

Na obra **A ceia de Emaús** (1600-1601), Caravaggio atinge o observador pelo realismo (Figura 34). Através da luz, ele decidiu mostrar os discípulos no momento que reconheceram Jesus. Trata-se de uma das aparições de Cristo a seus discípulos após a ressurreição. A luz está direcionada apenas à parte da cena que o pintor quis chamar a atenção.



Figura 34 - *A ceia de Emaús*, Caravaggio (1600-1601)

Insiro essa atmosfera mágica no meu fazer artístico ao utilizar o modo de ver e perceber além do que está exposto para causar no fruidor uma sensação de religiosidade e fé embutida nas obras e no espaço expositivo. Outra característica do Barroco que também trago ao meu trabalho é a valorização da luminosidade. A luz é particularizada e comumente direcionada a uma parte da obra, deixando o restante na penumbra. Utilizando o conceito de "obscuridade relativa" nos trabalhos, defendida por Wölfflin (1915)³⁵, me revelo e me oculto ao mesmo tempo, criticando o aspecto narrativo da arte renascentista, pois defendo que a claridade total desumaniza o ser humano ao eliminar sua esfera mística.

Em quase todos os períodos da História da Arte a luz recebeu tratamento diferenciado na dependência dos conceitos, efeitos e atmosfera desejados, como vimos nesse capítulo na abordagem feita do Gótico ao Barroco. No Impressionismo, um movimento artístico que revolucionou profundamente a pintura e deu início às grandes tendências da arte do século XX, a pintura buscava registrar as tonalidades adquiridas pelos objetos ao refletirem a luz

³⁵ O ponto central das teses de Wölfflin foi extraído da oposição entre a visão *linear* do renascimento e a visão *pictórica* do barroco. Estas idéias foram expostas em 1915, no livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, onde Heinrich Wölfflin publica sua versão final sobre os dois estilos, definindo-os como a passagem de uma série de cinco categorias formais elementares e opostas. Para a renascença estas categorias são o linear, o plano, a forma fechada, a unidade divisível e a clareza absoluta. Para o barroco: o pictórico, a profundidade, a forma aberta, a unidade indivisível e a clareza relativa. Uma vez revelada essas categorias, Wölfflin as interpretou como leis gerais da história da arte (Carla Mary S. Oliveira. *Arte, Religião e Conquista: os sistemas simbólicos do poder e o Barroco na Paraíba*, dissertação apresentada em 1999 ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba (Campus I - João Pessoa), como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Sociologia).

solar num determinado momento, por isso diversos quadros que registrassem um objeto em diferentes momentos do dia jamais seriam iguais. Assim, podemos dizer:

- ✓ As figuras não devem ter contornos nítidos, pois a linha é uma abstração do ser humano para representar imagens.
- ✓ As sombras devem ser luminosas e coloridas, tal como é a impressão visual que nos causam, e não escuras ou pretas, como os pintores costumavam representá-las no passado.
- ✓ Os contrastes de luz e sombra devem ser obtidos de acordo com a lei das cores complementares. Assim, um amarelo próximo a um violeta produz uma impressão de luz e de sombra muito mais real do que o claro-escuro tão valorizado pelos pintores barrocos.
- ✓ As cores e tonalidades não devem ser obtidas pela mistura das tintas na paleta do pintor. Pelo contrário, devem ser puras e dissociadas nos quadros em pequenas pinceladas. É o observador que, ao admirar a pintura, combina as várias cores, obtendo o resultado final. A mistura deixa, portanto, de ser técnica para ser óptica.

Na contemporaneidade, a luz tem conotação variada. Apresento alguns artistas contemporâneos que trabalham com luz de forma diferente para exemplificar a diversificação da luz nas artes visuais nos momentos atuais.

Indagado acerca de a luz ser matéria predominante em seu trabalho, Anish Kapoor³⁶ ressaltou que não trabalha com a luz, apesar de a percepção de seus trabalhos depender da maneira como são iluminados (KAPOOR Apud BENETTI, 2007). Tomado exemplarmente, destacou que o trabalho “Quando estou grávido” consiste na forma e na iluminação da forma. Em uma comparação à qual sempre costuma recorrer, apontou como nas paisagens de Turner existe um esforço em revelar que a luz é composta pela cor, ou como esta conduz àquela. Nesse sentido, ali a cor é constantemente examinada em relação ao branco: é a luz que invariavelmente aponta para a luz. Em seus próprios trabalhos, o movimento seria

³⁶ Anish Kapoor – (1954) – Estudou na prestigiada Doon School, em Dehra Dum, Índia. Mudou-se para a Inglaterra (1972), onde continuou seus estudos no Hornsey College of Art e na Chelsea School of Design. Começou a ganhar notoriedade internacional no início dos anos 80, quando foi considerado um dos escultores britânicos que vinham explorando novos estilos de arte.

inverso, a cor avançaria na direção da escuridão, e a escolha das cores seria uma decorrência dessa meta, algo que ele chega mesmo a chamar de mistério: “o vermelho, cor da terra, do sangue, do corpo, revela uma escuridão mais profunda e mais fechada do que aquela que o azul, ou até mesmo o preto, seriam capazes de revelar”.

O artista contemporâneo Luiz Henrique Schwanke³⁷ propôs trabalhar com a expressão tridimensional da luz do período Barroco. Para tanto, apresentou na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1991, um trabalho intitulado **Cubo de Luz (Antinomia)**. Neste trabalho, Schwanke³⁸ diz:

[...] O que tento atingir é a forma com um nível de luz contínuo não imaginado antes. Numa pintura, a forma se revela pelas diferenças do claro-escuro. A luz possibilita o exercício dos sentidos na percepção forma/cor. Caravaggio nos anos 1700 foi o apogeu do claro-escuro, quero falar da essência do claro-escuro, a luz, com suas metapossibilidades perto do ano 2000. O projeto é obra para ser imaginada, vista de longe, o que o torna mais mítico. A maravilha de 80 lâmpadas de 2000 Watts juntas em conceito e realização. [...]

O trecho acima é um fragmento da correspondência de Schwanke encaminhada a empresas brasileiras, na busca de recursos financeiros para a execução do **Cubo de Luz** (Figura 35), que foi patrocinada pela Siemens S.A. e pela Osram do Brasil. Na realização dessa obra, Schwanke teve grandes dificuldades em sua execução. Além de não ter sido instalada como uma "piscina de luz", pois não foi possível escavar o solo dos arredores do Pavilhão da Bienal, a obra teve que ser construída com apenas 45 lâmpadas em função do recurso captado ter sido aquém do estimado. A necessidade de autorização do departamento de aviação civil e a de contenção de energia fizeram com que a obra permanecesse em funcionamento por apenas alguns minutos a cada noite, gerando na mídia um desvio sobre a essência de sua obra. Sobre esse fato, o artista escreveu:

³⁷ Luiz Henrique Schwanke (1951–1992). Artista plástico brasileiro. Em 1991, participou da 21ª Bienal Internacional de São Paulo, estando entre os 51 artistas brasileiros selecionados dos 2.059 concorrentes de 58 países. Morreu em 1992, deixando uma obra diversificada e numerosa, compondo mostras de importância nacional e internacional, e tendo participado em mais de 130 exposições. Sua obra mais conhecida, “Cubo de Luz, Antinomia”, foi montada uma única vez, na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, e faz parte do livro comemorativo “Bienal 50 Anos”, da Fundação Bienal Internacional de São Paulo.

³⁸ Schwanke, LH. Cubo de luz (Antinomia) - Bienal Internacional de São Paulo, 1991. Fragmento de texto do artista. Net Processo – Arte Contemporânea (<http://www.oktiva.net/sispub/ver/1321/galeria/282/foto/8677>)

"[...] Na verdade interessa exercitar o sensível diante da luz não solar, da maneira como se vê a luz na pintura, que também não é solar. Essas são as questões fundamentais. Teriam dito que o "Cubo" seria pintura. Introduzir nas pessoas a idéia do "Cubo de Luz" via dados técnicos gerou fantasia. Isso pode ter sido perverso, mas não mentiroso.



Figura 35 - *Cubo de Luz*, Luiz Henrique Schwanke (1991)

Saindo um pouco da perspectiva que lhe faz ver o mesmo céu cotidiano, a artista visual japonesa Yumi Kori idealizou e desenvolveu as instalações intituladas *Um Outro Céu (Another Sky)*, produzidas em *site specific* para o subsolo do Museu de Arte Moderna da Bahia, no período de sua residência artística em março de 2008, no Instituto Sacatar (Itaparica, Bahia). A artista e arquiteta propôs em dois ambientes uma experiência que liberta o fruidor da carga do cotidiano e do mundo físico. *Em Um Outro Céu (Azul)*, ela amplia as memórias e impressões do que já foi uma espécie de cela. Das lágrimas e suor de quem esteve confinado, apenas com a visão de uma parede branca à frente, ela criou um céu nas profundezas do solo, através do reflexo de um céu impossível de se ver se o espaço for considerado apenas em sua materialidade. Já em *Um Outro Céu (Vermelho)*, é como ter uma experiência de ampliação da consciência (para os espíritos mais científicos, uma ruptura epistemológica!), no verdadeiro poema espacial em que a artista utiliza luzes vermelhas, balões e som, fazendo com que o antes o opressivo espaço dê lugar a uma experiência em que liberdade e imaginação – da artista e do visitante – são condições para pensar sobre a

dialética do interior e do exterior, da prisão por fora e da prisão por dentro. Mais: da liberdade inegociável (Figura 36).

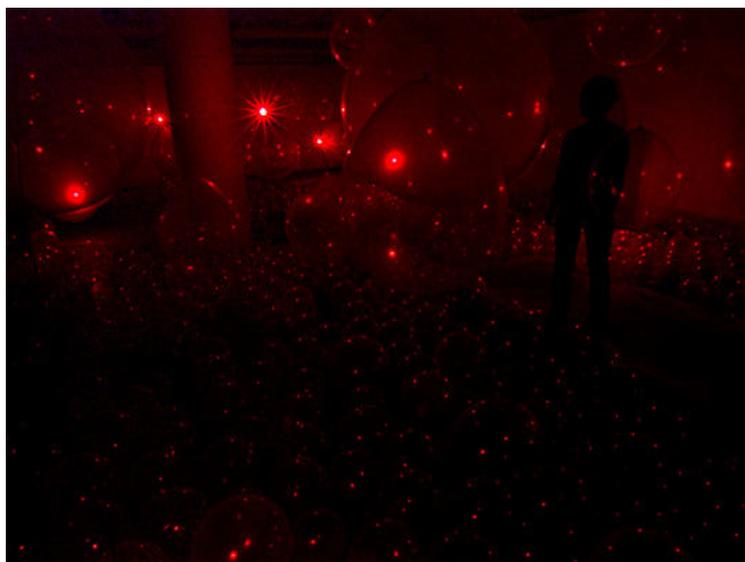


Figura 36 - *Another sky / red*, Yumi Kori (2008)

Todos os três artistas trabalham com o contraponto entre a luz e a sombra, a luz e a penumbra. Vejo neles a preocupação de trazer elementos do Barroco ao contemporâneo, indo desde a cor/escuridão e variabilidade da iluminação para perceber a obra de Kapoor, a tridimensionalidade virtual apontada por Schwanke, buscando o efeito luz e sombra e na religiosidade e memória vista na obra de Kori. Vejo-me em cada um deles trazendo o objeto da penumbra para a luz, explorando as abordagens do sensorial e do sensível. Entendo que os objetos, que por muito tempo atualizaram o conceito de arte, cedem lugar aos fenômenos que acontecem no seu entorno, como a luz, a sombra, os sons, os cheiros, desnudando toda a sua complexidade e riqueza, numa substituição de representação do fenômeno pela sua experimentação repleta de conteúdo sensorial. A luz, no meu trabalho, foi o fenômeno escolhido para deflagrar a percepção, por suas qualidades de energia e materialidade desmaterializada. O espaço, também elemento importante na minha obra, é enformado por ela.

O entrelaçamento da transparência e da luz

Tentando entender os conceitos de luz e transparência na sua mais verdadeira acepção, busquei conceitos e experimentei diversos materiais. A princípio, a conexão entre os elementos e conceitos inerentes à obra não permitiam uma relação tão explícita de materialidade, luz e transparência. Depois de mergulhar na pesquisa sobre a matéria, vivenciei um momento recente mais reflexivo e consciente na aplicação do conhecimento, passando a enxergar essa nova forma de apresentação da obra. Ao mesmo tempo, queria partilhar esse meu novo olhar. Era como se eu quisesse, inconscientemente, sugerir ao fruidor esse momento, essa relação de voyeurismo, pois esses materiais transparentes não permitiam a violação da obra, mas deixavam que ele penetrasse nela e entendesse sua mensagem. A luz passou a ser elemento construtivo da obra. Dentre os materiais experimentados temos o tecido, parafina, resina de poliéster, vidro e couro (Figura 37).

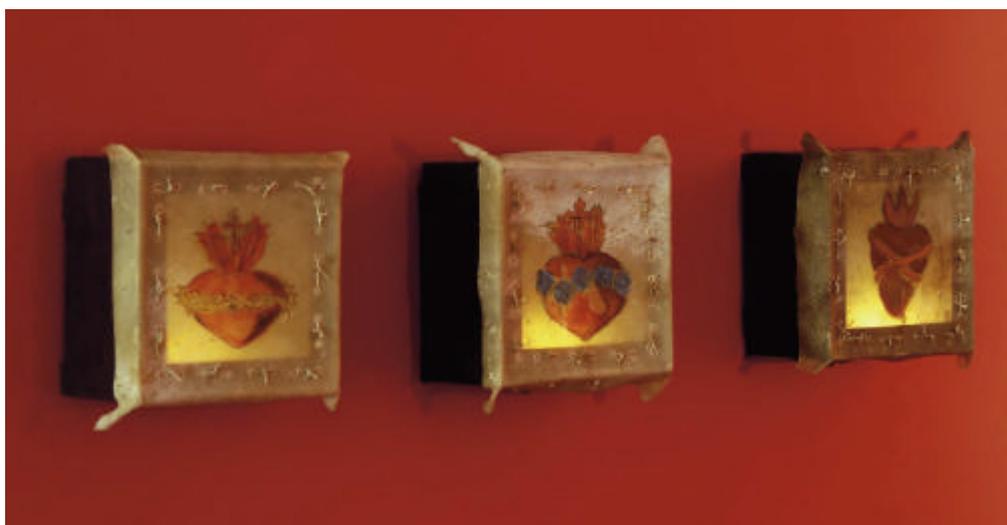


Figura 37 - *Esboço I, II, III*, 2007

A ausência como elemento poético

O conceito de *ausência* não é tema vivenciado apenas em artes visuais, mas, também em outros campos do conhecimento. Mais uma vez busco apoio em Carlos Drummond de Andrade na discussão de um conceito. Para ele, *ausência* significa falta e solidão. Traçando um paralelo com a ausência vivenciada nas Artes Visuais, recorto, para ilustrar, uma estrofe de um de seus poemas:

*“Por muito tempo achei que a ausência é falta.
E lastimava ignorante, a falta.
Hoje não a lastimo.
Não há falta na ausência.
A ausência é um estar em mim.
E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,
que rio e danço e invento exclamações alegres,
porque a ausência, essa ausência assimilada,
ninguém a rouba mais de mim.”*

Carlos Drummond de Andrade

Em termos de poéticas visuais, a ausência toma outra conotação. Passa a ter a tradução não de “vazio”, mas como elemento componente da própria obra de arte. Apesar de invisível, tem presença – pode ser explorada utilizando-se outros órgãos dos sentidos.

Dentro das caixas transparentes são inseridos objetos ou coisas que dão idéia de ausência, sugerida pela transparência. Os objetos que são colocados nas caixas reproduzem a mesma sensação a que Santo Agostinho se refere em seu livro “As Confissões”: uma memória (lembranças) que podemos sentir, e não podemos pegar, podemos enxergar mesmo sem estarmos vendo, podemos sentir o gosto mesmo sem está degustando, onde estamos realizando uma relação com a ausência, ou seja, uma relação de memória.

Como sugere Anish Kapoor, existe um debate sobre o imaterial no intercurso entre o tato e a visão ou entre o tato e a audição. Seria uma maneira de dizer que, quando o que se vê parece incerto, o corpo demanda um ajuste buscando um pouco mais de certeza. Suas

esculturas e intervenções parecem se apoiar em objetos situados no limiar da tangibilidade, como os vapores que se apresentam aos espectadores como uma coluna sólida. Kapoor (2007) participou do Ciclo de Debates: Arte Pública, programa de palestras, mesas-redondas e debates organizados pelo Fórum Permanente: Museus de Arte, entre o público e o privado e por seus parceiros institucionais, tendo convidado o artista que estava no Brasil para a abertura de sua exposição **Ascension**, com curadoria de Marcello Dantas, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo. Liliane Benetti apresenta na sessão de relatos na página eletrônica do Fórum Permanente: museus de arte; entre o público e o privado (<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br>) a resenha sobre a participação do artista indiano. Ele diz que o trabalho escultórico implica realçar a inevitável correspondência entre o material escolhido e seu correlato imaterial:

se a história da escultura é a história dos materiais, desde os ossos e o barro, a argila, a pedra, o bronze, o ferro, até as ligas metálicas e os compostos químicos, do homem antigo à manufatura moderna, então para cada material haveria um correspondente não material. Interessa-me, nesta questão do material, aquilo que ele possui e que não é material, uma vez que creio que em todas as histórias dos materiais há um peso equivalente em todos eles, um peso, contudo imaterial.
(KAPOOR apud BENETTI, 2007)

A presença do traço de imaterialidade seria confirmada por uma interação dos sentidos: os olhos percebem seus indícios e as mãos tentam confirmá-los ou refutá-los. Grande parte do debate sobre o imaterial se apóia no diálogo entre o tato e a visão ou entre o tato e a audição.

As criações de Kapoor estão distantes das preocupações do dia-a-dia e se apegam aos problemas e dicotomias da metafísica, referentes à presença e ausência, à materialidade e imaterialidade das coisas. Identifico em meu trabalho semelhanças com as idéias abordadas por Kapoor, porém sinto-me impelido a eternizar esses fatos, aprisionando-os na resina de poliéster, insinuando sua presença e deliberando à percepção do elemento ausente pela sugestão das marcas deixadas na matéria que o envolve. É como se existisse uma poética na incerteza.

Todo percurso referente a esta pesquisa aqui descrito demanda um sentido de ordenação, que tem os relicários como fio condutor. Trabalho com relicários porque eles possuem uma dinâmica que muito se assemelha ao meu processo de criação: guardam idéias, história, relíquias. Deixam o objeto-memória à mostra, mas não permitem sua violação. Discorro sobre essa construção do pensamento ao longo das páginas que se seguem e apresento os conceitos e as obras desde a sua gênese até o *debut* para a vida. Falo de vida, porque a arte contemporânea mantém íntima relação com o cotidiano. Os objetos são sempre metáforas de algo que vai além da matéria – tem vida inserida no seu contexto. E é parte da minha vida que trago para animar essas obras como se fossem ritos de passagem.

Através dos caminhos, todos os elementos se mesclam, se fundem, se organizam em **Estágios**, como nas Estações da “Via Crucis”³⁹. Não defino o meu trajeto na Arte como penoso, tal Jesus Cristo em seu caminho para o calvário, mas porque acontece paulatinamente, desenrolando-se em processos contínuos e constantes, traduzindo o desenvolver e o refletir sobre o ato da criação.

Teço, agora, algumas considerações sobre o significado da “Relíquia” para melhor contextualização das obras executadas.

Entendendo Relíquias

Relíquia, de acordo com Sebastião Pedrosa⁴⁰, seja de natureza doméstica ou sagrada, está sempre associada ao passado. Podem ser de detalhes, resíduos, vestígios, fragmentos. Também podem ser afetos, sensações e sentimentos. Estão presentes, mas não deixam ser tocadas; estão expostas, mas não se permitem ver na totalidade porque estão sob lâminas de vidro, preservando seu mistério, segredo ou enigma nelas contidos (PEDROSA, 2005, p 230). Segundo Pedrosa, as relíquias possuem duas dimensões: Relíquia na concepção religiosa católica e Relíquia fora do contexto religioso.

³⁹ “Via Crucis” é o trajeto seguido por Jesus Cristo carregando a cruz que vai do Pretório até o Calvário.

⁴⁰ Sebastião Pedrosa . Arte-educador e artista plástico, Doutor pela University of Central England in Birmingham, na Inglaterra (1993). Leciona no Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística e é Coordenador da Licenciatura em Educação Artística e Artes Plásticas da UFPE. É membro da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

Concepção Religiosa Católica

Cultuar relíquias é uma prática tão antiga quanto a própria humanidade, tendo-se notícias da sua existência em quase todas as civilizações. Este hábito é sempre relacionado à intenção de manter viva a lembrança de entes queridos ou cuja memória mereça ser venerada. Uma relíquia (em Latim *reliquiae*) é um objeto preservado para efeitos de veneração no âmbito de uma religião, sendo, normalmente, uma peça associada a uma história religiosa. O cristianismo considerou como relíquias os restos mortais de santos ou objetos que a estes pertenceram em vida, ou ainda o que esteve em contato com seus restos mortais (GUIMARÃES, 2005, p. 5). As relíquias são objetos preciosos pelo seu valor material e afetivo. São elementos que fazem parte do imaginário mágico do homem.

As relíquias são usualmente guardadas em receptáculos próprios chamados relicários. A Igreja católica redimensionou e espiritualizou o culto às relíquias, mantendo sempre relação com santos e santas martirizados e torturados até a morte por sustentarem a fé cristã. A veneração aos santos e a fé nas suas relíquias fez com que a igreja católica criasse os bustos-relicários e imagens-relicários, como forma de honrar os heróis da fé cristã. Este culto estava totalmente arraigado ao período dos mártires e das perseguições aos cristãos. Porém, toda essa prática favorece o terreno artístico, pois alguns autores crêem que o início das imagens está precisamente no receptáculo para as relíquias.

Fora do Contexto Religioso

Ultimamente tem se pensando na relação entre história e memória, investigando como uma é capaz de modificar nossa percepção sobre a outra e até que ponto a relação entre memória e história é capaz de construir novas narrativas, posteriormente incorporadas à nossa experiência como novos pontos de vista. A pesquisa reconhece um espaço de tempo definido por balizas construídas, e a partir do qual estabeleceríamos relações com outros espaços de tempo lembrados e atualizados no presente. Lembrança, recordação, memória, história – relíquia!

As direções entre um campo e o outro são distintas. Segundo Pierre Nora, evidenciamos, cada vez mais, um afastamento entre a memória verdadeira social e intocada, aquelas cujas

sociedades ditas primitivas ou arcaicas representam, e a história, que é o que nossas sociedades condenadas ao esquecimento fazem do passado porque levadas pela mudança. (NORA, 1993, p. 9). Relíquia reúne em si história e memória. Nela está embutido o processo do passado, a relação temporal, a dialética da lembrança e do esquecimento, o sentimento, o afetivo e o mágico. Ela estabelece um diálogo continuado e dinâmico entre o campo da memória e o campo da história. Segundo Ana Pecoraro Schaefer⁴¹ (2003, p. 21), “o fragmento existe e é uma testemunha histórica”. O fragmento continuará a existir como potencial de um “todo”. Fragmentos são relíquias, memória e história.

Nessa busca trago o que aprendi com minha família e com o que vi com o povo. Percebo a religiosidade popular como forma evidente de demonstrar os anseios e necessidades de um povo como a mais perfeita forma de expressão. Que mistério é esse da fé, uma contradição capaz de, ao mesmo tempo, conseguir mover multidões fazendo-as acreditar naquilo que elas não estão vendo, pegando e sentindo, materialmente falando, mas que pode ser sentido de outras diversas maneiras e formas?

Foi simultaneamente ao trabalho de ateliê e refletindo sobre os conceitos abordados que elaborei a série **Relíquias**, em que, através da pesquisa realizada com caixas de couro escarificado, agreguei às obras desta série a idéia de impenetrabilidade e inviolabilidade. A utilização simbólica de um anteparo transparente para guardar uma expressão de fé denota que este desejo está disponível apenas para o pedinte, ficando resguardado de outras pessoas. A manifestação de fé pode ser vista, mas não pode ser tocada, alcançada, transposta (Figura 38).



Figura 38 - **Relíquias** - primeiros experimentos - placas de resina elaboradas na disciplina Teoria e Técnicas de Processos Artísticos (EBA 526)

⁴¹ Ana Lucia Pecoraro Schaefer. Restauradora paulista, é autora de textos no livro Fernando Lucchesi, da Cosac & Naify, 2003.

Como foi mencionado anteriormente, realizei varias experiências utilizando a marcação da pele em suas diversas maneiras, de forma milenar e que faz parte da cultura dos povos. Substituí a pele humana por couro de carneiro. A utilização do couro escarificado a fogo simboliza um ritual antigo e, ainda atual, pois o ato de marcar com fogo, nos dias de hoje, foi substituído em grande parte pelo uso da tatuagem feita com técnicas mais apuradas e modernas.

Para fundamentar esse trabalho procurei entender a construção do pensamento e da expressão da fé. Realizei pesquisa de campo em varias igrejas da Cidade de Salvador (Nossa Senhora da Piedade, Basílica do Bomfim, Igreja de São Pedro, Basílica de São Francisco) para conhecer o conceito de fé e seu entendimento, através de entrevistas à população que frequenta diversas religiões. Percebi que a dor está intrínseca a fé para alguns indivíduos, e exibir este fato torna-se importante para a compreensão da maneira e estilo de vida. Muitos transformam a pele em suporte, que serve para mostrar seu agradecimento; a pele também funciona como a “vitrine” em que se mostra a gratidão pela graça alcançada. Outros a usam apenas para expressar a arte, sem um contexto religioso. Optei por fugir do óbvio, do convencional e da mera ilustração para refletir e construir o meu entendimento e percepção do objeto da minha pesquisa.

Na elaboração deste trabalho, estabeleceu-se um “diálogo” entre o saber do povo e os materiais empregados, utilizando um substitutivo para a pele humana, observando e sentindo o nascimento da obra. Invadi a memória do povo para entender e construir o saber, buscando analogias com símbolos sagrados que representam e referenciam a cultura popular brasileira e universal.

Ainda na fundamentação desta pesquisa, busquei conhecimento dos Mártires e Virgens, ditos pela Igreja Católica como exemplo de vida dedicada à fé. A Igreja apresenta-nos o ideal de santidade cristã, colocando ao alcance da nossa admiração e da nossa imitação modelos de piedade e santidade, como é visto nas palavras do catálogo sobre a restauração dos BUSTOS RELICÁRIOS citadas pelo Diretor do Museu de Arte Sacra da UFBA, Francisco Portugal Guimarães (2005, p. 5):

Veneram-se as relíquias dessas Testemunhas da Divindade e de Nosso Senhor que confessaram a sua fé, não em palavras, mas sofrendo a morte.

[...]

Se eles [Santas Virgens e Mártires] sofreram tormentos diante dos homens, foi porque Deus os provou; provou-os como ouro na fornalha e recebeu-os como holocaustos.

Os Relicários

Chama-se relicário o receptáculo para guardar relíquias e recordações dos santos e expô-las à veneração dos fiéis. Os primeiros relicários da era cristã foram os próprios túmulos dos mártires. Depois, vieram os altares ou pedra d'ara contendo a relíquia e colocada no altar para celebração da Santa Missa. Com o passar do tempo, foram elaborados os sarcófagos de grande valor artístico, e os relicários passaram por modificações e ampliações, assumindo diversas formas como cápsulas, caixas, medalhões e cruzes, entre outros. Também foram feitos relicários em forma de cabeça, braço, perna, pés, além de outros formatos.

Perto do final do século IX, começa-se a pôr sobre a mesa do altar, de maneira permanente, um novo elemento muito significativo: as relíquias dos santos. Logo, acrescentam-se outros elementos, tanto que, no início do século X, um importante documento, de origem galicana⁴², conhecido pelo nome de *Admonitio Synodalis*, que se tornou lei geral para todas as Igrejas do Ocidente, prescreve que sobre o altar “devem-se manter apenas as urnas dos santos (*capsae*), o evangeliário e a píxide⁴³ com o Corpo do Senhor para os doentes; qualquer outra coisa deve ser posta num lugar conveniente”. (D. MAURO PIACENZA, 2005)

⁴² Galicana - da Gália – França

⁴³ Píxide – vaso onde se guardam hóstias ou elementos consagrados.

Os Bustos-Relicários

A Igreja católica, em função do culto aos santos e da fé nas suas relíquias, criou imagens-relicários e bustos relicários como forma de honrar esses exemplares heróis da fé cristã. Essas imagens trazem no peito a prova da existência do santo, como pedaços de tecidos que cobriam seu corpo ou vestuário, fragmentos de objetos de uso pessoal, unhas, dentes, ossos, mechas de cabelo ou qualquer outro item que a eles tenham pertencido.

Os santos-relicários, sejam imagens de corpo inteiro ou bustos, são esculturas que exibem uma cavidade no tórax, geralmente em formato redondo ou oval, contornada por moldura, normalmente dourada e ornamentada com elementos em relevo. Nesta cavidade é guardada e exposta a relíquia, protegida, habitualmente, por um anteparo de vidro.

Não se sabe precisar o período em que os primeiros bustos relicários foram confeccionados. Sabe-se que, por volta dos séculos XVI e XVII, foi grande a aceitação ao culto das relíquias de santos e santas incentivado pelas ordens religiosas. Esta estratégia divulgava o dogma cristão.

O ponto de partida para minha pesquisa se deu, justamente, nos bustos-relicários do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (Figura 39). Relíquias são, pois, objetos preciosos por seu valor afetivo e material. Relicários são lugares próprios para guardá-los, geralmente em forma de pequeno recipiente fechado. Estudei, desenhei, abstraí, reli os relicários desses bustos para definir a forma a ser empregada na proposta (Figura 40). Na obra, utilizei o formato redondo ou oval fazendo alusão a estes lugares destinados à relíquia. Cada pessoa visualiza sua relíquia no vazio transparente trazido para o trabalho atual. A resina funciona como anteparo para proteção da relíquia. O ouro, elemento presente em alguns trabalhos, é apresentado em fragmentos. As necessidades socioeconômicas e culturais do nosso povo não permitem que a moldura da cavidade que guarda nossa relíquia seja tão ostentadora, pois nossa riqueza está além do ouro e bens materiais. Cada um deve enxergar seu relicário em cada uma das peças elaboradas neste trabalho.



Figura 39 - Quatro bustos -relicários do MAS / UFBA que possui no seu acervo 30 (trinta) exemplares

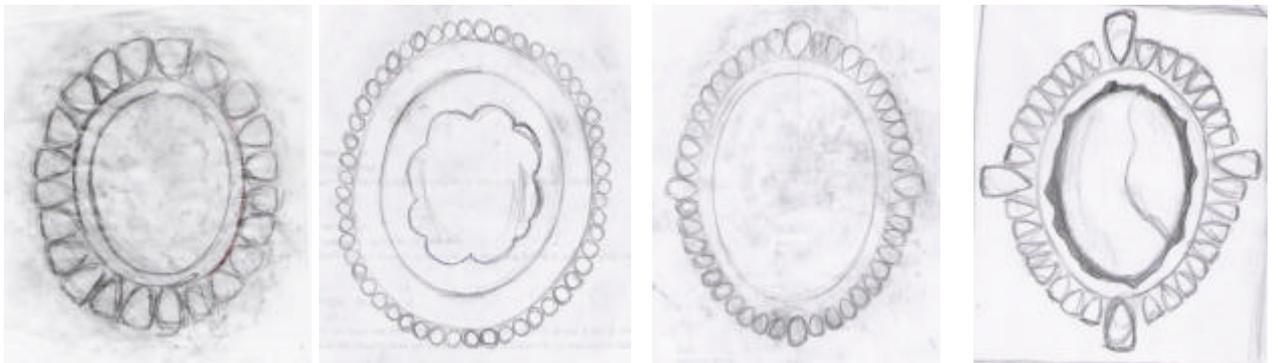


Figura 40 - Estudo - Esboços das rosetas centrais para os bustos -relicários

A Concepção da Obra

“O pensamento das religiões instituídas pretende revelar o secreto. O pensamento da arte é outro em relação ao enigma. Ela não é reveladora, mas ativa. É o trabalho da arte que nos tempos e espaços cambiantes pensa positivamente o real como sagrado ou como enigma. A arte é um pensamento irreligioso do sagrado.”

Marc Le Bot

Como já foi anteriormente comentado, para a concepção desta pesquisa visual, tomei essencialmente como base as memórias de vida, vivências e ligação com a religiosidade, minhas e do povo em geral, envolvendo estágios referentes ao início da pesquisa até o produto final. É significativo pontuar que toda essa investigação teve início na disciplina Teoria e Técnicas do Processo Artístico, ministrada pela Professora Doutora VigaGordilho, no semestre de 2006, que cursei como aluno especial. Assim, considero interessante recortar os estágios seqüenciais, para melhor entendimento do processo criativo.

Para melhor compreensão da minha caminhada durante o Mestrado é necessário que se tenha um ponto de partida. Assim, como no paralelo estabelecido anteriormente com a *Via Crucis*, minhas pesquisas foram tecidas em dez **Estágios**, concebidos a partir das memórias de vida, vivências e ligação com a religiosidade, distribuídos nos três capítulos a seguir:

Capítulo III - Estágios Primigênicos

Estágio I – “Afetos roubados no tempo”

Estágio II – “Pequenos formatos” – *Art for Today*

Estágio III – “Bustos Relicários” (ACBEU)

Estágio IV – “Relíquias do Cotidiano”

Estágio V – Caixa de Peixes

Capítulo IV - Matéria, Corpo, Objeto e Espaço

Estágio VI – “A Instituição dos Sentidos”

Estágio VII – “Eu me lembro”

Estágio VIII – “O Olho de Deus”

Estágio IX – “Plante a Ação”

Capítulo V - Rememoráveis

Estágio X – Rememoráveis



ESTÁGIOS PRIMIGÊNIOS

Primigênio ou primígeno, como fala Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999, p.1638) refere-se ao primeiro da espécie, o primitivo, o primordial. Como abordo nesse capítulo os primeiros estágios da minha caminhada acadêmica, resolvi chamar esse capítulo de Estágios Primigênios. Trata-se de uma quebra de paradigma em relação ao uso de materiais, pois, a partir de então, priorizo o uso da resina de poliéster em detrimento dos outros elementos utilizados anteriormente.

Assim, trago ao conhecimento meu fazer com a resina de poliéster, desde a primeira obra executada (***Afetos Roubados no Tempo***) até obras mais elaboradas (obras da mostra ***Relíquias do Cotidiano***). Apresento, também, uma peça mais recente (2008) que faz parte do processo criativo onde ponho em diálogo a resina de poliéster e materiais biológicos desidratados (peixes de água salgada), resultando em mais uma etapa da pesquisa envolvendo novos materiais, transformando os objetos do cotidiano em obra de arte.

Sob esse prisma, nesta secção, apresento e reflito sobre os estágios a seguir:

- Estágio I – ***Afetos Roubados no tempo***
- Estágio II – ***Art for Today***
- Estágio III – ***Bustos Relicários***
- Estágio IV – ***Relíquias do Cotidiano***
- Estágio V – ***Caixa de Peixes***

Estágio I - *AFETOS ROUBADOS NO TEMPO*

Inicialmente, apresento a obra criada para o projeto *Afetos roubados no tempo*⁴⁴, a qual reúne na sua temática diversos significados. Portanto, para concebê-la busquei uma compreensão mais aprofundada dos conceitos utilizados no mencionado projeto.

Habitualmente, afeto é afeição, inclinação, simpatia, amizade, amor. Para a Psiquiatria, o afeto é um estado emocional ligado à realização de uma pulsão⁴⁵ que, reprimida, transforma-se em angústia ou leva a manifestação neurótica.

Considero o encontro com as características da fluidez, transparência e leveza para a feitura do meu trabalho foi anterior a este estágio, em que utilizei a água e materiais resinosos como a parafina. Analiso que o efeito obtido com a parafina foi interessante, porém a interferência da temperatura resultou numa instabilidade que não alcançava o objetivo esperado. Da mesma forma, não consegui obter a transparência desejada. Por ser um material translúcido, permitiu passagem de luz, mas não o suficiente para se observar detalhes importantes marcados no couro. Esta experiência serviu como aprendizado e estímulo para buscar novas formas de ver através do material os elementos usados na inserção do couro, como as texturas e marcas. Experimentei, então, um gel utilizado na conservação de flores e plantas para observar o efeito da cor e da visibilidade de elementos. O efeito não contemplava o objetivo esperado na minha pesquisa.

Foi neste estágio que busquei uma análise mais direta da obra de Farnese de Andrade⁴⁶, que tem para si a resina como um pintor tem a tinta. Experimentei a resina cristal de poliéster, de forma empírica, para tomar conhecimento sobre a transparência, dureza, resistência e

⁴⁴ Afetos Roubados no Tempo teve seu projeto concebido durante a estada da Artista Visual VigaGordilho na África do Sul. Trata-se de uma mostra processual e itinerante que propõe diálogo entre os objetos criados por diversos artistas e artesãos de vários países, dispostos em 365 pares. As peças, denominadas "objetos-afeto", traduzem a diversidade de materiais e a pluralidade de conceitos oriundos de cada região de origem do autor e sua interação com o universo que o rodeia. Estes objetos exprimem a identidade de cada um dos envolvidos na mostra e estabelece comunicação entre artistas/artesãos em diferentes partes do mundo.

⁴⁵ Em Psicanálise, pulsão significa transcendência permanente, e em geral inconsciente, que dirige e incita a atividade do indivíduo. (Ferreira, ABH. Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 1666).

⁴⁶ No Brasil, Farnese de Andrade foi pioneiro na utilização da resina de poliéster nos trabalhos de arte. Translúcido e maleável, o poliéster serve para envolver e eternizar materiais perecíveis como figuras de gesso. Envolve também fotografias em cápsulas de resina, tornando-as assim tridimensionais como outros materiais. (http://www.itacultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm)

efeitos possíveis no trabalho proposto. Para o projeto ***Afetos Roubados no Tempo***, Instalação Processual e Itinerante (2005), pelo resultado obtido com o uso da resina de poliéster criei a obra homônima inserida no projeto supra-referido (Figura 41).



Figura 41 - ***Afetos Roubados no Tempo***, 2005

O Espaço Expositivo e a Obra

O objeto-afeto elaborado para essa mostra possui forma retangular, feito em couro de carneiro, marcado a ferro quente uma indicação lembrando um coração e uma cruz, elementos da fé, objeto da pesquisa atual. Esta proposta em couro é inserida em resina cristal, a formar uma placa de 10 cm x 10 cm. O resultado final foi muito bom. A junção destes elementos mostrou a força da fé: uma vivência individual, visível, inatingível (exceto por aquele que a pratica). O passado veio à tona para compor o presente – a peça representa o passado visível, apesar de expresso em código, exposto aos expectadores curiosos e ávidos por novas propostas.

Este trabalho estabelece um diálogo entre o aberto e o fechado, entre o passado e o presente, entre o religioso e o profano, entre a história e o mundo. Esta peça, juntamente com os afetos de outros artistas e oriundos de várias partes do mundo compõe a mostra processual e itinerante “Afetos Roubados no Tempo” exibida em várias partes do país, com programação para continuar seu percurso pelo exterior.

Estágio II – *ART FOR TODAY*

Entusiasmado com o resultado obtido com esse experimento, decidi fazer uma composição com tamanho maior do que o da anterior e, aproveitando o convite da Galeria da Associação Cultural Brasil - Estados Unidos, ACBEU, enviei a proposta de trabalho para apreciação, sendo confirmado minha participação da mostra *Pequenos Formatos – Art For Today*, uma iniciativa inovadora que envolveu todo o circuito de galerias da Avenida Sete de Setembro – Corredor da Vitória, em Salvador.



Figura 42 - *Art For Today*, 2005

A partir desse trabalho, comecei a agregar novos elementos ao couro, que, além de marcado a ferro quente, passou a receber aplicação de folha de ouro. O efeito do brilho deste metal foi exacerbado pela resina, conferindo maior luminosidade e brilho à peça (Figura 42).

Novamente o passado se mostrou presente: por ser filho de português e conhecedor da cultura daquele país, retomei a utilização de elementos da história e cultura de um dos povos que contribuiu para a formação da nossa nação e nos deixou um legado cultural importante – o povo português. O rendilhado é forte e presente em Portugal. A renda faz parte do dia-a-dia deste povo, está presente desde vestuário até as construções. O reinado de D. Manuel I (1491-1521), no auge da expansão ultramarina portuguesa, assistiu ao florescimento da arquitetura manuelina, que se caracteriza pela exuberância plástica, o naturalismo, a robustez, a dinâmica de curvas e o recurso a motivos inspirados na flora marítima e na náutica da época dos Descobrimentos. Exemplos típicos desse estilo são: o Mosteiro de Santa Maria da Vitória, conhecido como Mosteiro da Batalha; a Catedral de

Santa Maria – a Sé; o Mosteiro dos Jerônimos e a Torre de Belém, em Lisboa, e a janela manuelina do Convento de Cristo, em Tomar. Os portugueses trouxeram a Salvador seu estilo, como é visto no Gabinete Português de Leitura, localizado na Praça da Piedade, em Salvador, Bahia (Figura 43). Tendo conhecido todos esses lugares, sempre me senti fascinado pelo rebuscado destas construções, notadamente presente nas janelas, portadas e torres.

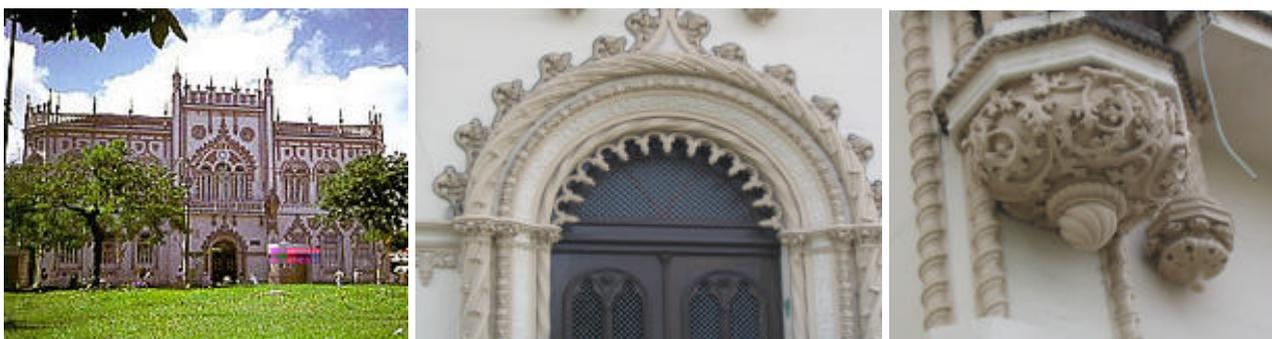


Figura 43 - Detalhes do rendilhado Neo-Manuelino – Gabinete Português de Leitura – Salvador, Bahia

Trouxe, de forma instintiva, estas construções e meu passado à minha obra. Os “vazados” e “rendilhados” presentes nas peças retomam essas estruturas, que fazem parte da minha lembrança, da minha memória. Não podemos deixar de chamar a atenção para a religiosidade daquele país. Como a renda faz parte da tradição religiosa e é vista nas toalhas, panos e outros componentes da indumentária religiosa cristã, senti-me atraído por incorporar esse elemento à minha obra.

Da mesma forma, um imprevisto e inovador efeito veio fazer parte da composição. O couro, em alguns pontos da peça, avança além dos limites impostos pela resina, comportando-se como se estivesse rasgando, ampliando limites. Também a placa sofreu deformidades em curvatura, dando movimento à peça. Isto mostra que, além da leveza, transparência e brilho, existem outros conceitos desconstruídos neste trabalho: o do limite e o do movimento. À Arte nada deve ser imposto. Tudo vem com naturalidade e cabe ao artista tirar partido da linguagem revelada pelos elementos e pela obra para expressar seu sentimento.

O Espaço Expositivo e a Obra

As obras para esta mostra medem 20 cm x 20 cm cada, compostas por placas de resina, mantendo a mesma fundamentação comentada anteriormente em *Afetos Roubados no Tempo*. É uma progressão do estudo anterior, com ampliação das dimensões e agregação de novos conceitos e elementos às obras: o rendilhado e vazado e a folha de ouro.

As obras foram fixadas na parede por parafusos que passaram a integrar a obra. As placas foram colocadas lado-a-lado, distanciando cerca de 10 cm uma das outras. Este grupo de peças fez parte do evento Art for Today, um conjunto de exposições concorrentes no Corredor da Vitória, Avenida Sete de Setembro, e ficou exposto na Galeria da ACBEU, no período de 10 a 29 de novembro 2005.

Estágio III – BUSTOS-RELICÁRIOS (MIRABILE VISU)

Decidido a ousar em relação à dimensão da peça, ela foi quadruplicando o seu tamanho. As peças para este trabalho passaram a ter dimensões bem maiores e as estruturas em couro, da mesma forma, aumentaram de forma proporcional. Aqui também se tira partido das imperfeições e imprevistos decorrentes do processo da criação. O rendilhado e o vazado são elementos obrigatórios, assim como a inserção da folha de ouro como elemento de nobreza, imposição, opulência, riqueza e de extremo valor.

O ouro está presente na religiosidade desde a mais remota época. Este elemento de poder é considerado o metal perfeito, o mais nobre dos metais. Tem o brilho da luz e é considerado pelo povo indiano como a luz mineral. Tem o caráter ígneo, solar e real, até mesmo divino. Ouro é o símbolo do conhecimento e da imortalidade. No Extremo-Oriente, acredita-se que o ouro nasça da terra. O caráter *kin* primitivo evoca pepitas subterrâneas. É como se fosse o produto da gestação lenta de um embrião, ou da transformação, do aperfeiçoamento de metais vulgares. É o *filho dos desejos* da natureza. A transmutação é uma redenção. A do chumbo em ouro, como se vê na alquimia, significa a transformação do homem, *por meio de Deus, em Deus*. Vestir-se com ouro simboliza o endeusamento do homem (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 668).

Em toda África ocidental, o ouro é o metal régio, um dos mitos de base, antes mesmo de lhe ser atribuído um valor monetário. Existem diversos ditados populares que indicam as razões que fundamentam esses conceitos em relação ao ouro:

- *Ele não enferruja, não fica manchado;*
- *O único metal que se torna como algodão, sem deixar de ser ferro;*
- *Com um grama de ouro pode-se fazer um fio fino como um cabelo para cercar toda uma aldeia;*
- *Ouro - Sede o cavaleiro da fortuna, não o seu cavalo;*

Na mitologia, o ouro também tem seu papel importante:

- Apolo, deus-sol, era coberto e armado em ouro: túnica, fivelas, lira, arco, alijava, borzeguins (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 66)
- Hermes, o iniciado, o condutor de almas, o mensageiro divino e o deus do comércio é também o deus dos ladrões, significando a ambivalência do ouro (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 487)
- A deusa Hátor era o ouro encarnado (Netto, 2009.)

O planejamento, a contextualização e a concepção deste trabalho mostraram-me mais que simplesmente executar uma obra. Mostraram que nada na nossa vida vem por acaso. O passado e o presente andam de mãos dadas e fazendo parte do nosso cotidiano. Vive-se para o futuro, mas as referências para se construir o futuro vêm do passado.

O Espaço Expositivo e a Obra

Com peças bem maiores que as obras anteriores, trabalhar com a resina cristal e couro aliados à dimensão da peça é o grande ganho deste estudo. O aproveitamento do rendilhado gravado a ferro quente no couro e o vazado, agregados à inclusão de folhas de ouro em proporções generosas, proporcionarão efeito mais evidente na relação transparência/luz/brilho. Trabalhar a transparência no espaço vazio permite ver os ecos e janelas dos distintos planos que compõem a obra. O enfoque na fé permanece presente e cada vez mais evidente na sua abordagem.

As peças foram fixadas através de cabos de aço e presas a uma estrutura de ferro na galeria da ACBEU (Figura 44), podendo ser contempladas de vários ângulos, permitindo, assim, sua visualização em sua totalidade, dialogando com o espaço e com o fruidor. Outro detalhe importante a ser mencionado nessa obra é o fato das placas apresentarem um grau de transparência bem maior pelo fato das mesmas apresentarem um polimento.



Figura 44 - *Relicários* – Vistas da mostra *Mirabile Visu* – ACBEU, 2006

Estágio IV - RELÍQUIAS DO COTIDIANO

Esta exposição aconteceu na Caixa Cultural Salvador, em janeiro de 2007, realizada em parceria com o artista visual José Henrique Barreto e foi composta por seis obras instauradas no Salão Nobre do Centro Cultural.

Este imóvel tem importante significado histórico e artístico para a cidade por conta da sua arquitetura em estilo colonial brasileiro e por ser um dos poucos exemplares de imóveis residenciais que restam na cidade do período áureo da economia baiana. O registro do Livro de Belas Artes do Iphan (inscrição 183, de 18 de julho de 1938), descreve a Casa como um "sobrado urbano distribuído em dois pavimentos, mais sótão e porão", que "apresenta, nos dois pavimentos, corredor central para onde se abrem os cômodos". Sua construção mostra um ecletismo em termos de estilo. A portada barroca em pedra de cantaria, na entrada da casa, exibe a data de 1696, que pode ser da construção ou inauguração do imóvel. No entanto, estudiosos da arquitetura brasileira afirmam que esse estilo de construção é característico do século XVIII. De acordo com o Iphan, da primitiva construção, alterada por uma reforma em 1886, "restam a caixa externa e dois salões com tetos apainelados em forma de gamela". O teto do salão nobre da antiga Casa de Orações dos Jesuítas chama a atenção tanto pelo formato como pela composição: caixotes dão forma de gamela ao forro, que foi decorado com telas em data mais recente. As telas em si são destaque no salão. Uma delas, que estava bastante prejudicada, foi completamente substituída durante a restauração do imóvel. (Informe Sergipe, 19/10/2004, p. 28)

O Salão Nobre abrigou a mostra **Relíquias do Cotidiano**. É um espaço diferenciado, apresentando pintura do estilo rococó no teto. Todo o espaço esteve envolvido na exposição. Destaco desta mostra, as obras: **Bustos Relicários, Esboço I, II, III, Vênus (sem título)** e **Ainda Pulsa**, para os quais teço alguns comentários a seguir.