

BUSTOS-RELICÁRIOS

Utilizei da transparência e do conceito de “ver através”, trabalhando com técnicas e materiais agregados ao couro, explorando, também, a textura, marcas e inserções. Esta obra 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. Nele, foram adicionados elementos ao couro, que, além de marcado a ferro quente, recebeu impressão em óxido de ferro e aplicação de folha de ouro. O efeito do brilho deste metal foi exacerbado pela resina, determinando maior luminosidade e brilho à peça.

Fundamentei-me em Farnese de Andrade e, partindo do seu conceito do “ver através”, fiz da resina cristal de poliéster a matéria básica neste trabalho, com o objetivo de explorar o efeito da transparência. A relíquia pode ser vista, mas não pode ser tocada, alcançada, transposta. A ação do tempo é explorada pelo envelhecimento do couro e da resina, estabelecendo o conceito de memória.

Este trabalho é uma releitura contemporânea dos bustos-relicários. O busto é apenas sugerido. Na obra, mantive o formato redondo ou oval para a área onde a “relíquia” é guardada, fazendo alusão aos locais a que elas se destinavam. Cada pessoa visualiza sua relíquia no vazio transparente trazido para o trabalho atual. A resina funciona como anteparo para proteção. As cinco placas medem 80 cm x 80 cm x 3 cm cada, são feitas em resina, com agregação de novos conceitos e elementos às obras: o rendilhado e vazado e a folha de ouro. Esta é uma nova forma de apresentação das obras exibidas na Galeria ACBEU (Estágio III).

As placas foram instaladas como peças aéreas, suspensas por cabos de aço descidas de suportes próprios, em ferro pintado de branco e incorporado à parede, dispostas lado-a-lado, distanciando-se cerca de 80 cm uma das outras. Por distarem 20 cm da parede, surgiram sombras deixadas pela passagem da luz através das placas, ampliando sua leitura e redimensionando a obra, que passou a incorporar esses elementos – luz e sombra. A aparente leveza da peça contrastava com as características do material (solidez, dureza, resistência) (Figura 45).

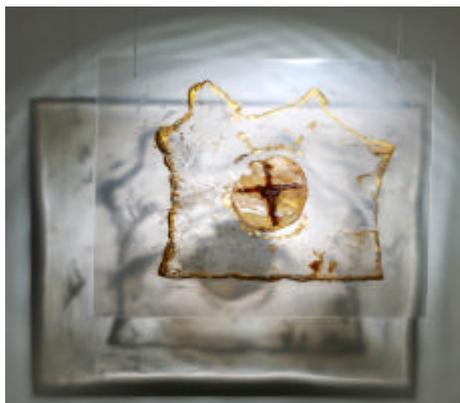
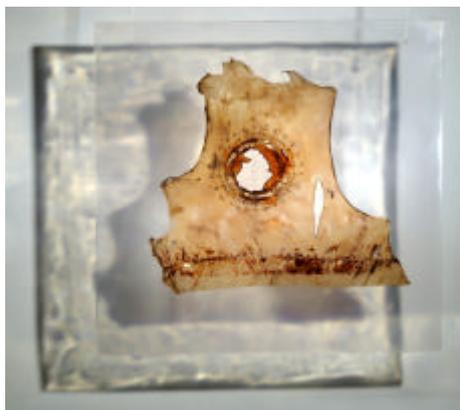
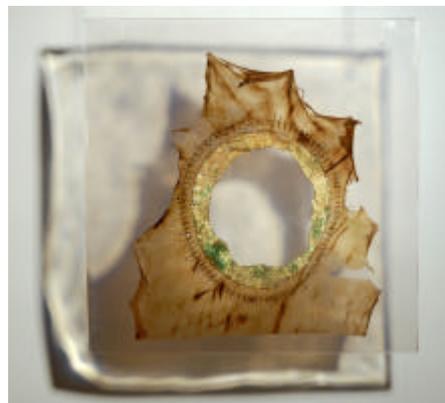


Figura 45 - *Bustos-Relicários* - Visão da montagem na Caixa Cultural Salvador, 2007

ESBOÇO I, II, III

Na pesquisa apresentada no primeiro capítulo dessa dissertação, intitulada “Caixas de Couro Escarificado”, elaborei, a princípio, duas caixas em que o couro gravei a fogo e pintei utilizando pastel seco. Em uma das caixas foi desenhado o coração de Maria, mãe de Jesus Cristo, em uma representação popular, contendo rosas e uma cruz em chamas; na outra caixa há um coração com uma coroa de espinhos, simbolizando Jesus Cristo, contendo, também, uma cruz em chamas.

Na simbologia, o coração é um órgão central e corresponde de maneira muito geral à noção de centro; centro da fé, sede dos sentimentos, e todas as civilizações localizam nele a inteligência e intuição; de fato ele corresponde ao centro da vida, uma vez que é também responsável pela circulação do líquido vital: o sangue - Sangue que Jesus derramou por toda humanidade na cruz tentando nos salvar de todos os males. Da mesma maneira, simbolicamente, Maria, mãe de Jesus, sentiu a dor da perda do filho, que morre para salvar a humanidade, bem como de todos os outros filhos que não foram salvos (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 280).

A cruz é um dos mais antigos símbolos da humanidade e o terceiro dos quatro símbolos fundamentais, juntamente com o centro, o círculo e o quadrado. Ela estabelece uma relação entre os três outros. Pela intersecção das suas duas linhas retas, que coincidem com o centro, ela o põe em contato com o exterior; inscreve-se no círculo e o divide em quatro partes; engendra o quadrado e o triângulo quando suas extremidades são unidas por linhas retas. A partir desses elementos deriva uma simbologia complexa que torna a linguagem visual mais rica e mais universal. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 309-317)

Outra maneira de ler a cruz é como um elemento de orientação, pois ela estabelece relação do homem consigo mesmo, promove a orientação espacial quando põe o homem em contato com os pontos cardeais terrestres e a orientação temporal, quando põe o homem em relação com os pontos cardeais celestes.

Diante da leitura simbólica do número três, criei mais uma caixa de luz. Os fiéis que estão distantes da crença e da esperança também foram contemplados nesta obra pela

apresentação de um coração duro, sólido, carente. O “três” exprime uma ordem intelectual e espiritual em Deus, no cosmo e no homem. Sintetiza a triunidade do ser vivo e resulta da conjunção de 1 e 2, produzido, neste caso, a união do céu e da terra, visto na filosofia chinesa.

Frente à importância simbólica da cruz, tracei o cruzamento de linhas de forma diferenciada. Fiz uma releitura deste elemento para definir a orientação do fiel, que possui um coração de pedra e que necessita ser lapidado, purificado pelo amor daquele que deu a vida para nos purificar. Aqui, a cruz é inserida no corpo do coração cruzada de forma a lembrar a letra “X” do alfabeto que utilizamos. Assim sendo, para simbolizar essa relação nasceu a terceira caixa de luz que, nos mesmos moldes das duas outras, apresenta um coração escarificado e pintado de bronze, ainda endurecido e sem amor.

Nas três caixas de couro transformadas em caixa de luz, com couro escarificado e pintado com pastel seco, trabalha-se, também, o conceito de translucidez, já descrito anteriormente, em que os objetos se deixam atravessar parcialmente pela luz, mas não são claramente visíveis (Figura 46).



Figura 46 - *Esboço I, II, III* – Visão da montagem na Caixa Cultural Salvador, 2007

SEM TITULO (VÊNUS DE MILO – UM NOVO FAZER)

Essa obra teve como base a união da mulher comum com Nossa Senhora Virgem Maria e a deusa pagã Vênus de Milo. Assim sendo, discorro sobre a apropriação de conceitos e formas para compor este trabalho apresentado na Caixa Cultural de Salvador, em janeiro de 2007, como parte da mostra “Relíquias do Cotidiano”, em parceria com o artista visual José Henrique Barreto. Pensamos em executar uma peça híbrida que abordasse as dificuldades encontradas pela mulher na sociedade ao longo do tempo e que também falasse da santidade e da beleza natural emanada pela figura feminina. Não só em termos de estética física, mas em relação aos atributos e atribuições da figura feminina.

As mulheres são sempre estereotipadas como frágeis e modelares ou causadoras de grande revolução na dinâmica das sociedades. Existem alguns símbolos patentes para a sociedade: Nossa Senhora é o modelo de mãe, as princesas e mocinhas dos romances e novelas são sempre boas e fracas e, paradoxalmente, temos o modelo da maldade feminina: Eva é tida como a causadora do pecado, e as bruxas são sempre feias e ruins. Nesta mesma ótica, as relações de gênero são organizadas por instituições seculares: a mulher era tida como uma “profissional exclusiva do lar”, gestora da sua prole, subalterna no seu trabalho, apolítica, não podendo realizar sacramentos, rezar missas, batizar, casar nem poder ser papa. É o modelo de docente para crianças pequenas, sem permissão para definir o que quer da sua vida – ela não se apropriava de seus sentimentos e nem tomava decisões importantes.

Vênus de Milo é uma famosa estátua feminina grega. Ela representa a deusa pagã grega Afrodite, deusa do amor sexual e beleza física, que ficou mais conhecida pelo seu nome romano, Vênus. É uma escultura em mármore com 203 cm de altura, datada de aproximadamente 130 a.C., e cuja autoria se atribui a Alexandros de Antióquia (Portal da Arte, 2009). Milo é a ilha onde a estátua foi encontrada. Surge aí o nu feminino, pois, nos períodos arcaico e clássico gregos, as figuras de mulher eram esculpidas sempre vestidas.

Para dar uma linguagem contemporânea à obra, apropriamo-nos também do conceito da imagem de roca e de vestir e trouxemos para a construção desta peça. Na bibliografia da arte luso-brasileira, as imagens de vestir são habitualmente classificadas como fazendo parte

daquelas destinadas às cerimônias processionais (BARDI, 1975, p.64), e são descritas como imagens que recebiam roupa de tecido, cabeleiras naturais, dhos de vidro, jóias etc. para dar-lhes a impressão de vivas. Ainda, adornavam-lhes com coroas, resplendores ou diademas, além de atributos identificadores da iconografia ou a figura do Menino Jesus, muitas vezes também de vestir. Nesse grupo de imagens encontramos as chamadas imagens de roca, que têm as partes do corpo encobertas por roupas feitas de uma armação de madeira em tiras ou ripas, tendo como vantagem a diminuição do peso para o transporte nas procissões (OLIVEIRA, 1997, p.263-264). Roca foi definida por Regina Real (1962, v2, p.44) como a *“armação de madeira de certas imagens, sobre a qual se colocam vestes que lhes são próprias, portanto, costuma-se chamar santo de roca”*. As imagens de roca possuíam apenas a parte superior do tronco esculpida, dando a forma anatômica e oca, e a parte inferior com armação de madeira de qualidade inferior e de elaboração diversificada. A cabeça, mãos e pés encarnados, diferentemente das imagens da confraria de Andaluzia, eram feitos de madeira maciça. Pelas várias descrições encontradas, as imagens de roca estiveram, sobretudo, ligadas aos Mistérios ou Passos da Paixão e à cena da Crucificação.

Buscamos compreender a origem do nome *roca*, que, ao nosso entendimento, estaria associada à roda de fiar algodão. Percebemos que esta associação também era feita por alguns estudiosos em História da Arte (SANTANA & SILVA, 1983, p.122) e João Marino (apud FLEXOR, 2005, p. 176) e que alguns ainda associavam às varas onde se enrola a rama de linho, de algodão ou lã destinada a ser fiada no tear (FERREIRA, 1999, p.1774)⁴⁷. Num cenário de roca ou rocha, as confrarias da Andaluzia, popularizaram as esculturas processionais já referidas como imagens de roca e/ou de vestir, esculturas que permitiam a troca de trajés. Eram feitas de papel machê ou mais comumente de madeira. Estas esculturas eram mais leves devido à sua estrutura de corpo rústico, ou por serem ocas, resultando na redução do peso, o que permitia serem transportadas nas procissões. Se houvesse a necessidade de exposição de boa parte do corpo, ele era esculpido com mais esmero. Resolvemos assumir que roca vem de rocha, como na tradição andaluza, que fala de composição de lugar (FLEXOR, 2005, p.181). Na Bahia, esta composição de lugar baseada no rochedo prevaleceu nas ornamentações efêmeras das procissões, especialmente na dos Passos. Encontramos em textos publicados em revistas (FLEXOR, 2005; RABELO, 2009) a

⁴⁷ Novo Aurélio. O Dicionário da Língua Portuguesa. Século XXI

fundamentação desse nosso pensamento: as imagens feitas de armação de madeira e várias das de vestir eram, como dito anteriormente, quase que exclusivamente utilizadas nas procissões. Sendo essas procissões, em sua grande parte, dedicadas a reviver a Paixão de Cristo, pode-se dizer que a designação “roca” vem do cenário sempre rochoso necessário nessa temática. Sabe-se que toda imagem de roca era de vestir, mas nem toda imagem de vestir era de roca. As de vestir se movimentavam em cima dos andores pelas ruas, e as de roca compunham os Passos ou Mistérios estáticos, distribuídos em vários pontos da cidade (FLEXOR, 2005). Alguns estudiosos tentaram entender e classificar estas imagens. Maria Regina Quites (2001) classificou-as como “imagens processionais” e as dividiu em três categorias: imagens articuladas, imagens de vestir e imagens de roca. Ela identificou que as imagens de vestir se assemelham a um manequim; as de roca seriam aquelas sustentadas por ripas, com gradeado de forma arredondada.

A obra foi confeccionada utilizando a resina de poliéster, dando coloração e textura similar ao alabastro⁴⁸, que é uma designação aplicada a dois minerais distintos: gesso (sulfato de cálcio hidratado) e calcite (um carbonato de cálcio). O primeiro é o alabastro dos dias atuais; o segundo é geralmente o alabastro dos antigos. Foi dada a aparência desse material no tronco desta figura feminina. A escolha do material se deveu ao fato do mesmo possibilitar a passagem da luz (translucidez), fator indispensável para que a luz vermelha colocada no peito da obra se tornasse visível e para que surgisse, ao mesmo tempo, a idéia de coração, assim como para conferir um ar de sacralidade. A parte inferior da escultura é constituída por uma armação de madeira (saiote) similar à utilizada na imagem de roca. O teto da Galeria Salão Nobre serviu de moldura para esta obra, completando-a e conferindo ao conjunto uma beleza estética e singular (Figura 47).

⁴⁸ Alabastro - pedra pouco dura e muito branca, translúcida, finamente granulada, constituída de gipsita, às vezes chamado espato acetinado

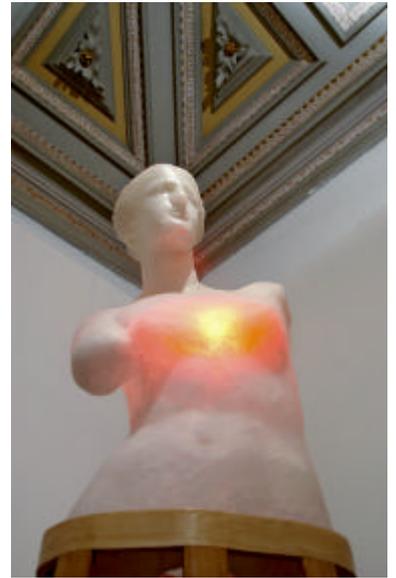
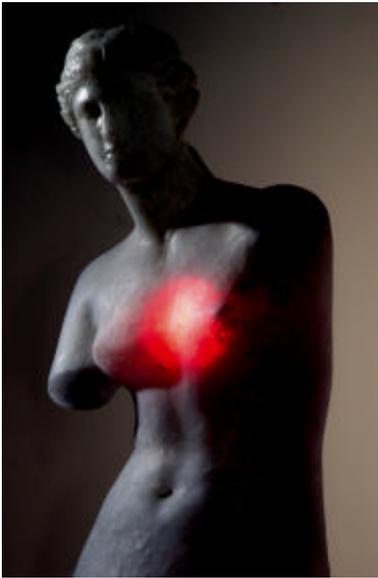


Figura 47 - *Sem título* – Visão da montagem na Caixa Cultural Salvador, 2007

AINDA PULSA

Esta instalação trata do resgate da religiosidade existente em cada ser humano. Apesar do mundo selvagem em que vivemos, a relação com a religião pousa latente no íntimo de cada pessoa e existe a necessidade de eclosão da fé, seja ela qual for, para melhorar nossos dias.

A obra é composta por uma caixa de madeira com porta de vidro bisotado, medindo 55,0cm X 28,5cm X 11,5cm, dividida em duas seções: na superior, há uma grande coroa se espinhos que emoldura um coração de resina de poliéster branca em formato feminino envolto por uma coroa de espinhos; na inferior, outro coração, também em resina de poliéster branca, desta vez em formato mais masculino, está também envolto por uma coroa de espinhos. A caixa, que na simbologia é interpretada como uma representação do inconsciente e do corpo materno, sempre contém um segredo: encerra e separa do mundo aquilo que é precioso, frágil ou temível. Embora proteja, também pode sufocar. Para corroborar a atmosfera religiosa da obra, utilizou-se luz violeta projetada de dentro da caixa sobre os corações brancos. Aqui se faz alusão às batidas do coração e à marcação das horas pelo relógio – a passagem do tempo (Figura 48).

Como no nosso século buscam-se outros valores para a obra de arte, trabalhar com espaços abertos são sensações de vazio que a obra tridimensional tem modelado em um espaço natural. O vazio tem tanto valor quanto a obra sólida e esses dois formam parte da composição, equilibrando-se entre si, proporcionando uma relação de obra tridimensional como um todo.

A meu entender, a Arte é criação do homem, assim como o homem é Criação Divina. É nesse sentido que o artista contemporâneo vem desenvolvendo sua obra. Aliar temas de difícil abordagem faz parte da sua inquietação – a curiosidade inerente ao ser humano. Estabelecer vínculos entre um povo e suas manifestações faz parte dessa maneira de ver e entender a arte.

Ainda Palsa fez parte do espaço vermelho, em alusão ao sangue, amor, paixão e a vida. Este espaço também abrigou a obra **Esboço I, II, III**.

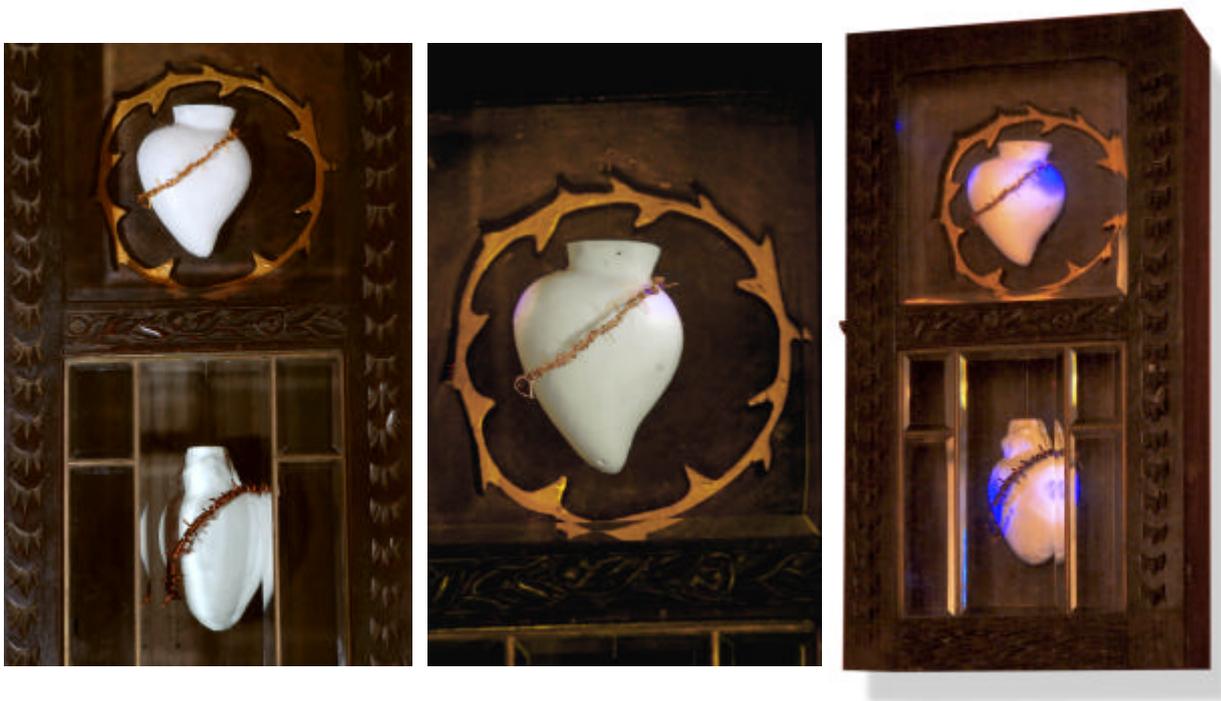


Figura 48 - *Ainda Pulsa*, 2007

Estágio V - CAIXA DE PEIXES

Recentemente fui convidado a elaborar um trabalho para uma revista de arte mineira, cujo tema a ser desenvolvido era **A Forma do Pote Vazio**, em que agreguei o conceito de “não violação da obra” a outra lenda, de origem oriental, dessa forma nasceu outro trabalho: **Caixa de Peixes** (Figura 49).

A lenda “O Pote Vazio” fala de um garoto chamado Ping e sua verdade:

“Há muito tempo, na China, vivia um menino chamado Ping, que adorava flores. Tudo o que ele plantava florescia maravilhosamente. Flores, arbustos e até imensas árvores frutíferas desabrochavam como por encanto.

Todos os habitantes do reino também adoravam flores. Eles plantavam flores por toda a parte e o ar do país inteiro era perfumado.

O imperador gostava muito de pássaros e outros animais, mas o que ele mais apreciava eram as flores. Todos os dias ele cuidava de seu próprio jardim. Acontece que o imperador estava muito velho e precisava escolher um sucessor. Quem podia herdar seu trono? Como fazer essa escolha? Já que gostava muito de flores, o imperador resolveu deixar as flores escolherem.

No dia seguinte, ele mandou anunciar que todas as crianças do reino deveriam comparecer ao palácio. Cada uma delas receberia do imperador uma semente especial. – Quem provar que fez o melhor possível dentro de um ano – ele declarou – será meu sucessor.

A notícia provocou muita agitação. Crianças do país inteiro dirigiram-se ao palácio para pegar suas sementes de flores. Cada um dos pais queria que seu filho fosse escolhido para ser o imperador, e cada uma das crianças tinha a mesma esperança.

Ping recebeu sua semente do imperador e ficou felicíssimo. Tinha certeza de que seria capaz de cultivar a flor mais bonita de todas. Ele encheu o vaso com terra de boa qualidade e plantou a semente com muito cuidado.

Todos os dias ele regava o vaso. Mal podia esperar o broto surgir, crescer e depois dar uma linda flor.

Os dias se passaram, mas nada crescia no vaso. Ping começou a ficar preocupado. Pôs terra nova e melhor num vaso maior. Depois transplantou a semente para aquela terra escura e fértil. Esperou mais dois meses e nada aconteceu. Assim se passou o ano inteiro.

Chegou a primavera e todas as crianças vestiram suas melhores roupas para irem cumprimentar o imperador. Então correram ao palácio com suas lindas flores, ansiosas por serem escolhidas.

Ping estava com vergonha de seu vaso sem flor. Achou que as outras crianças zombariam dele por que pela primeira vez na vida não tinha conseguido cultivar uma flor.

Seu amigo apareceu correndo, trazendo uma planta enorme:

- Ping, disse ele, você vai mesmo se apresentar ao imperador levando um vaso sem flor? Por que não cultivou uma flor bem grande como a minha?

- Eu já cultivei muitas flores melhores do que a sua, disse Ping.

- Foi essa semente que não deu nada.

O pai de Ping ouviu a conversa e disse:

- Você fez o melhor que pôde, e o possível deve ser apresentado ao imperador.

Ping dirigiu-se ao palácio levando o vaso sem flor. O imperador estava examinando as flores vagarosamente, uma por uma. Como eram bonitas! Mas o imperador estava muito sério e não dizia uma palavra. Finalmente chegou a vez de Ping. O menino estava envergonhado, esperando um castigo. O imperador perguntou:

- Por que você trouxe um vaso sem flor?

Ping começou a chorar e respondeu:

- Eu plantei a semente que o senhor me deu e a reguei todos os dias, mas ela não brotou. Eu a coloquei num vaso maior com terra melhor, e mesmo assim ela não brotou. Eu cuidei dela o ano todo, mas não deu nada. Por isso hoje eu trouxe um pote vazio. Foi o melhor que eu pude fazer.

Quando o imperador ouviu essas palavras, um sorriso foi se abrindo em seu rosto e ele abraçou Ping. Então ele declarou para todos ouvirem:

- Encontrei! Encontrei alguém que merece ser imperador!

- Não sei onde vocês conseguiram essas sementes, pois as que eu lhes dei estavam todas queimadas.

Nenhuma delas poderia ter brotado. Admiro a coragem de Ping, que apareceu diante de mim trazendo a pura verdade. Vou recompensá-lo e torná-lo imperador deste país."

(extraído do livro O Pote Vazio – Demi, Editora Martins Fontes)

Então, como na história de Ping, na obra trago minhas verdades e, também, conclamo o fruidor a enxergar sua verdade, mantê-la protegida e inviolável. Por ser verdade, tem grande valor, é um tesouro, uma relíquia. Se o Pote Vazio suscita interesse e traduz a verdade, é provável que a união desses conceitos na minha obra estimule a promoção da reavaliação dos valores de cada indivíduo – pelo menos essa é minha proposta.

Utilizei um símbolo do catolicismo, o peixe, por ser encontrado nas feiras livres do Nordeste do Brasil, aliando conceitos sociais e temporais, além da desidratação do conjunto piscoso. Na linha católica, simbolizando o sofrimento de Cristo na cruz, foram introduzidos espetos nos peixes (Figura 49).



Figura 49 - *Caixa de Peixes*, 2008

Como vemos, a poética desse trabalho é rica e envolve sentimentos, lembranças, passado, história, memória, enfim, um leque de oportunidades e momentos vividos e revividos. É como diz a artista plástica VigaGordilho em seu livro *Contos Cantos e Contas*(2004, p. 19):

O que está na memória é inefável, algo que não pode ser traduzido senão pela vivência perdida. Assim, sinaliza sua potencialidade da reflexão, porque como na temporalidade, é irrepetível. Temos, então, a obra que reivindica uma autonomia estética, e o texto que, diante dela, opta pela tentativa de configurar-se num “testemunho” de sua construção.



MATÉRIA, CORPO, OBJETO E ESPAÇO

Matéria, Corpo, Objeto e Espaço

Esse capítulo é dedicado à descrição e à reflexão sobre o processo criativo vivenciado durante o curso do mestrado. Apesar de possuir uma produção artística regular e constante, escolhi as obras mais relevantes e apropriadas aos conceitos e propostas desta pesquisa para a conceituação dessa dissertação. Os critérios, para tanto, basearam-se no fato de existir diálogo entre os materiais utilizados na elaboração das obras e a íntima relação destes com a idéia de ausência, impenetrabilidade, memória e invisibilidade, elementos que são inerentes aos objetivos desse trabalho.

Fiz imersão profunda no processo de criação, além de viajar pelos mais remotos lugares dentro de mim, pela minha cidade natal e por pequenas cidades do Estado da Bahia numa busca incessante de inspiração e de novos materiais. Em alguns instantes, mantive-me ilhado nesses momentos solitários. Lendo Contos, Cantos e Contas (GORDILHO, 2004, p. 63) tomei conhecimento do comentário de Lisette Lagnado⁴⁹, no seu artigo Nomadismo Cultural (*Folha de São Paulo*, 08 de outubro de 2000). Fui ler o artigo na íntegra para entender o comentário da Crítica de Arte sobre o artista e a construção de uma nova narrativa. Ela diz:

A insatisfação com processos já decodificados leva o artista a aspirar a um exílio voluntário. Ele se coloca na condição de desorientado para precisar se reterritorializar; escolhe perder-se e, ao traçar rotas imprevistas, incorpora idéias e hábitos inusitados, constrói uma nova narrativa. A experiência da hostilidade, o choque com diferentes culturas, tramas sociais e urbanas, tudo converge para a aquisição de outros métodos de trabalho, estimulando o artista a investigar materiais que até então não dominava.

Foi justamente este pensamento em busca do "novo" que me induziu a uma reflexão sobre meu processo de criação e a necessidade da busca pelo uso de novos materiais.

⁴⁹ Lisette Lagnado é crítica de arte e curadora independente, autora de "Leonilson - São Tantas as Verdades" (Dórea Books and Art).

O Processo como Redes da Criação.

Para adentrar no processo de construção das minhas obras, fui buscar embasamento na criação em rede, defendida por alguns pesquisadores teóricos e práticos (MUSSO, 2004; PARENTE, 2004; SALLES, 2006). Cecília Salles (2006:19-38) refere-se ao processo como dinâmico (envolve confluências de tendências e acasos) e possuidor de um caráter *non finito* por apresentar constante inacabamento estético mostrando a incompletude da obra. Esses conceitos permeiam o cunho incerto do percurso criador e está intimamente ligado à não linearidade do processo – nada acontece de forma exata: pode-se rejeitar, adequar e reaproveitar tudo que envolva a criação da obra. Durante a criação as possibilidades interagem, pois existe “*algo agindo sobre outra coisa*” que, para Morin (2002b, p.72) essas interações são ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos. Segundo Salles, as redes de conexões são elementos gerados pela multiplicidade de relações, criando conectividade e proliferação de conexões. Nestas redes existem simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e um intenso estabelecimento de nexos (SALLES, 2006, p.17). Tomando como base o processo de criação de rede na construção da obra de arte anteriormente apresentado, assumo este conceito como forma de compreender as implicações em adotar essa perspectiva ao pensar na prática artística. Esse modo não-cartesiano de pensar e fazer serviu de guia e, até mesmo, contribuiu na escolha dos materiais na elaboração das obras, sendo sugeridos a partir do momento que o suporte pudesse proporcionar o melhor efeito nos trabalhos. Imaginei cada obra e registrei-as em estudos, desenhos, rascunhos que serviram de base para a elaboração das peças. As modificações sofridas durante a gênese de cada 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.

Para entendimento desse processo, estabeleço reflexões sobre os conceitos e a própria prática da criação. Vejo que, como artista, lido com um estado de contínuo inacabamento, experimentando insatisfações e conquistas. Logo, procuro adequar a criação utilizando de gestos aproximativos, buscando compensar essa incompletude. No meu entendimento, esta obra traz consigo um valor dinâmico a partir do momento em que, ao ser idealizada, gera

uma busca e uma incansável procura por novos materiais para essa construção. Essas aproximações na elaboração do trabalho geram sempre o surgimento de uma nova obra, mais outra e outra mais. Esta mobilidade mostra que a obra não pode ser considerada finda, mostrando as possibilidades de modificações que poderão surgir ao longo do processo de criação. Acredito que o objeto inacabado não trate de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dela como forma final e a única possível.

Creio que a dinamicidade e a incerteza fazem parte do percurso criador. Não há segurança de que as alterações no projeto inicial levam sempre à melhora dos objetos em construção, mas ocasionam idas e vindas, retomadas, adequações, novas avaliações, reaproveitamento e novas rejeições. Assim, acredito também que o processo em rede é uma via de mão dupla pela sua não-linearidade, embora abarque muitas outras questões. A continuidade do processo, aliada a sua natureza de busca e de descoberta, levava-me a encontrar formulações novas, trazidas por esse elemento sensorial do pensamento ao longo de todo o processo.

Penso que a obra deva ser prevista como um sistema aberto que troca informações com o seu meio ambiente, experimentando interações que envolvam as relações entre o espaço, tempo social e individual. Em outras palavras, a obra deve envolver as relações do artista com a cultura na qual ele está inserido e com aquelas que ele busca. A criação alimenta-se e troca informações com o seu entorno em sentido bastante amplo.

A criação não se dá de forma estática, mas em eterno *devir*⁵⁰. Aprendi a lidar com a temporalidade, onde tudo se dá na continuidade, ao longo do tempo – no universo do inacabamento. Tive que estar atento à sua inserção na história e na cultura, compreender a sua relação com o futuro e lidar com a impossibilidade de se definir início e fim, entre tantas outras questões. Estive em todo o percurso minha atenção se voltou para a ação do acaso na obra, compreendendo-a e aprendendo a lidar com ela - na contínua transformação, uma

⁵⁰ Devir é um conceito filosófico que qualifica a mudança constante, a perenidade de algo ou alguém. Surgiu primeiro em Heráclito e em seus seguidores; o devir é exemplificado pelas águas de um rio, "que continua o mesmo, a despeito de suas águas continuamente mudarem." Devir é o desejo de tornar-se. Recebe também a acepção Nietzscheana do "torna-te quem tu és", usada em um dos seus escritos. Traduz-se de forma mais literal a eterna mudança do ontem ser diferente do hoje, nas palavras de Heráclito: "O rio de ontem não é o mesmo do hoje" (<http://www.babylon.com/definition/Devir/Portuguese>)

coisa passa a ser outra, e desse fato tive que tirar proveito e tive também que entender que isso faz parte de todo processo de criação.

Assim, abordo meu percurso como uma relação em rede, onde os fatos não acontecem de forma isolada. Foi buscando entender a complexidade que envolve o fazer artístico, que mergulhei em reflexões e atitudes pertinentes a um entrelaçamento de lembranças, pensamentos, diálogos e fazeres, mostrando que as discussões sobre os processos de construção de obras não se restringem ao campo da arte, mas envolve outros campos de comunicação e idéias, ampliando seu campo de discussão. Acredito na criação pela inter-relação entre conceitos, áreas de prática e do saber.

Sendo brasileiro e possuindo estreita ligação com a Europa (posso cidadania portuguesa como já mencionei anteriormente), sou um homem cosmopolita e me considero um cidadão aberto para o mundo. Toda essa experiência com as diferentes culturas sempre me induziam a experimentar novos materiais e a estabelecer relações com minhas origens. A vivência com o novo espaço, heterogeneidade do tempo, e as riquezas culturais produziram modificações na minha maneira de ser e ver, me tornado sensível às influências do mundo em que vivemos. Essas mudanças foram úteis na escolha dos materiais para traduzir em arte o meu imaginário, na elaboração do diálogo na criação de conceito e no uso da matéria, nas ações, formatando e estruturando o pensamento visual.

As pesquisas e experimentos aprimoraram os conceitos no processo de criação (idéia e ato de criar) e me fizeram ter uma visão diferenciada da arte contemporânea. Havia descoberto um interessante filão, deixando de trabalhar com o óbvio e passando a utilizar elementos novos e de efeito "diferente". Assim, busquei do vidro, acetato e resinas, a transparência para "ver através" e de forma sutil, acentuando os conceitos já abordados.

Dessa forma, a ação desenvolvida nessa pesquisa envolveu o sujeito de forma absoluta e diversificada, com a participação de todo o corpo físico, emocional e sensitivo, em diálogo com o conceito e a matéria na elaboração e execução da obra. Os experimentos resultaram em sucessos e insucessos, mexendo com conceitos antagônicos como vazio/cheio,

presença/ausência, antigo/atual, alegria/tristeza, esperança/desesperança, satisfação/insatisfação, sombra/luz e opacidade/transparência.

A transformação do material do estudo para o material da cultura traduz o contexto gestual da construção do trabalho. O conceito de gesto aqui empregado refere-se à utilização do conhecimento e técnica empregados na fabricação da obra e na ação de uma causa eficiente sobre a matéria determinando sua metamorfose. Este é o princípio dessa prática laboral.

Antes de apresentar os resultados da pesquisa final, trago algumas considerações sobre a matéria, o corpo e o objeto. As simbologias serão discutidas durante a apresentação do processo criativo específico, inserido no contexto da idealização e elaboração de cada obra.

Ressalto também a importância de duas disciplinas para o conhecimento e ampliação dos estudos no campo da matéria durante o mestrado: Teoria e Técnica de Processos Artísticos, ministrada pela Professora Doutora VigaGordilho, e Laboratório de Investigação Tridimensional, ministrada pelos Professores Doutores Alberto Olivieri e Juarez Paraíso. Nesse contexto, esses facilitadores estimularam a busca sistemática por materiais novos e adequados à proposta que vinha desenvolvendo. Aprendi a pensar e lidar com esse elemento, tão necessário na conceituação, contextualização e realização da minha poética.

Sobre Matéria, Corpo e Objeto

Matéria é aquilo que existe, seja visível ou invisível; aquilo que forma as coisas e que pode ser observado como tal. Tudo que ocupa lugar no espaço e tem massa é matéria. É a energia vibrando em baixa frequência e apresenta características e propriedades gerais e específicas, variando de acordo com o elemento em estudo. Entendo que todo indivíduo que vai exercer alguma atividade laboral deve mostrar intimidade com seu objeto de prática e com a matéria. Portanto, mergulhei em estudos para conhecer as diversas possibilidades que poderia explorar nos materiais escolhidos para execução dos trabalhos.

Nestas reflexões, conceituo **matéria** como tudo aquilo que tem massa, ocupa lugar no espaço e pode, portanto, de alguma forma, ser medido (por exemplo: madeira, alumínio, ferro, ar, etc.). **Corpo** é uma porção limitada da matéria e **objeto** é um corpo fabricado para

um determinado fim. Como ilustração para melhor entendimento desses conceitos, podemos dizer que o ferro é matéria, uma barra de ferro é um corpo e um portão de ferro é um objeto.

A matéria visível apresenta várias propriedades que são classificadas em gerais, funcionais e específicas. Essas propriedades são úteis para identificar e diferenciar suas espécies (CONFORTO, 2008). Dentre as características e a semelhança de propriedades da matéria nos elementos com que trabalho, destacam-se a impenetrabilidade, a extensão, a ponderabilidade e a indestrutibilidade. Isto tornam comparáveis e dessemelhantes o vidro, o acrílico e a resina cristal, estabelecendo conexões e leituras similares em termos estéticos.

Diálogo entre matéria visível, invisível e sua ação visual

Na filosofia, a matéria é objeto de estudos da ontologia, a disciplina que se preocupa em responder basicamente à pergunta: "Que existe?". A matéria é definida em alguns sistemas filosóficos como manifestação da realidade, em oposição à idéia.

A contemporaneidade, a inserção de novas tecnologias e o uso de elementos do universo imaterial têm permitido abordagens junto ao campo da materialidade na arte, possibilitando uma convivência harmônica entre esses campos de pesquisas e práticas. Em meu processo de criação existem interlocuções entre o sensível e o material. Existe um diálogo entre a prática do ver o visível (e seus processos físicos e químicos) nos quais nossos olhos são capazes de fazer o cérebro enxergar, mas também existe algo que somente a percepção é capaz de identificar, pois existem qualidades nas "coisas" que só percebemos com a utilização do conjunto de sentidos, num jogo de complementação. Mais adiante, no quarto capítulo, abordarei mais sobre a percepção e a imaterialidade na minha pesquisa de mestrado.

Investigando a respeito da abordagem sobre matéria, encontrei pensamento semelhante em Ariel Araújo (2005, p.59), quando ele diz:

Para alguns artistas contemporâneos o mais importante está no significado que um determinado material apresenta, revelando em si uma construção conceptual entre

o elemento matérico e sua significação. Acompanhamos, não só aqui no Brasil, mas em várias partes do mundo que artistas procuram novas relações com a matéria, sejam essas traduzidas por experiências novas, ou traduzidas de algumas práticas tradicionais.

No meu processo criativo, estabeleço um elo entre o material e o imaterial, entre a matéria e a sensação provocada por ela, desde a construção da obra até o resultado estético apresentado ao fruidor. Ainda apresentando o processo criativo, passo então à abordagem dos materiais escolhidos para a construção das obras: a resina de poliéster, o acrílico e o vidro. Esses materiais serviram para melhor exprimir o imaginário, as necessidades de ligação da matéria e o conceito nas ações do sensível e na estruturação da minha poética visual.

- I. **Acrílico:** é um polímero do tipo termoplástico rígido. A reciclagem viável em termos econômicos contribuiu para a popularização desse material.

- II. **Resina Poliéster:** é também conhecida como resina cristal. Sua característica maior é a capacidade de reproduzir moldes fáceis à peça que o originou. Nesse trabalho, este tipo de resina foi utilizado em função de sua transparência, propriedade que a torna semelhante ao vidro. Poliéster é um termo criado a partir da junção dos morfemas *poli* (prefixo para *muitos*) e *éster* (nome de uma função química; elemento obtido através da reação: ácido + álcool = éster + água). É extremamente prazeroso lidar com a resina de poliéster e seus resultados, ainda que tivesse feito a opção de trabalhar com a variante cristal, de excelente transparência, brilho e luminosidade. Com esse procedimento, consigo alcançar o conceito do voyeurismo artístico – pode-se ver, mas não atingir, tocar, pegar.

- III. **Vidro:** é uma substância inorgânica, homogênea e amorfa, obtida através do resfriamento de uma massa líquida a base de sílica. Em sua forma pura, vidro é um óxido metálico superesfriado transparente, de elevada dureza, essencialmente inerte e biologicamente inativo, que pode ser fabricado com superfícies muito lisas e impermeáveis. Estas propriedades desejáveis conduzem a um grande número de aplicações. No entanto, o vidro é frágil, quebrando-se com facilidade.

Baseado nas experiências com transparência, parafina, resina de poliéster e outras resinas, passei a vivenciar uma inquietação que me levou a experimentar o vidro como elemento de prática artística. A escolha em trabalhar com esse material se deu em função de ele trazer consigo a diafaneidade tão almejada nessa pesquisa. Apesar de o vidro apresentar menor resistência quando comparado a outros materiais utilizados nesse trabalho (resina de poliéster e acrílico), ele permite uma leveza e uma transparência inconfundíveis, franqueando a passagem da luz, já anteriormente citada em capítulo específico. Na criação das obras, parto de dois princípios: em algumas peças utilizo da releitura de elementos e em outras, o reaproveitamento. É interessante deixar claro que não se trata de um reaproveitamento por reciclagem, mas da construção de objetos escultóricos, em que o processo de execução da escultura é feito a partir da união de várias partes, do mesmo material ou de outros diferentes.

Caminho pelas estradas sinuosas de todo processo criativo, rompendo barreiras, trabalhando com materiais pouco comuns à minha prática cotidiana, transpondo limites, aprendendo com os resultados adversos e construindo minha poética e estética. No momento em que estou criando, elaborando meus esboços, o desenho que faço sobre a folha de papel faz lembrar o gesto de um homem tateando seu caminho no escuro. Refiro-me aqui à imprevisibilidade do percurso: deixo-me levar pela intuição; não conduz, sou conduzido. Vou de um ponto do objeto planejado a outro ponto que vejo isolado, independente dos demais para os quais depois dirijo minha atenção. Sendo guiado por um impulso interior, vou traduzindo o material à medida que a ele dou forma. E nesse momento preciso, seguido de outros tantos, viajo numa jornada laboriosa, sempre inventando meu caminho para chegar até o objeto. Esse caminho é, talvez, o aspecto mais interessante da ação.

Faço minhas as palavras de Matisse: “Aprender a ver é o caminho mais longo da aprendizagem” (Matisse, 2007). Vivendo de forma intensa os momentos de gênese das obras, procurando enxergar aonde esse caminho me conduzirá, experimentando o sucesso e os tropeços na lida com a matéria e com base em reflexões e conceitos, apresento as obras que resultaram da maturação dessa pesquisa, cujas etapas chamo de **Estágios**, como referido no capítulo anterior.

Estágio VI – A INSTITUIÇÃO DOS SENTIDOS

O conceito desta instalação está baseado no processo de pesquisa das ligações que tenho com o sagrado em função da “terra sagrada” onde vivia minha família. Retomo o conceito de raiz e dos quatro elementos da natureza abordado no primeiro capítulo dessa dissertação para construir essa obra. Assim, trago minhas raízes e memórias para a elaboração dessa obra, que é produto da disciplina Laboratório de Expressão Tridimensional.

Na elaboração desse objeto/instalação/escultórico/conceitual, decidi-me pela construção de uma obra que utilizasse materiais transparentes como o acrílico e a resina de poliéster, por se adequarem muito bem a minha pesquisa envolvendo o conceito de ausência. O silêncio comunica pela ausência que estamos sós. É o reflexo da busca do meu “self”, e nada melhor para entendermos nós mesmos do que buscarmos a compreensão do sentido e significado das coisas.

A vinculação da noção de sentido com a problemática da interpretação encarada a partir da projeção existencial de possibilidades tem como consequência a tematização da noção de interesse, é definida na linguagem da fenomenologia como compreensão e concebida justamente como a elaboração de formas nas quais a “compreensão se apropria o que compreende”⁵¹. Ela revela, ao mesmo tempo, a recíproca existente entre o interprete e aquilo que ele interpreta e a natureza da interpretação como força que atribui valor aos elementos de uma experiência, apropriando-se dela pela “significação”⁵².

Foi inserido em cada um dos tubos os quatro elementos que compõem o universo (terra, fogo, água e ar), e absorvo a experiência do diálogo entre arte e os fenômenos da vida, entre objeto e palavra, em tudo aquilo que se coloca como valor de deslocamento e de intercâmbio. Esta proposta indica o estranho, o espanto, a experiência, a transição, o exótico,

⁵¹ Heidegger, M: Ser e Tempo. Tradução de Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis, Vozes, 1988, p204. A seguir, ele acrescenta: “Interpretar não é tomar conhecimento de que se compreendeu, mas elaborar as possibilidades projetadas na compreensão”.

⁵² Lembremos -nos do que escreveu Nietzsche: “Nossos valores são interpretações introduzidas por nós nas coisas. Poderia haver uma significação no em-si? Toda significação não é, justamente, uma significação relativa, uma perspectiva? Toda significação é vontade de potência”. Vontade de Potência, 1885/86, Liv. II, t I, 134. Apud Kossovitch, Leon: Signos e Poderes em Nietzsche. São Paulo, Ed. Ática, 1979, p 60 (nota19).

a etimologia, a tradição, os enigmas, o sentido, o signo, o significado, a escrita e o temor diante do extraordinário.

Para a escolha dos materiais para a elaboração dessa obra levei em consideração algumas propriedades específicas da matéria, como o peso específico, a porosidade, a densidade, a tenacidade, o brilho e a transparência.

Existe uma grande, mas saudável, distancia em relação ao criar e fazer nascer a obra em que estão envolvidos uma dinâmica saudável, laboriosa, emotiva e prazerosa que levou-me a experimentar diversas técnicas até conseguir o resultado esperado.

O tubo de ensaio, recipiente usado para efetuar reações com pequenas quantidades de reagentes de cada vez, assumindo proporções agigantadas, mostrou ter um significado apropriado na tradução do conceito do trabalho – a experiêndia . Tubos de ensaio são utilizados em laboratórios para experimentos científicos e isto me remete a minha infância, quando atuava como “Pequeno cientista”, brinquedo educativo que dava prazer e me introduzia no campo da alquemia, em meu laboratório atelier em minha casa de infancia no interior – prática atual na busca incessante por novos materiais na arte contemporânea.

Tenho registrado na memória as tantas experiências em que utilizei o tubo de ensaio, segurando-o na minha mão. Nada mais precioso que uma mão humana para, nesse trabalho, segurar o tubo de ensaio.

A mão é a parte final de cada extremidade superior (ou braço) principalmente nos mamíferos bípedes, mas essa terminologia também se aplica para designar os órgãos equivalentes em muitos vertebrados (a extremidade dos membros anteriores) e mesmo em alguns invertebrados, como nas pinças de alguns antrópodes como os caranguejos.

A importância da mão na cultura humana – como órgão que “segura” (o poder) – está patente em muitas expressões como por exemplo:

- ✓ “ Conheço-o como a palma de minha mão”
- ✓ “ Em segunda mão” (que teve outro possuidor)
- ✓ “ Governar com mão de ferro” (ou pulso de ferro)
- ✓ “... à mão direita de Deus–pai...”

A grande capacidade de movimentos da mão permite ao homem desenvolver as linguagens gestuais, não só para melhorar a comunicação entre surdos-mudos, mas também para ser utilizada em situações especiais, como no teatro, em navios ou entre pessoas que se encontram fora do alcance do ouvido, mas que podem se observar. Outra possibilidade (também existente nos primatas restantes) é a utilização da mão como arma, não só fechada num punho, mas também noutras posições, como nas artes marciais.

Sendo dados quatro tubos de ensaio, foram representados graficamente um elemento no interior de cada tubo (foto dos 4 elementos) em acetato transparente, nas cores da natureza: azul (água) , vermelho (fogo), amarelo (terra) e verde (ar). Os símbolos foram lançados e cada tubo-elemento foi ordenado segundo a cosmologia budista: primeiro apareceu o elemento ar, que deu origem aos elementos fogo, água e terra, à medida que o universo físico passou a existir. Cada cor faz analogia com os elementos da natureza, como tão sabidamente traduzido por Mikerinos (Pedro de Souza)⁵³:

⁵³ Pedro de Souza – Poeta português (Lisboa, 1962) assina com o pseudônimo de Mikerinos .

Os Quatro Elementos – As Cores da Natureza

Pedro de Souza (Mikerinos)

Azul

Cor de céu

Azul por todo o lado

Sensação de felicidade

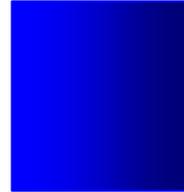
Do Céu, da felicidade

Do mar, da vastidão

Do amor, da doce prisão

Espelhando em boa verdade

O meu estado de espírito



Verde

Cor da natureza

Verde por todo o lado

Sensação de frescura

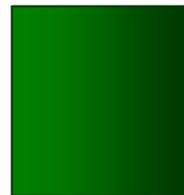
Cor das plantas, da beleza

Cor dos caules, da singeleza

Cor das folhas, da delicadeza

Espelhando em boa verdade

O meu estado de espírito



Vermelho

Cor de sangue vermelho por todo lado

Sensação de vigor

Cor da vida, da paixão

Cor da raiva, da emoção

Cor do ódio, da traição

Espelhando em boa verdade

O meu estado de espírito



Amarelo

Cor do sol

Amarelo por todo lado

Sensação de calor

Cor do trigo, do alimento

Cor da paz, do bem estar

Cor da areia, da união

Espelhando em boa verdade

Meu estado de espírito



Os tubos de ensaio apontam o peso da imagem e a fragilidade do discurso: tubo resina, ao cair se quebra. Com a obra teci outros conceitos: A vida é um jogo. A vida é ensaio. A vida é corte. O livro-vidro é um jogo imagético inacabado. Como todo o material utilizado é transparente, simboliza a idéia de ausência, impermenência, de algo que já passou.

A Concepção da obra

Aqui celebro o modo de fazer do trabalho proposto, com os conceitos, o passo-a-passo e as reflexões. Apresento aqui alguns pensamentos que elaborei acerca do processo de criação ao longo do meu aprendizado. Chamo a atenção que esse processo acontece na natureza e na parte espiritual.

Entendo que o processo criativo é desordenado e requer, pelo menos, três habilidades do ser humano: análise, síntese e mapeamento. A habilidade de análise está relacionada à capacidade de avaliar e pensar de maneira crítica resultando num "raciocínio convergente", onde idéias, opiniões e possíveis soluções são ponderadas durante uma avaliação. Esta análise pode acontecer de forma iterativa, ou seja, de haver a recorrência durante o seu processo, em que indivíduo criativo faz um escrutínio e distinção entre as idéias (antigas ou novas) que tenham um potencial a ser explorado. Sei também que o processo analítico não ocorre isoladamente. Há uma interação com os outros componentes do processo criativo humano, como referido anteriormente quando abordo a criação em rede. Essa ação que se exerce mutuamente entre as partes não se dá de forma ordenada, pois o momento criativo envolve tanto refinamento de idéias quanto o inverso, isto é, a ocultação de detalhes. Além disso, existe o mapeamento de desde conceitos e idéias relacionadas a outros que não tem qualquer tipo de relacionamento. A síntese exige uma habilidade onde o indivíduo usa ingenuidade e imaginação no momento de concepção e elaboração de uma nova idéia. A habilidade de mapear abstrações em algo concreto é chave componente no processo criativo. Trata-se da capacidade de usar abstrações e conceitos teóricos e conseguir mapeá-los em idéias concretas ou algo prático. Esses conceitos são aplicáveis não só à obra que agora apresento, mas amplio seu uso a outras obras na minha prática artística.

Com base na lógica de pensamento apresentada, descrevo e reflito sobre a concepção de “A Instituição dos Sentidos”:

A mão de resina

- * Molde da mão em alginato (hidrocolóide);
- * Confeção do positivo em gesso;
- * Cópia do positivo em borracha de silicone;
- * Cópias das mãos em resina de poliéster.

A utilização do alginato para moldagem

A obtenção de modelos como meio de reproduzir peças a partir do corpo exige muito do profissional, já que os modelos devem reproduzir com exatidão os tecidos moldados e apresentar acuidade dimensional. Tais aspectos merecem atenção especial quando se utiliza o hidrocolóide irreversível (alginato) como material de moldagem, desde a manipulação, armazenamento e o vazamento do gesso. A preferência pelo alginato prende-se ao fato de seu custo ser relativamente baixo, à facilidade de uso, dispensando equipamentos sofisticados para sua preparação, além da facilidade de limpeza e o controle do tempo de trabalho. É o material de moldagem mais utilizado na odontologia, embora sofra grandes alterações dimensionais toda vez que o molde não é preenchido com gesso num determinado espaço de tempo e em condições ambientais adequadas.

Na lida com a **resina de poliéster**, além do polímero líquido, são utilizados outros compostos, como o catalisador MEK ou peróxido e monômero de estireno. A **preparação da resina** varia na dependência da finalidade e materiais agregados a esse composto, da necessidade de secagem rápida ou lenta, de acordo com a extensão da peça a ser confeccionada, etc. Em geral, para cada 100 gramas misturam-se 10 ml de monômero de estireno, 5,0 ml da solução de parafina e 10 gotas de catalisador.

Depois que fiz o molde em fibra de vidro, untei a forma com desmoldante líquido e cera desmoldante para que o objeto fosse retirado da forma sem se danificar. A peça também pode ser feita em bloco único ou em forma mecânica, dividindo em partes. Para esculturas e objetos, pode-se fazer em tacele, que é cada uma das peças de que se compõe a forma de uma estátua, objeto, modelo etc. Após untar a forma com o desmoldante, apliquei a resina acrescida de monômero e catalisada (às vezes acelerada), respeitando os critérios de tempo de secagem e cura.

Pronto o objeto, parti para a fase de acabamento e polimento, retirando todas as imperfeições, arranhões e para impor brilho à peça. Em alguns casos, o polimento foi dispensável, pois lancei mão das possibilidades que a resina cristal disponibiliza em sua elaboração. Considerei, então, a peça como concluída e apresentei ao público para contemplação e diálogo, consolidando-se como uma verdadeira obra de arte ao completar-se no ato da fruição.

Os tubos de ensaio e seus suportes

Para a confecção de quatro suportes para os tubos de ensaio, optei por utilizar o acrílico transparente para dialogar com o conceito de “ver através” e manter coerência com a função real do tubo de ensaio: fazer experiências. Os tubos de ensaio (também de acrílico) devem ser colocados com o afastamento de dez centímetros da parede, direcionando-os ao meio da palma da mão.

Os enigmas dos tubos

Enigma é um termo sinônimo ou próximo de charada, cifra, criptograma, adivinhação, hieróglifo, mito, etc., que em poesia é utilizado para traduzir o texto que constitui uma mensagem de significado oculto ou dissimulado. Segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999), pode ser definido como uma questão proposta em termos obscuros, ambíguos, para ser interpretada ou adivinhada por alguém, coisa inexplicável, aquilo que é difícil compreender, mistério.

Partindo quase sempre de uma pergunta direta ou indireta, o enigma se constrói com uma descrição nunca explícita de um fato ou de uma situação, bloqueando a possibilidade de resposta imediata por força da contradição que deve existir nos elementos que o constituem.

Em 1880, o alemão Emil du Bois-Reymond⁵⁴, na sua formulação "*ignoramus et ignorabimus*" (desconhecemos e continuaremos a desconhecer), dizia haver "sete enigmas do mundo". O primeiro era a origem da matéria e da energia; o segundo, a origem do movimento; o terceiro, o surgimento da vida; o quarto, a finalidade da natureza; o quinto, o surgimento da sensibilidade e da consciência; o sexto, a origem do pensamento racional e da linguagem; o sétimo, a liberdade da vontade (o livre-arbítrio). Essa formulação, que enfatizava a incognoscibilidade⁵⁵ irreduzível da origem dos fenômenos, exerceu notável influência sobre o pensamento científico do século XIX, inclusive sobre a visão de Freud e Jung acerca dos limites da ciência, num aspecto mais geral, e da psicanálise, em particular. Essa formação do pensamento não-explícito foi que me conduziu a elaborar essa obra intitulada de "Instituição do Sentido".

De acordo com Abbagnano (2003, p. 333) "*embora a palavra até hoje seja empregada com fins retóricos, tornou-se imprópria para exprimir a atitude do homem moderno em face das limitações ou da imperfeição o seu conhecimento do mundo*". Para ele, enigma significa propriamente "adivinhação", e a expressão enigma do mundo parece indicar que o mundo, como uma grande charada, só tem uma solução, que, uma vez encontrada, eliminaria todos os problemas. A meu entender, Abbagnano discorre sobre esse mistério com uma visão muito simplista, pois, penso eu, o mundo não possui enigmas, mas problemas que precisam de soluções adequadas e sempre sujeitas a revisões.

Mais uma vez o tubo de ensaio serve de elo entre mim e a memória da minha infância, do tempo em que brincava de cientista, como foi anteriormente referido no capítulo II. Ensaio é uma experiência química preliminar ou um procedimento abreviado, geralmente realizado

⁵⁴ Emil du Bois-Reymond (Emil Heinrich du Bois-Reymond) (1818-1896) foi um médico fisiologista alemão. Nascido de uma família de protestantes franceses emigrados para a Alemanha, du Bois-Reymond foi uma das personalidades científicas mais importantes da segunda metade do século XIX. Foi o descobridor do potencial de ação e pai da eletrofisiologia experimental. (<http://www.forp.usp.br/restauradora/occlusao/lapese/Html/Eletromiografia.htm>)

⁵⁵ incognoscibilidade é a qualidade de que não pode ser conhecido (Aurélio Buarque de Holanda, 3ª edição, 1999, pág. 1094)

para verificar a ausência ou a presença de uma substância ou para executar uma reação. Tubo de ensaio é uma estrutura usada para efetuar essas reações. Ao mesmo tempo em que sugiro a mistura dos quatro elementos da natureza (terra, fogo, água e ar), induzo o fruidor a manipular os sentimentos e a refletir sobre a vida.

Essa pesquisa aborda matéria, tempo e memória, sendo assim, está envolta em enigmas. Penso ser adequado apresentar a "Instituição dos Sentidos" sob a forma de uma grande experiência, no grande laboratório da vida. Com base em du Bois-Reymond, esta obra intenta provocar reflexões sobre a criação, o desconhecido, os sentimentos, a memória, o tempo e a dualidade das coisas e do pensamento. A idéia é falar do ontem, do hoje, do agora e das diversas formas de pensar e criar.

Todo o processo de execução da obra está evidenciado a seguir (Figura 50). Da mesma forma apresento as plotagens dos símbolos dos elementos em acetato, nas cores da natureza, uma para cada tubo de ensaio, distribuídos segundo filosofia budista anteriormente descrita.

Realização do positivo
em forma de alginato
(hidrocolóide)

Realização do positivo
em forma de alginato
(hidrocolóide)

Forma em silicone para
realização da peça em
resina de poliéster

Retirando da forma
a peça em resina de
poliéster

Retirando da forma
a peça em resina de
poliéster

Peça em resina de
poliéster após ser
retirada da forma

Peça em resina de
poliéster – visão lateral

Peça em resina de
poliéster – visão frontal

Tubo de ensaio

A Instituição do Sentido, 2007

A Instituição do Sentido, 2007



Figura 50 - *A Instituição do Sentido*, 2007
O processo criativo

Espaço-Obra / Obra-Espaço

Os trabalhos que se seguem partiram da proposta de intervenção no espaço, com sua incorporação à obra. Todas foram realizadas de forma coletiva, mantendo a coerência com minha poética visual e abordando os conceitos de memória, ausência, transparência, relíquia. Esses trabalhos foram: ***Eu me lembro***, nas ruínas da fábrica de refrigerantes e cristais Frateli Vita, na Cidade Baixa, em Salvador (dezembro, 2006); o ***Olho de Deus***, na intervenção espacial no Forte de Monte Serrat, localizado no bairro de Humaitá em Salvador (julho, 2007) e, por fim, ***Plante a ação***, no Centro Cultural Dannemann, em São Félix, no Recôncavo Baiano (novembro, 2007). Essas obras instauradas serão descritas a seguir, de acordo com sua cronologia. Falo de instauração, tomando como base a seguinte definição que diz:

A este respeito, a experiência contemporânea conduz manobras simultaneamente mais abertas e precisas para decifrar os contatos sociais: a instauração de uma obra de arte não representa, mas sim apresenta situações dirigidas pelo artista sem sua direta participação, mesclando configurações verificadas em impossibilidades. Desta forma, a tessitura da instauração contempla o tornar visível o invisível, perpassando pelo sentido do olhar. O que se busca é a essência da obra através da compreensão, que estabeleça uma co-relação signo/sentido.

(LAMPERT, 2007).

Desta forma, neste capítulo abordo novas experiências, relatando-as conjuntamente a algumas reflexões sobre meu enfrentamento com questões relacionadas ao espaço (vinculado à idéia de lugar) e a obra. Passei a vivenciar as intervenções diretas no espaço e a realizar a fusão entre o local de criação e de exibição, dotando este último de uma vida e valor que muitas vezes só se encontram quando está ainda no atelier do artista. Aprendi que a relação da obra de arte com o espaço que a circunda assumiu, ao longo dos tempos e dos meios de expressão, várias formas. Contudo, há nos últimos tempos um aumento do papel interventivo do artista no meio, por vezes pelas modalidades de que a obra se reveste, em outras pela alteração das funções quer do artista, quer do público, principalmente quando o espaço em que se exhibe deixa de ser a galeria ou o museu. O convite à participação direta do fruidor na obra acentuou-se pela necessidade de um diálogo entre as partes e através de

busca de soluções que depusessem à obra a sua condição de objeto de contemplação, permitindo, assim, uma deslocação espacial do espectador.

Aprofundei os conhecimentos sobre o pensamento e a ação de dar espaço (“espaciar”, para Heidegger). No espaciar se manifesta e se encerra um acontecer. (DA SILVA, 2007). Dar-espaço concede algo. Deixa o vigor do que se abriu, faz aparecer as coisas presentes, de que o habitar humano depende. Por outro lado, o dar-espaço prepara para as coisas a possibilidade de pertencerem cada um a seu lugar e a partir daí, umas às outras. O duplo movimento deste dar-espaço desencadeia um fenômeno que torna propício a apropriação de lugares pela obra de arte. O caráter desse acontecimento é guardar e cuidar. O entrelaçamento de arte e espaço deveria ser pensado como experiência de lugar, possibilitando deixar aparecer a dimensão do confronto implícito a todo encontro. A obra de arte seria a “in-corporação” de lugares que, acolhendo e aguardando um confronto, mantém consigo uma liberdade, garantindo a cada coisa o seu tempo e ao homem um habitar em meio às coisas.

Outros conceitos envolvendo espaço se referem à sua homogeneidade e à sua falta. O espaço da ação ou do trabalho, ao contrário de outros registros espaciais (da geometria ou das intuições lógicas) é um espaço não homogêneo, mas que possui um ou vários centros direcionadores e, também, uma textura temporal, ou seja, uma topologia determinada pela temporalidade inerente à estrutura da ocupação do lugar pelo objeto. O vazio espacial, com muita frequência, aparece apenas como falta. O vazio corresponde a uma deficiência no preencher de vãos e intervalos. Certamente, no entanto, o vazio é parente do que o lugar tem de próprio e por isso não é uma falta, mas um transparecer.

Assim, entender a dialética de pertencimento entre obra e espaço foi um exercício enriquecedor. O amadurecimento adquirido através do tempo e com a vivência da prática do fazer artístico possibilitou que eu pudesse integrar esse binômio ao meu processo criativo, tornando-os complementares. Apresento, então, três vivências em que a união espaço-obra foi fundamental no processo da criação.

Estágio VII - *EU ME LEMBRO*

Esta intervenção aconteceu em dezembro de 2006, nas ruínas da fábrica de refrigerantes e cristais Fratelli Vita. A obra foi executada em parceria com o Artista Visual José Henrique Barreto. Exercer diálogo entre a obra e a ruína serviu de pano de fundo para percepção da dimensão da minha linha de trabalho, suas relações com o passado e o presente e com o espaço. Este diálogo é objeto de busca – mostrar que o passado ainda é elemento do presente e que o tempo atual se constrói com momentos acontecidos. Os fazeres cotidianos do homem, sua lida diária, seu labor, a vida comum estavam presentes na obra. Trabalhou-se com lembranças e recordações, uma prática que admite o lado poético e imaginário, tecida de memória, distância e passado. Marcas do tempo foram evidenciadas e, também, foram elementos da construção do trabalho.

Em todo processo, existiu a aproximação das distâncias entre o passado e o presente. Utilizei o conceito de “representação”, evocando ausência ao fazer as vezes da realidade representada e, ao mesmo tempo, sugerindo “estar”, ao tornar visível esta realidade. A idéia estava lá pelo intermédio do objeto exposto e pela interferência no ambiente. A representação do passado (história) ligava-se a continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A afetividade e mágica (memória) emergiam de um grupo de emoções e sentimentos relacionados aos fatos, lembranças e objetos. Trabalhei com relíquia enquanto diálogo continuado e dinâmico entre o campo da memória e o da história.

As condições em que se encontravam as instalações da fábrica e sua conservação contribuíram para enriquecer o trabalho. Aos olhos de um bom observador, os sinais de abandono revelaram a preciosidade do conteúdo. Devido ao mau estado de conservação do local, o trabalho com a relíquia resultou numa experiência estética. A impossibilidade de uma manipulação, ainda que enquanto estratégia visual, restituiu à obra uma aura, uma sacralidade, uma vez que o trabalho havia assumido o status de obra e chegou a um espaço de exposição, ainda que não-convencional, com o retorno do passado ao presente mostrando de forma evidente que a arte é dinâmica. Assim, um antigo engradado de refrigerantes Fratelli Vita marcado pela ação do tempo e deteriorado pela ação de térmitas foi trazido ao presente pela inserção em material de tecnologia recente, a resina cristal de

poliéster, deixando “transparecer” a história e a memória da peça. O material propiciou ao velho engradado um *status* de uma obra artística. Conseguiu-se agregar leveza e solidez à peça pela substituição do fundo do engradado por uma placa transparente de resina, em que foram inseridas duas imagens de garrafas do tradicional refrigerante. Essa peça foi fixada à parede por meio de “mãos francesas”, cuidadosamente escolhidas de modo a permitir sua contemplação sem a interferência de outros elementos. A transparência do material utilizado neste trabalho aproximou-se do chamado “voyeurismo” artístico. Ao “ver através”, o espectador foi convidado a explorar a obra em seu interior e a conhecer seus segredos.

Encontrei no ambiente os elementos utilizados na elaboração da obra, que foi sendo construída no decorrer da ação. Numa dinâmica performativa, o espaço foi sendo modificado com a gênese da obra. Na parede foram realizadas várias janelas de prospecção semelhantes às garrafas de refrigerante produzidas pela fábrica, em diferentes profundidades de camadas. Essa técnica é utilizada em restauração para descobrir a cor da pintura original e seus elementos decorativos com suas características da época. As “garrafas” possuíam três tamanhos diferentes e eram aleatoriamente distribuídas e localizadas acima e ao lado do engradado resinado, abrangendo todo o espaço escolhido para a instauração da obra. Essa foi uma forma empregada para falar de tempo, memória e história. Usei o “fragmento” para expressar as relações de dualidade entre a matéria e a lacuna. Usei uma narrativa identificada com o “vestígio”, desenvolvendo uma cumplicidade e afetividade com a “coisa que se degrada”.

A fachada neoclássica imponente e seu interior estavam na memória. A fábrica precisava ser redescoberta – a prospecção fez parte desse conhecimento e do processo de retomada de valores e sentimentos, explorando o desconhecido, desvendando o que não se conhecia ou lembrava. As paredes me contavam a história daquele lugar e a cada camada removida me tornava mais íntimo do ambiente. Minha pele e a da parede, por momentos, pareciam únicas. Fiquei atordoado, inicialmente, com a grandeza do espaço e a possibilidade de este poder se transformar em espaço não-convencional para recepção e exibição de arte contemporânea. Desta forma, modifiquei a mim mesmo. Esta experiência me fez repensar sobre a efemeridade da matéria e da vida.

As garrafas desenhadas e esscarificadas na parede da antiga fábrica de refrigerante simbolizavam aquelas que outrora serviam para armazenar o néctar produzido pela Fratelli Vita. Da mesma forma, essas garrafas superdimensionadas falavam de recipiente para guardar uma relíquia, a memória do espaço e do tempo – um tempo passado registrado naquele ambiente e na imaginação de quem, inclusive eu, nunca teve a oportunidade de adentrar naquele local quando criança, mas que ainda guarda na memória o sabor do refrigerante Fratelli Vita.

Como se trata de relíquias, decidi eternizar as “peles” retiradas da parede. Por um momento pensei em simplesmente guardá-las, mas depois, optei por inseri-las em resina de poliéster (Figura 51). Como um anteparo, a resina guardaria as “peles” da fábrica, registraria sua existência e impediria que fosse violada, pelo menos na memória dos que tiveram a chance de ingerir a bebida adocicada e gaseificada, que foi um marco do gênero no Estado da Bahia.



Figura 51 - *Peles das Ruínas da Fratelli Vita*, 2006

Assim, **Ruínas da Fratelli Vita – Processos Criativos** foi um evento inusitado na cidade de Salvador, permitindo que eu trabalhasse com o conceito de memória, história e relíquia – elementos que fazem parte da poética da minha linha de pesquisa – agregados aos conceitos de apropriação, espaço e tempo. Esses conceitos presentes no trabalho apresentado estavam em consonância com a proposta da mostra: a inserção do trabalho no espaço da ruína de forma adequada, estabelecendo-se um diálogo entre os diferentes tempos e materiais e apresentando uniformidade de leitura entre os conceitos empregados (Figura 52).

Visão da parede da fábrica
antes da intervenção

Experimentando a intervenção
(matriz da prospecção)

Desenhando as gravuras para
a realização da prospecção

Realizando a intervenção
(prospecção)

Prospecção das garrafas na
parede da fábrica

Realizando a intervenção
(prospecção)

Engradado de refrigerante
Frateli Vita eternizado em
resina de poliéster – elemento
da instalação.



Figura 52 - *Eu me lembro* - Processo criativo na Ruína da fábrica Frateli Vita, 2006.

Estágio VIII - O OLHO DE DEUS

Outra obra realizada no curso do mestrado foi a instalação no Forte Mont Serrat denominada "O Olho de Deus", durante a exposição de um coletivo de artistas intitulada *espiAÇÃO*⁵⁶, em de julho de 2007. O maior desafio em realizar essa intervenção foi conseguir integrar a obra e o espaço, colocando-as em perfeita sintonia, interferindo ou modificando de forma mínima no espaço existente. Esta é a proposta para as ações deste grupo, que no Forte de *Mont Serrat* decidiu ocupar o espaço de uma guarita por cada um dos seis artistas do Grupo Ação (Áurea Madeira, Fábio Gatti, José Henrique Barreto, Lica Moniz, Luiz Cláudio Campos, Mili Genestreti). Ao espaço poeticamente chamamos de "espia", dado a sua função de espiar, vigiar, e possuía as dimensões de 2,5 m de diâmetro por 3,5 m de altura.

Na realização desse trabalho, visualizei o espaço e a obra como um elemento único, de forma que não houvesse fissuras na sua concepção. Era fundamental que todo o espaço fosse integrado à obra e não houvesse interferências na sua leitura. Assim, decidi que a para compor a obra utilizaria um número reduzido de elementos. Na guarita destinada à minha intervenção, foi colocado um espelho de um metro de diâmetro no chão, levemente inclinado sobre revestimento de areia. No teto foi colocada uma plotagem em vinil da nebulosa Helix. A função do espelho é refletir o olho (uma plotagem) colocado no teto abobadado.

A escolha do Olho de Deus

Inicialmente foi pensado em um olho das igrejas Românicas do século XII. Posteriormente, nas pesquisas na internet, foi encontrado um elemento que se encaixou perfeitamente nesta instauração, que se trata de uma nebulosa (Helix) da constelação de Aquarius, fotografada pela NASA (North American Spacial Agency - Agencia Espacial Norte-Americana) com Infravermelho. A composição final da imagem foi obtida a partir de fotografias captadas do

⁵⁶ *espiAÇÃO* - O Memorial Milton Santos, do Centro de Recursos Ambientais (CRA), apresentou a exposição *espiAÇÃO*, no Forte de Monte Serrat. A abertura foi em 13/07/2007, às 18h. Cada uma das seis espias, situadas na parte superior do forte, conteve uma obra dos artistas Fábio Gatti, Áurea Madeira, José Henrique Barreto, Lica Moniz, Luiz Cláudio Campos e Mili Genestreti.

Observatório Nacional de Kitt Peak, em Tucson, Arizona, com o telescópio espacial Hubble, lançado no dia 24 de abril de 1990.

Helix é uma das nebulosas planetárias mais próximas do Planeta Terra, distando 650 anos-luz daqui, cerca de 6,15 quatrilhões de quilômetros. A fotografia mostra uma estrutura de filamentos incrustada em anéis de gases vermelhos e azuis. Segundo a NASA, a nebulosa Helix parece redonda porque o Hubble a enxerga "de lado". Na verdade, a imagem representaria a entrada de um túnel de gases brilhantes com trilhões de quilômetros (Figura 53).



Figura 53 - Nebulosa Helix, da constelação de Aquarius. Imagem obtida a partir de fotografias captadas do Observatório Nacional de Kitt Peak, em Tucson, Arizona, EEUU, com o telescópio espacial Hubble.

Segundo depoimento do Professor Juarez Paraíso, durante a disciplina Laboratório de Expressão Tridimensional, do CPGAV/EBA/UFBA, o resultado conseguido ao integrar os elementos ao espaço expositivo, o espelho projetou o cosmo (aqui a nebulosa) para baixo. Antônio José Saja, professor da disciplina Filosofia da Arte do PPGAV-EBA-UFBA e Diretor do espaço expositivo, teceu comentários sobre a instalação. Era fato que todo o espaço existente entre a plotagem da nebulosa, colocada na porção abobadada da guarita, e o espelho, posto no piso da estrutura, delimitava um grande espaço e todo ele era a obra. O mais interessante comentário feito pelo Professor Saja foi sobre o efeito de projetar o cosmo para um buraco, beirando o fantástico. O espelho funcionava como um simulacro de buraco e toda projeção da nebulosa nele aproximava os mundos – o do céu e o da terra. O reflexo do cosmo no espelho sugeria que toda essa porção do universo havia sido sugada para o interior da Terra. E essa era a real proposta percebida com fidelidade pelo olho sensível do professor-observador.

O Olho

Olho, órgão de percepção visual, é, de modo natural e quase universal, o símbolo da percepção intelectual. É preciso considerar, sucessivamente, o olho físico, na sua função de recepção da luz; o olho frontal – o terceiro olho de Shiva; e, enfim, o olho do coração. Todos três recebem luz espiritual.

Ao longo dos tempos, o Homem serviu-se da representação de imagens para exprimir sentimentos, comunicar idéias, desenvolver a criatividade e o sentido estético. A visão é o sentido que melhor permite a exploração das imagens, a percepção.

O olho divino que tudo vê é ainda representado pelo Sol: é o olho do mundo expressão que corresponde a Agni⁵⁷ e que também designa Buda. O olho do mundo é o buraco no alto do Domo, porta do sol, o olhar divino que abraça o cosmo, obrigatoriamente a passagem obrigatória para a saída do cosmo.

O Olhar

O olhar é carregado de todas as paixões da alma e dotado e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. Ele é também um instrumento das ordens inferiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime.

⁵⁷ Agni é uma divindade Hindu. A palavra agni é Sânscrito para "fogo" (nome), com a mesma origem do Latim ignis.

O Olhar

Helena Rodrigues

*O olhar diz mais do que qualquer palavra
Ou qualquer outro gesto
De todas as manifestações da linguagem não verbal
É no olhar que mais e melhor se revela o sentir
que vem do fundo do nosso ser
Com o olhar.
Acaricia-se... Sem usar mãos
Beija-se... Sem unir os lábios
Abraça-se... Sem sequer se tocar
Entrelaça-se todo o nosso ser...
Sem qualquer outro gesto
É com o olhar que se vê a riqueza e beleza que vem de dentro,
olhando com os olhos do coração...
Que vêem muito mais longe
É com o olhar que vimos tudo o que existe de belo na vida
Por isso eu gosto de olhar nos olhos,
porque um simples olhar transmite e também consegue observar
a alegria e a tristeza, que nos vai na alma.
E maravilhoso o que o nosso olhar consegue ver
Vê-se, quem se ama...
O mar a natureza...
o céu e o arco íris, com as suas sete cores que são um encanto para os nossos olhos
Com o nosso olhar, muitas vezes vimos ou queremos ver tudo bem colorido
mas tudo isso e a força de um olhar quando sincero e verdadeiro
Por isso palavras para que!...
... Basta o carinho e a beleza de um olhar...*

Jean de Paris⁵⁸ tentou formular uma crítica das artes visuais sobre o olhar, sobre os modos segundo os quais ele se impõe, se relaciona, se recusa. “Com o olho também se pinta. A obra também nos considera. E onde melhor apreender o segredo de um pintor senão nesse olhar com que ele dota as suas criaturas a fim de que, eternamente, elas o defiram aos outros?” (JEAN DE PARIS, apud CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 653).

O olhar do criador e o olhar da criatura constituem o que propriamente está em jogo na criação, segundo a concepção do mundo. Evocam um ao outro e não existe um para o outro. Sem esses olhares, a criação perde toda a razão de ser. Para Hafiz de Chiraz⁵⁹ “é sobre o jogo mágico de teu olhar, diz, que colocamos o fundamento de nosso ser”. A maneira como empregamos bem o nosso olhar se chama a ciência e arte do olhar. Empregar o seu olhar não é brincar com este mundo das aparências, é desvendá-lo para descobrir nele o olhar do criador. Logo o mundo é compreendido como o próprio jogo do olhar de Deus, como o fluir de seu tesouro, a relação de seus atributos. Diz ainda Hafiz: “Se a face divina torna-se epifânia de seu olhar, não há dúvida: tu és possuidor do olhar”. (HAFIZ DE CHIRAZ, APUD CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 653)

Assim, o Olho de Deus fez parte de uma das ações do Coletivo de Artistas inserido na proposta de intervenção em espaços públicos, transformando-os em espaços expositivos não convencionais (Figura 54).

Passeando pela vontade de pesquisar e produzir, exercendo minha atividade de criação, participei de outra mostra expositiva do Grupo Ação na Fundação Dannemann, em São Félix, no Recôncavo Baiano. Tratou-se da exposição *plantAÇÃO*, cujo conceito residia no ato de plantar e cujo local foi escolhido em função da lavoura fumageira regional e da existência de uma fábrica de charutos no Centro Cultural.

⁵⁸ Jean de Paris - em francês Jean de Paris, também chamado Jean Quidort e Johannes de Soardis (c. 1255 - 1306) foi um filósofo francês, teólogo e monge Dominicano.

⁵⁹ Chama al-Din Muhammad Hafiz (Chiraz 1325 - Id. 1390), poeta lírico persa, era exímio no *gazel* (espécie de ode) e professor de Exegese do Alcorão. Em suas obras uniu temas místicos à inspiração báquica e à exaltação da beleza.

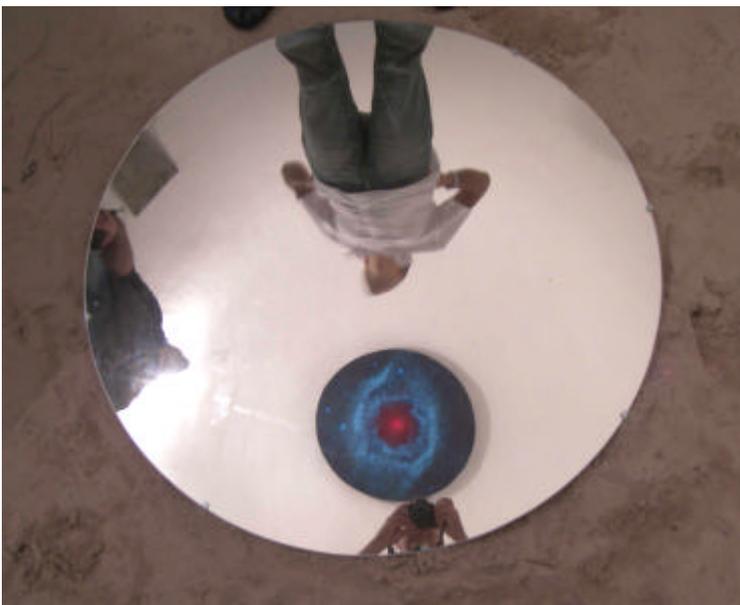


Figura 54 - *O Olho de Deus*, 2007

Estágio IX - PLANTE A AÇÃO

Planta, na maioria das classificações, é qualquer dos organismos vivos vegetais verdes que contém clorofila, porém em arquitetura, é um desenho de projeção horizontal de um objeto, terreno, de parte de uma construção. Planta baixa é a representação gráfica do corte horizontal de um edifício, e que passa acima do plano dos peitoris das janelas. Planta de localização é a representação gráfica da posição de um terreno, em que compreende a região onde está localizado com logradouros e terrenos vizinhos.

Reunindo estes conceitos polissêmicos, semeiei nas mesas-caixas da Fundação Dannemann plantas-baixas da própria Fundação, do Forte do Paraguaçu e a planta de localização do município de S. Felix. Foram “plantadas” sobre a grama sintética, estabelecendo, assim, uma relação entre o ato de plantar, cujo significado é inserir um vegetal na terra para, aí, enraizar, e a planta baixa arquitetural, referindo-se ao ato de construir, fincar no solo um edifício. A transparência do papel em que as plantas foram impressas deixou que elas absorvessem a coloração verde da grama, estabelecendo uma relação entre a ação de trabalhar com a transparência com elementos textura, transparência, marcas e inserções em que se possam fluir através da obra no intuito de observar e enxergar elementos. A transparência, sob a óptica do conceito e da matéria, permitiu estabelecer um diálogo entre o material, sua idéia e concepção ao longo do processo criativo (Figura 55).

No âmbito da proposta apresentada estava a adição do espaço expositivo à obra, através da interferência da projeção da imagem da arquitetura do local refletida sobre o vidro das mesas-caixas. Era mais um elemento que solicitava reflexão, pois o ambiente invadia literalmente a obra, tornando-se prisioneiro dela.

Meu intuito, nessa obra, era de levar ao observador elementos, fatos e emoções que deixem o fruidor refletir sobre a obra apresentada. A transparência, sob a óptica do conceito e da matéria, permite estabelecer um diálogo entre o material, a sua idéia e a concepção ao longo do processo criativo. As mesas-caixas, apesar de transparentes, permitiram ao observador a contemplação da obra na sua totalidade, mas ao mesmo tempo impossibilitou sua violação, ao observador é permitida a contemplação voyerística desse trabalho ao

mesmo tempo em que elas (as plantas) são guardadas como verdadeiras relíquias, estabelecendo, assim, uma unidade com todo o conceito desta pesquisa.

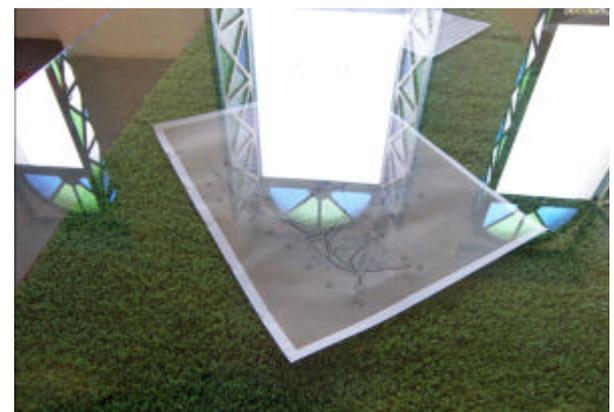
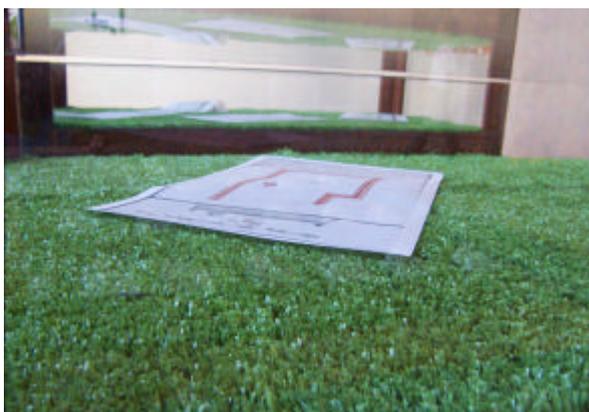
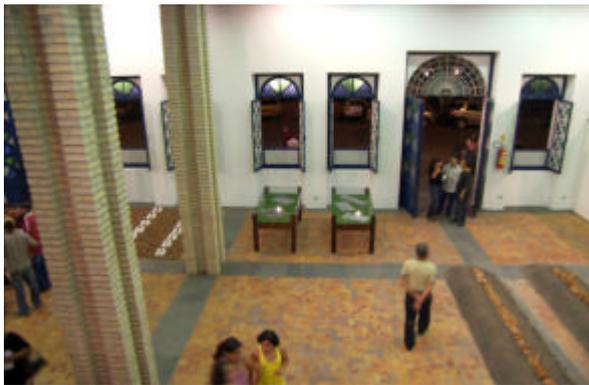


Figura 55 - *Plante a Ação* - Visão do Centro Cultural Dannemann, 2007



REMEMORÁVEIS

Estágio X – Rememoráveis (A Exposição Final)

“As coisas habitaram nele por longos anos, elas o povoam, forram o fundo de sua memória, estavam presentes nele [...]; e seu esforço atual é muito mais para pescar no fundo de si mesmo esses monstros pululantes e floridos e para revelá-los do que para fixar suas qualidades após observações detalhadas.”

Jean-Paul Sartre, 1947

Como foi detalhado nos Estágios anteriores, frequentemente utilizo objetos do passado como referência para minha obra e, assim, tomando conhecimento das palavras escritas por Sartre em um estudo consagrado ao poeta francês contemporâneo Francis Ponge (1899-1988)⁶⁰, refleti sobre esse processo de recolher e de garimpar objetos nas feiras livres e antiquários à procura de materiais carregados de história e passado. Procurei por objetos guardados na minha própria memória, dos idos da minha infância, resgatando-os de lugares escondidos, ocultos, como o depósito da loja de meu pai, ou mesmo objetos que pertenceram a outros parentes. Este processo foi fundamental para compor as obras e refletir sobre a criação, para a exposição final, síntese da minha pesquisa no Mestrado. Sob essa ótica, os objetos e moveis serão, a partir de agora, chamados de objetos-relíquia e podem ser sentidos e imaginados pelo ângulo de cada um, pois acredito que estes nos revelam também sua própria história.

Ressalto que a maioria dos objetos possuía partes faltantes e estavam deteriorados pela inevitável passagem do tempo. Isto se constituiu em três desafios: o primeiro estava relacionado ao resgate do objeto; o segundo tratava da reconstituição da peça danificada; e o terceiro permeou o modo de integração da peça com o conceito do trabalho. Foi durante esse terceiro desafio que me dei conta da importância de ter trabalhado com conservação e restauração. É significativo pontuar que travei contato com estas técnicas, inicialmente cursando a disciplina Conservação de Bens Culturais Móveis com a Professora Ana Maria Villar Leite Augusto da Silva e trabalhado em seu atelier e, posteriormente, sendo parte integrante de equipes de restauração, como a da Catedral de Salvador e Palácio da Aclamação. O interesse por preservar e conservar relíquias foi também despertado durante

^{60 60} Jean Paul Sartre. *L'Homme et les Choses*, Paris, Serghers, 1947, pp 10-1; retomado em *Situations, I*, Paris, Gallimard, 1948, p. 227.

a graduação em Licenciatura em Desenho e Plástica onde passei a ter um novo olhar para a história embutida em cada um desses objetos e a perceber que a porção faltante em um objeto faz parte da história imposta pelo implacável tempo. O fato de ter acumulado algumas informações sobre esse assunto foi de fundamental importância para o entendimento e conhecimento dos critérios adequados para a realização desse processo de resgate das peças.

Este estágio, portanto, aborda essencialmente a memória. Lembranças que são inerentes a todos nós e que está presente em tudo o que fazemos, pois através dos conhecimentos que adquirirmos ao longo da vida, buscamos referências e embasamento para a construção da nossa própria história de vida.

O conceito de restauração de partes que não estão presentes no mobiliário escolhido comunga com a idéia de ausência, explorada nesta pesquisa. Ao utilizar a resina de poliéster para substituir os pedaços faltantes estou reintegrando e, ao mesmo tempo, dando a idéia de algo repostado, ausente/presente.

Ponto o fato de que algumas peças criadas estejam resguardadas em redomas. A reflexão conceitual para a utilização das mesmas reside no motivo de que elas exercem proteção, permitem a visualização e a não violação do conteúdo, conceitos anteriormente já mencionados. É como diz a sabedoria popular “criado em uma redoma”, pois ela, ao mesmo tempo protege e torna inviolável. E assim foi criada a exposição “Rememoráveis”, a produção final artístico-visual da minha pós-graduação.

REMEMORÁVEIS

Rememoráveis fala do passado, de algo que é digno de ser lembrado, lembrado, recordado, trazido à memória. São imagens, fatos e ações passadas apresentados em forma de obras de arte.

Ao lembrar os objetos transparentes, busquei estimular o fruidor a ver minhas recordações pela sua própria ótica, como um *voyeur*, nos mesmos moldes descritos por

Gordon Matta-Clark⁶¹ (1999). Como o olhar é obra do nosso próprio cérebro, entendo que a vivência de cada um é muito hábil na criação de leituras variadas.

As obras transitaram por conceitos descritos ao longo dessa dissertação, porém, um novo modo de perceber estava explícito em alguns dos trabalhos. Não a percepção como captação dos aspectos estruturais, mas uma nova percepção associada ao sentir, como uma forma de interpretação dos fenômenos. Percepção no sentido mais amplo, segundo de Oliveira (1999),

é caracterizada por um processo de cognição em que os procedimentos mentais se realizam mediante o interesse ou a necessidade de estruturar a nossa interface com a realidade e o mundo, selecionando as informações percebidas, armazenando-as e conferindo-lhes significado. Consiste, então, na aquisição, interpretação, seleção e organização das informações obtidas pelos sentidos.

Os olhos enganam – se os olhos não possuem uma percepção adequada da coisa, é importante o uso dos outros sentidos para ver. Existem qualidades nos corpos que jamais perceberíamos sem a utilização do conjunto de sentidos. Não há relação de dependência, mas de complementação.

A percepção pode ser considerada como um dos principais comportamentos recorrentes através do qual construímos nossa realidade. Esse termo designa o ato pelo qual tomamos conhecimento de um objeto do meio exterior, pois a maior parte de nossas percepções conscientes provém do meio externo. É uma situação objetiva baseada em sensações, uma experiência, acompanhada de avaliação e freqüentemente de juízos. Portanto, a partir do momento em que se situe a qualidade na experiência humana que lhe confere uma significação emocional, torna-se compreensível sua relação com outras qualidades que não têm nada em comum com ela.

⁶¹ ... Algunas de las siguientes obras que quiero hacer son definitivamente voyeurísticas. Una observación de cerca, establecer contato con la quinientas vidas vecinas. Pienso que el voyeurismo es un buen espacio en le que dejarse caer de vez en cuando. Sólo que no hecho ultimamente porque requiere una devoción y una paciencia tremendas. Pero como con un ready-made, uno trabaja para rellenar los espacios en blanco, las acciones silenciosas incompletas enmarcadas por las ventanas. Requiere una atención constante, como una forma de meditación. Buena vista. Un agudo sentido del cambio... Bueno, já sabe, hay que elegir el lugar adecuado en el momento idóneo, antes que haya ocurrido ya todo... (MATTACLARK, G. Op. cit. 1999. p209)

É impossível separar as coisas de sua maneira de aparecer, exceto quando a definimos de acordo com um dicionário, buscando a essência da coisa e esquecendo seus outros atributos. Percebemos um objeto não pela maneira como ele cumpre sua função e sim pela maneira singular como ele é, sua identidade, suas medidas, detalhes que encarnam sua modalidade presente. De acordo com Merleau-Ponty⁶², no livro *Conversas – 1948* (2004[1948], p.57),

ao seguir a escola da percepção encontro-me pronto para compreender a obra de arte, porque esta é também uma totalidade tangível na qual a significação não é livre, por assim dizer, mas ligada, escrava de todos os signos, de todos os detalhes que a manifestam para mim, de maneira que, tal como as coisas percebidas, a obra de arte é vista ou ouvida, e nenhuma definição, nenhuma análise mais preciosa que possa ser posteriormente e para fazer o inventário dessa experiência, conseguiria substituir a experiência perceptiva e direta que tive em relação a ela.

No entanto, percebo que isso não é tão evidente, pois uma obra de arte na maior parte do tempo representa aquilo que o artista já anteriormente forneceu - uma referência. Uma obra não é uma imitação do mundo mais um mundo por si mesmo. Inegavelmente, a forma e o conteúdo (o que se diz e a maneira pela qual se diz) não podem existir separadamente. Isso é percepção.

Compreendo que diante de uma obra não é necessário somente explicar as referências e as circunstâncias históricas. É necessário, sobretudo, contemplar e perceber o objeto segundo as indicações silenciosas de todas as partes que são apresentadas e depositadas nele até que todas se harmonizem em organização rigorosa, onde nada é arbitrário, ainda que não se tenha condições de dizer a razão disso. Pois, no meu modo de entender, um objeto só se torna visualmente nítido se o percorremos com os olhos por um período de tempo suficiente para vê-lo.

⁶² Maurice Merleau-Ponty (França, 1908 – 1961). Filósofo fenomenologista francês, seguidor da fenomenologia de Husserl, com um elaborado pensamento sobre a percepção humana. Abrangeu em sua obra contribuições extremas acerca da Fenomenologia. Sua determinação foi capaz de influenciar o movimento brasileiro chamado de Neoconcretismo. Não foram os escritos de Merleau-Ponty sobre arte em si que influenciaram esses artistas, mas suas idéias a respeito do corpo, da percepção e, sobretudo, por suas propostas existenciais. Possui diversos livros publicados.

Na obra Carta Sobre os Cegos para Uso dos que Vêem, Denis Diderot (1713 – 1784), filósofo e hábil escritor e enciclopedista francês, aborda a percepção como decorrente da experiência de cada indivíduo. Olhar é importante e ver não é compreender o mundo. Ele também chama a atenção para uma percepção sutil e fascinante que todos nos somos dotados. (DIDEROT, 2000) Porém, algumas pessoas não apuraram esse olhar, por não possuírem uma pureza de costumes e ingenuidade de caráter que lhe facilita essa visão. Esses são os verdadeiros cegos e morrem sem nunca terem contemplado o universo.

Através do meu trabalho, levo o observador a sentir essas sutilezas da percepção, em que ele possa imaginá-la, enxergá-la através das suas próprias experiências, bem como sentir as possibilidades que o objeto proporciona. Por isso, escolhi trabalhar com a transparência para que cada um possa enxergar a plenitude do que está contido no objeto mostrado, ter uma adequada percepção dele, instigá-lo a ver as suas próprias experiências ou as do próximo.

Meu intuito é fazer com que o fruidor perceba algo além das próprias características físicas do objeto e investigue como a forma se apresenta primeiramente aos seus olhos. E olhe de novo procurando enxergar novas sinalizações e sensações. É preciso convir de que devemos perceber nos objetos uma infinidade de coisas além daquelas obviamente mostradas. É preciso que estejamos atentos às impressões e que saibamos filtrar as sensações confusas originadas pelo primeiro instante de visão. A experiência nos faz comparar a sensações com o que as ocasiona. Aprendemos, de fato, ao considerar no mundo da percepção, que é impossível separar as coisas de sua maneira de aparecer. Como as coisas são e são ditas, sem todos os atributos que possam acompanhá-las na sua definição como forma, estilo e outras características mais. O que me interessa aqui é fazer com que o fruidor tenha a percepção, onde ele possa ver e sentir, desprovido das análises clássicas que deixam escapar os fenômenos da percepção.

Quando o menos é mais, o máximo é o mínimo⁶³

A exposição “Rememoráveis” aconteceu no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS/UFBA) e corresponde ao Estágio X. Foi instalada em *site specific*, em duas salas expositivas denominadas de **Atrium I** e **Atrium II**, em referência às câmaras cardíacas e também um local de passagem, uma ante-sala, muito usada nos domínios da religiosidade. Nessa mostra, privilégio o coração, símbolo dos sentimentos e das emoções, como único elemento de rememoração de imagens, fatos e ações passadas. Tive como objetivo levar as pessoas a enxergarem o seu passado por seu ângulo particular, em uma abordagem perceptiva, sendo essa visão muito própria da dimensão e conhecimento de cada indivíduo.

Trabalhando com o contexto de síntese, a exposição constou de seis instalações e três objetos, todos com as características de inviolabilidade, quando o observador pode visualizar, mas não profanar. Todas as obras têm nomes e trazem características de leitura plural. Crio os trabalhos no campo de forças do espaço, dialogando com a ausência e o imaginário. A memória da ausência e do imaginário no fluxo do tempo culmina num resultado plástico pensado. Somações de experiências. Busco organizar um conceito que flui entre a metafísica e a dialética. Na metafísica a pesquisa e conhecimento das realidades transcendentais, na dialética a copulação dos opostos. Assim transcendência e diálogo formam o corpo de *Rememoráveis*.

Nas páginas que seguem situo o Museu de Arte Sacra / UFBA (Figura 56), os espaços expositivos (Figura 57 e 63) e apresento as obras da exposição final, com a descrição, fundamentação e reflexões sobre as mesmas. Dedico especial atenção à obra **Guardado** por ter significado diferenciado em todo o meu percurso na vida e nas artes visuais. Esta peça reúne os conceitos abordados durante todo o Mestrado, entre eles relíquia, memória, história, transparência, voyeurismo, inviolabilidade, percepção, entre outros. Assim considero-a obra-síntese da pesquisa desenvolvida durante esse convívio acadêmico.

⁶³ Observe que o título desta abordagem deriva de uma frase do arquiteto alemão Maria Ludwing Mies Van der Rohe, que dirigiu a escola Bauhaus no início da década de 1930. “Menos é mais”, seu lema, dizia respeito a uma estética na qual os elementos seriam reduzidos a formas essenciais.

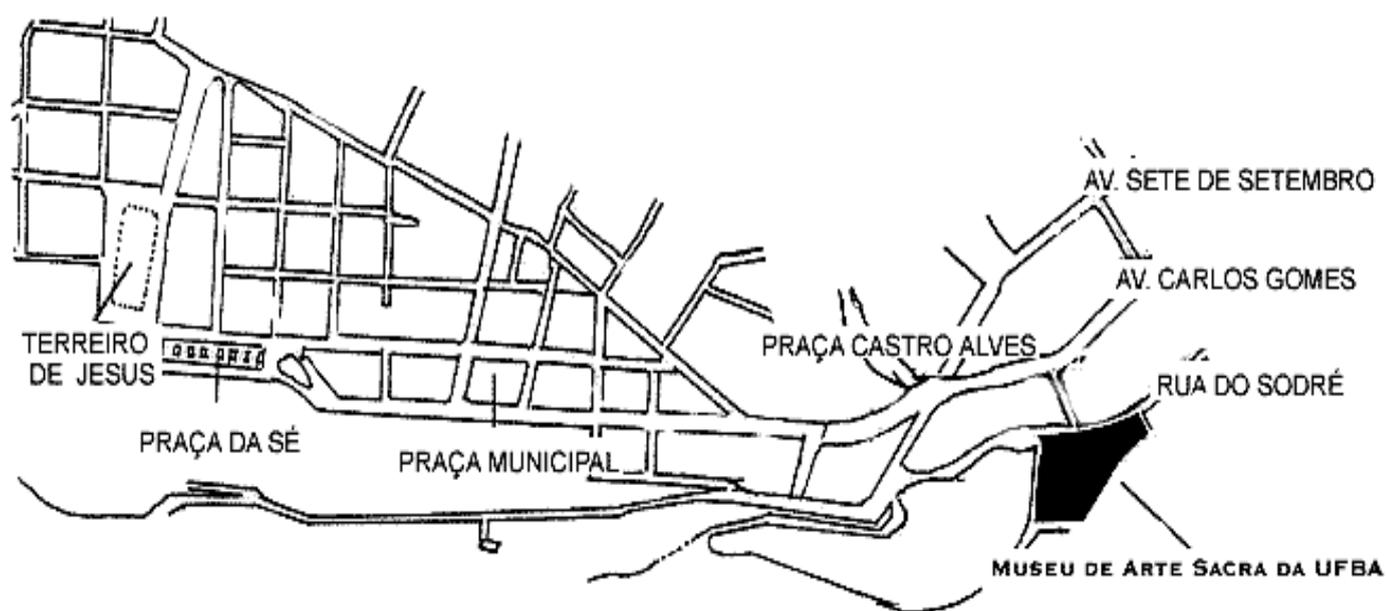
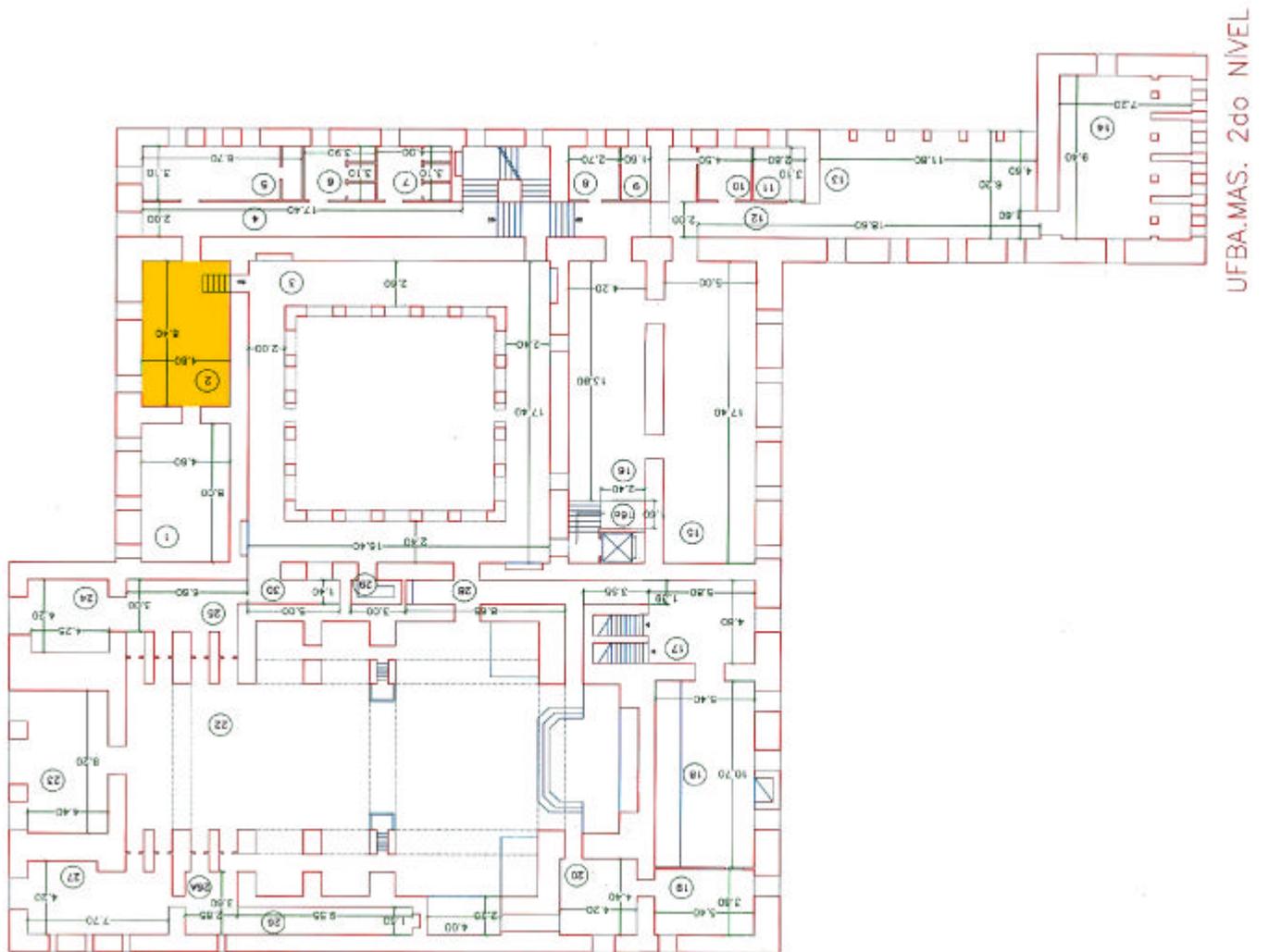


Figura 56 - Planta de localização do Museu de Arte Sacra / UFBA

TRIUM I



UFBA.MAS. 2do NÍVEL

Figura 57 – *Atrium I* - Planta de localização do espaço expositivo, Museu de Arte Sacra / UFBA

DE TODO CORAÇÃO

Para a elaboração dessa obra retomo o conceito de que os olhos enganam por não possuírem uma percepção adequada (digamos, completa) da coisa. Muitas vezes, existem qualidades nos corpos que jamais perceberíamos sem a utilização de um conjunto de sentidos. Por isso, necessitamos dessa complementação.

Um olhar menos apurado ou menos atento pode ler erroneamente a obra. Composta por esses seis corações que aparentam terem sido executados em massa compacta e densa, na realidade são ocos e, portanto, seu peso é bem menor do que a realidade que os nossos olhos imaginam ver (Figura 57). A superfície lisa deixa transparecer a textura interior, o escorrimento e as bolhas de ar da resina (Figura 58). Estão aplicados à parede por uma haste de aço polido, de 40 centímetros e distribuídos em alturas diferentes, conferindo movimento à obra (Figura 59). Essa forma de apresentação serve para aproximar do fruidor a peça e seu conteúdo. Desse modo, existe também a prática do ato de captura – o gancho (garfo de dois dentes) metaforicamente apreende o coração do fruidor (e lá também está o meu). A iluminação é pontual em cada objeto e a projeção da sombra amplia e duplica as dimensões da instalação. Cada coração tem sua sombra, que passa a se constituir em um elemento novo, o duplo de cada peça. Essa dialética entre real e imaginário, leve e pesado, luz e sombra, transparência e solidez levam ao fruidor viajar pelas rotas da percepção, procurando enxergar todas as possibilidades da obra.

Aqui estão transparentes minhas emoções e sentimentos, minhas lembranças, que são expostas ao conhecimento de todos aqueles que possam vê-las. Da mesma maneira, esses corações capturam e aprisionam os sentimentos do fruidor e os põem à mostra, misturando com os meus sentimentos ali já envasados. Cada coração representa um *pool* de sentimentos. Lá está representado o passado, pois desde que as lembranças e emoções são agregadas a cada peça lá ficam retidas e vão se acumulando (acumulação fala de tempo). Da mesma forma, lá são expostas, evidenciadas e apresentadas (apresentação fala de presente). Essa instalação fala do trânsito através do tempo das relíquias, lembranças, sentimentos.



Figura 57 - *De todo coração*
Museu de Arte Sacra da UFBA
2009



Figura 58 - *De todo coração* (detalhe)
Museu de Arte Sacra da UFBA
2009



Figura 59 - *De todo coração* (detalhe)
Museu de Arte Sacra da UFBA
2009

VEJO TUDO O QUE HÁ

O bom volante deve ser como um capitão de um barco. É quem segura o timão e conduz a embarcação para o devido destino, para o rumo almejado, para um norte. Nesta obra agora apresentada, em uma miniatura de timão de um barco foi adaptada uma lente de aumento (Figura 60). Assim como o volante, a lente direciona o olhar do fruidor, colocando-o dentro da obra, permitindo que ele encontre seu norte, sua posição para enxergar a sutileza da mensagem ali contida. O posicionamento do fruidor frente à obra vai levá-lo a ver a sutileza da sua mensagem. Não basta se aproximar para ler a obra, deve-se tentar entendê-la. De modo interessante, existe um efeito mágico inverso: na medida em que o observador se afasta da lente ele visualiza uma palavra-imagem aumentada, *Rememoráveis*, escrita a lápis pela minha própria mão, mostrando a caligrafia, a pincelada, a marca registrada. Ao promover o afastamento, a imagem vai aumentando gradativamente de tamanho e o contrário acontece ao aproximar-se dela (Figura 61).

Aqui não se pretende apenas que a palavra seja vista. O momento reflexivo é mais importante. Ver não significa apenas o ato de olhar. É necessário deter um tempo contemplando o objeto para poder perceber o que de fato nele há. É necessário criar o hábito de parar, olhar, enxergar e refletir. Essas ações estão ausentes no mundo dinâmico atual e necessitam ser resgatados.

Construir uma reflexão sobre “ver” e “enxergar” pressupõe elaborar espaços entre “vazios” e “silêncios”, que, semelhante à linguagem onírica, oferecem incessantemente jogos de imagens desconexas e ininterruptas. Subitamente, nascem questionamentos que nos induzem a refletir: Onde construir, então, esse silêncio? Onde buscar esse espaço vazio em que seus infinitos jogos de imagens possam, de fato, ser enxergados com atenção? Como inseri-los no turbilhão do mundo contemporâneo? Assim, nesse sentido, torna-se preciosa a reflexão de Walter Benjamin (1993):

A primeira de todas as qualidades é a atenção – afirma Goethe. No entanto ela divide a primazia com o hábito que luta com ela desde o primeiro momento. Toda atenção deve desembocar no hábito se não pretende dismantelar o homem; todo hábito deve ser estorvado pela atenção se não pretende paralisar o homem. (...)

Mas também o hábito tem um complemento e atravessamos o seu limiar no sono. Pois o que se realiza em nós durante o sonho é um perceber novo e inaudito que, no regaço do hábito, luta para se safar. Acontecimentos do dia-a-dia, conversas triviais, o resíduo que ficou em nosso olhar, o pulsar do próprio sangue – isto, antes despercebido, forma, de modo irreconhecível e supernítido, a matéria dos sonhos. Nos sonhos – nenhum assombro; na dor – nenhum esquecimento, pois ambos já trazem em si o seu oposto, como as cristas e as depressões das ondas que, na calma, estão acomodadas umas sobre as outras. (Benjamin, 1993, p. 274)

Buscar construir um olhar dialético que transite entre a atenção e o hábito é, pois, objetivo desta obra – tanto no que se refere à minha colocação no mundo frente ao tema da pesquisa, quanto na perspectiva de construção de uma prática de intervenção no espaço expositivo. Se não é em frente à obra de arte e seu constante apelo visual que se torna possível colocá-la em discussão, o espaço do museu (como muitos outros) oferece-se como lugar privilegiado para que se toque nessas questões, elegendo a forma de apresentação da obra como matéria de reflexão, sem, no entanto, entender o estranhamento causado pela peça como empecilho à capacidade da emoção.

Nesta obra, como um olho mágico, sugiro ao fruidor parar e tentar enxergar o que está presente, mas de forma não muito óbvia. Estimulo a criação do hábito de parar, ver, enxergar e refletir. Imagino provocar no fruidor um jogo entre medos, como um rito de passagem, para desvendar o seu próprio interior, uma busca por dentro de si, um mergulho no passado, na memória, na intimidade. É uma forma de fazer o fruidor ver o que há guardado dentro de si, suas relíquias. Suas lembranças (atos, ações, sentimentos) dignas de serem lembradas.



Figura 60 - *Vejo tudo o que há*
Museu de Arte Sacra da UFBA
2009



Figura 61 - *Vejo tudo o que há* (detalhe)
Museu de Arte Sacra da UFBA
2009

CAIXA DE SEGREDOS

A caixa é um dos elementos mais presentes nessa pesquisa. No capítulo I faço inúmeras referências a ela e por se tratar de um elemento bastante instigante, acredito que ela estimula a curiosidade do fruidor. Quem nunca sentiu compelido a desvendar segredo de uma caixa por ela provocar esse misto de curiosidade e mistério pelo seu conteúdo?

Na obra agora apresentada levo o fruidor a querer desvendar esse mistério. A caixa toda transparente contém no seu interior um coração também transparente. Apesar da transparência da caixa, ainda permanece o segredo, o enigma, pois ela possui uma tampa que funciona como uma barreira a ser transposta, impedindo a violação. Sentimo-nos ainda mais atraídos pelo que estamos vendo, mas não podemos tocar e profanar, principalmente pelo fato de o objeto possuir uma textura interior determinada pela resina. Como nos outros corações, esse também é oco, porém mais espesso, o que faz aumentar mais ainda a sensação de a peça ser sólida e compacta. Mais uma vez privilegio o órgão de nosso corpo que se tornou o símbolo das emoções e sentimentos e que nessa exposição é o elemento de rememoração das imagens, fatos e ações passadas (Figura 62).

Da mesma maneira que evoco a idéia de ausência através da transparência do objeto e do que está contido no seu interior, estímulo no observador a desvendar o seu segredo ali contido no interior da caixa. A luz pontual provoca uma sombra que passa a ocupar por todo o espaço que está atrás do objeto. Aqui a sombra corresponde à parte inconsciente da personalidade do objeto, porque ela só se mostra na presença da luz. Estabeleço um paralelo entre esse conceito e o conceito metafórico que Carl Jung utiliza em psicanálise ao chamar de “realização da sombra” a parte inconsciente da personalidade da pessoa, porque ela quase sempre aparece nos sonhos sob uma forma personificada. Sombra não é o todo da personalidade inconsciente, mas representa algumas qualidades e atributos desconhecidos (ou pouco conhecidos) do ego, que pertencem, sobretudo, à esfera pessoal. (JUNG, 1997[1964], p. 168) Assim, comparo os corações ao indivíduo e a sombra personificada, projetada na parede, à parte inconsciente da personalidade da peça e a parte oculta (aqui desnudada) de cada um de nós.



Figura 62 - *Caixa de Segredos*
Museu de Arte Sacra da UFBA
2009

ATRIUM II

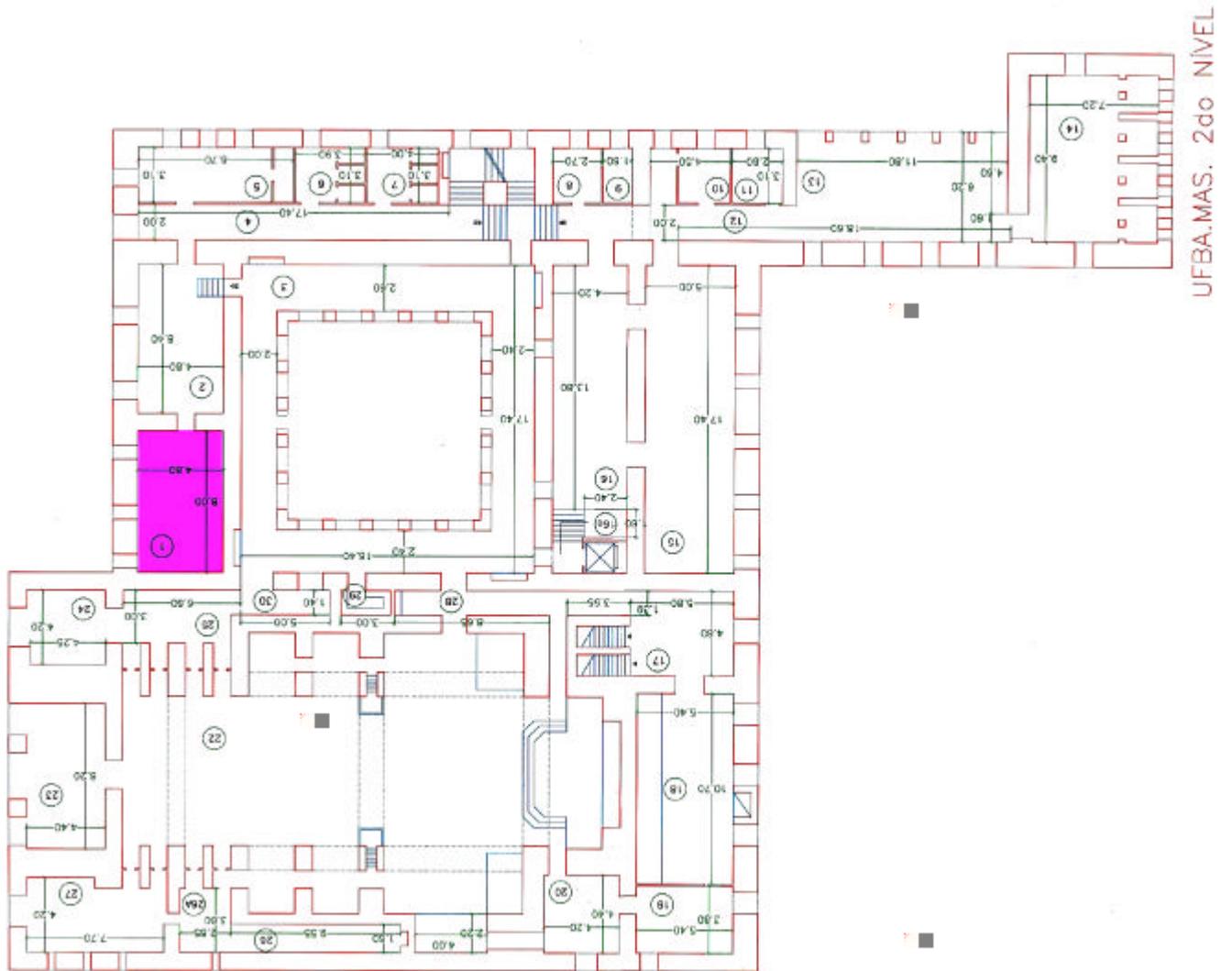


Figura 63 – *Atrium II* - Planta de localização do espaço expositivo, Museu de Arte Sacra / UFBA

GUARDADO

GUARDAR

Antonio Cícero

*Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma
Em cofre perde-se a coisa à vista
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la
por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
Guardar uma coisa é vigiá-la,
isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela,
isto é, estar acordando por ela,
isto é, estar por ela ou ser por ela.
Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro
Do que pássaros sem vôos.
Por isso se escreve, por isso se diz,
por isso se publica,
por isso se declara
e declama um poema.
Para guardá-lo.
Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda.
Guarde o que quer que guarda um poema.
Por isso o lance do poema.
Por guardar-se o que quer guardar.*

Durante o percurso acadêmico vivenciei situações de aprofundamento no aprendizado, reflexão e diálogos com a matéria e a obra. Trabalho com a matéria não com idolatria, mas com a consciência de que tenho que manter verdadeira relação de intimidade para resultar em um produto estético final que me leve à completude, plenitude e êxtase. Falo de passado como eterno presente. Apresento minha experiência ao fruidor para que ele as vivencie e delas se aproprie. Convido-o para um diálogo interpessoal, uma troca entre sentimentos, conhecimentos e sensações.

No parágrafo que se segue, apresento a observação e o fazer artístico como condutores para o entendimento desta peça. Através de um objeto de mobiliário reconduzido ao uso e reconceituado dentro das Artes Visuais, trago aqui a discussão sobre a reconsideração do objeto descartado, esquecido para alguns, mas de grande valor para outros. Artistas do movimento dadaísta se posicionavam pela libertação do objeto tradicional para o caminho da forma pura. Alguns valorizavam o objeto em relação ao homem, revelando seu próprio encanto e falando por si mesmo. De acordo com o pensamento de Duchamp, a obra de arte deve apresentar algo que está implícito em seu conteúdo constituindo-se, assim, um silencioso discurso.

O que era objeto descartado, aos olhos dos artistas dada foi transformado em ready mades, passando à categoria de obra de arte e recebendo todo triunfo. (...) chegando dessa forma à independização do objeto, estudado por André Breton (...) (CIRLOT, Apud RAMOS, 1986, p. 79). O simbolismo e a poesia se associam para dar nova vida ao que não mais existia.

Móvel vem da palavra francesa *meubles*, uma reminiscência da Idade Média, que na sua mais completa tradução quer dizer algo transponível, mutável (OATES, 1991:38). Desde essa época, evoluiu com o tempo nos mais variados estilos e designs até o momento atual, passando de mero aparato cerimonial a elemento decorativo e/ou peça utilitária.

Os móveis, segundo Carlos Eduardo da Rocha (1977, p. 10), podem ser classificados em duas categorias, segundo sua destinação: os móveis de guardar (cofres e seus derivados: baús, arcas, malas, armários, estantes, cômodas, aparadores, credencias) e móveis de repouso (móveis de assento e seus derivados: bancos, cadeiras, sofás, camas, etc.). O cofre com a caixa assentada diretamente sobre o solo é o móvel primitivo, isto é, nascido de todas as necessidades mais rudimentares do homem, aquelas de guardar, de preservar, de proteger das intempéries e de defesa dos bens humanos (da Rocha, 1977, p. 11).

Diferente do conceito clássico de móveis decorativos artísticos, que estão envolvidos numa atmosfera de beleza, gozo, emoção estética, delicadeza, perfeição, equilíbrio e acabamento, vejo no mobiliário em geral um grande manancial de possibilidades de trabalho em arte contemporânea, destituindo-o da sua função habitual para transformá-lo em obra de arte.

Alguns artistas, a exemplo de Farnese de Andrade (1926-1996) (Figura 64) e Lúcio Carvalho (1965) (Figura 65), já construíram suas obras utilizando, se apropriando ou transformando móveis dentro do conceito de obras de arte. A prática de *ready made* é comum nas Artes visuais desde Marcel Duchamp, pioneiro nesse tipo de ação.



Figura 64 - *Sem título*, Farnese de Andrade, 1983



Figura 65 - *Frágil 1*, Lúcio Carvalho, 2006

Em *Guardado* (Figura 66) também me apropriei e desloquei o objeto da sua função inicial conferindo-lhe um novo conceito. Ao instaurar esta obra crio possibilidades de diálogos plenos de textualidades que se re-significam pela própria Arte. No entanto, o que diferencia o trabalho que aqui apresento de outros tantos não é o fato apontado acima, mas o de provocar no fruidor a percepção de uma série de sentimentos a partir do olhar não revelado, repleto de lembranças. Esse é um modo de ver, provocado a partir do sentimento de cada indivíduo que percebe e passa a senti-lo a partir das suas próprias vivências, fatos e recordações. Qualquer pessoa pode ter gravado na memória a imagem de um móvel que faz parte da história da família e lhe traz alguma recordação ou pode, de algum modo, ter lhe despertado a atenção pela forma, tipo de material, ou mesmo pela idade. O objeto pode ser o mais simples, não ter nenhum significado para o outro e até mesmo não ter chamado a atenção de outra pessoa qualquer, mas para nós ele está repleto de recordações, e significados e são esses significados que faço o observador recordar e procurar na mais recôndita parte da sua memória.

Desde a infância aos dias atuais este móvel específico, de alguma maneira, esteve presente na minha vida. Faz-me retomar referências do período de infância, quando passava as férias de meio de ano no Rio de Janeiro e ficava hospedado em Copacabana. Estrategicamente o móvel colocado em uma das curvas do amplo apartamento, posso ainda vê-lo ao fechar os olhos. Lá estava ele me olhando, me observando, tentando mostrar-se na sua plenitude e majestade.

Se perguntarem a razão de este móvel ainda estar registrado na memória por vários anos, de imediato respondo que está relacionada ao estranhamento provocado pelo formato e pelo modo escanteado de posicionamento da peça. É um móvel posto num canto, uma forma pouco comum de apresentação e disposição de uma peça de mobiliário. Canto é esquina, aresta. No sentido figurado, estar a um canto ou ser posto a/de canto significa ser afastado, dispensado, considerado como inútil, desprezado. Mas, canto também significa local de aconchego, funcionando como um nicho. Bachelard (2008 [1957], p.145-146) define o canto de uma casa como

todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolhermo-nos em nós mesmos.

[...]

O canto é um refugio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade.

[...]

O canto é uma espécie de meia caixa, metade paredes metade porta.

Portanto, canto é um infinito de possibilidade para diálogos dicotômicos entre interior e exterior, ser e não ser, aberto e fechado. Busquei organizar um conceito que flui entre a metafísica e a dialética. Na metafísica a pesquisa e conhecimento das realidades transcendentais, na dialética a copulação dos opostos.

Por pertencer à família, durante toda a adolescência e fase adulta convivi com o móvel. Herdado o objeto, este foi levado para a fazenda de meus pais e durante os últimos dez anos

esteve exposto ao tempo, passando a agregar valores da natureza até o seu total desmantelamento. Há dois anos, em um Natal em família, ao ver as “madeiras” daquilo que um dia pertenceu a esse móvel, voltei a estar tomado de um sentimento saudosista. Aqueles pedaços do móvel que ali jazia ainda me contavam muitos segredos. Era um processo de vivenciar a identidade, como se estivesse procurando algo que preenchesse uma lacuna do passado, produzisse um encantamento e que aquela peça pudesse completar algo no meu interior. Decidi recolhê-los e trazê-los para o ateliê.

Após realizar toda montagem desse objeto, recuperação das partes faltantes e sua integral restauração, iniciou-se uma fase de questionamentos sobre o que poderia ser feito para apresentar o armário como obra de arte. Alguns argumentos garimpados de leituras foram úteis para arrumar e ordenar o pensamento e deixar fluir este processo de criação. Em seu livro *A Poética do Espaço* (2008 [1957], p. 91-92), capítulo III, Gaston Bachelard faz uma abordagem sobre a gaveta, os cofres e os armários e aí encontrei a resposta para esse questionamento. O autor diz:

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, a nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Tem, como nós, por nós e para nós, uma intimidade.

[...]

Num armário, só um pobre de espírito poderia guardar uma coisa qualquer. Guardar uma coisa qualquer, de qualquer maneira, em um móvel qualquer, indica uma enorme fraqueza da função de habitar. No armário vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite. Nele reina a ordem, ou antes, nele a ordem é um reino.

Após essa reflexão filosófica, comecei a realizar a ação que denominei “transformação”, pois o móvel perderia sua função original passando a se constituir uma obra de arte. Em toda a sua frente foi colocado vidros bisotados. Internamente, na parte superior e inferior foram colocados espelhos. O fundo foi atapetado com veludo vermelho e, na porção central do

espelho superior, pendia uma gota de cristal (Figura 66). Dentro de **Guardado**, aprisionei o infinito – o mais infinito e o menos infinito. A gota se projeta em sentido positivo e negativo dentro do espaço sem fim, estabelecendo relação com o tempo, que é interminável, que é do passado e do presente (Figura 67). Cada um é um desafio para o indiscreto, levando-o a usar do poder de vida para desvendar os elementos mantidos dentro do armário.

Iniciei tentando dialogar com o pensamento de Hilbert (1921) que diz que *“o infinito atormentou, desde sempre, a sensibilidade dos homens; mais do qualquer outra idéia, a de infinito solicitou e fecundou a sua inteligência; mais do que nenhum, o conceito de infinito tem que ser elucidado”*. Reconheço o estranhamento provocado por algo que não tem fim, mas não concordo com a necessidade imperativa da elucidação desse conceito. Penso ser importante ter conhecimento sobre esse mistério, mas não a obrigação de desvendá-lo, pois dessa maneira estaria desfeito o encantamento.

O infinito tem sido objeto de estudo da matemática e da física por muitos anos. Como aborda Isabel Serra (2002), a matemática apossou-se do conceito de infinito dando-lhe um sentido produtivo e filosófico. As noções relativas a quantidade, como muito, pouco, grande e pequeno estão de tal forma associadas à matemática, que parece ser a detentora natural do monopólio do infinito nas ciências exatas. Para a física, o infinito é apenas algo muito grande, ou muito rápido, ou muito pesado. Nesse sentido o infinito físico pouco tem a ver com o infinito matemático, apesar da comparação de ordens de grandeza ser de natureza matemática.

Outras áreas do pensamento também têm tentado entrar nas discussões a respeito da idéia de infinito e, assim, fazem associações ao muito grande, ao muito longo, ou ao muito intenso. A descrição de sentimentos, razões ou saberes “infinitos” aproxima-se do mesmo modo que a física faz. Ao dizermos que não se pode comparar sentimentos de dor ou prazer, estamos nos referindo a diferentes ordens de grandeza, o que significa que um deles pode ser tomado como infinito em relação ao outro. As idéias e a linguagem da física são mais adequadas do que a da matemática para descrever os infinitos acessíveis ao senso comum (SERRA, 2002).

Em **Guardado**, a reverberação da imagem da gota de cristal para o infinito é um desafio para o indiscreto, levando-o a usar do poder de vida para desvendar esse fenômeno. A peça hermeticamente fechada pratica um jogo no intuito de enganar o fruidor, mas esse logro é desfeito pelos vidros, permitindo ver através deles o conteúdo. Mesmo assim, o mistério está ainda não desvendado. Cada um percebe esse tempo e se posiciona neste espaço da sua maneira, no seu modo de pensar e de viver. Da forma que apresento esta obra, estímulo o fruidor a experimentar sensações variadas, penetrando através dos vidros na amplidão do mundo confinado no armário. Induzo a um mergulho na imensidão do espaço e do tempo.

Para sacralizar o objeto instalado, utilizei o conceito de deslocamento, tanto no que se refere à função primária do móvel utilitário, quanto ao modo em ele era disposto no espaço da casa. Para tanto, o móvel foi suspenso a cerca de 60 centímetros do chão e adicionado luz dirigida à gota de cristal pendente em seu interior (Figura 68). Os espelhos dispostos na parte superior e inferior do interior da peça eram responsáveis pela multiplicação da gota cristalina – o sangue, o suor e a lágrima, produto do labor e da emoção vivenciados no nosso dia-a-dia. A frieza imposta pelo jogo de espelhos foi minimizada pela utilização de veludo vermelho, causando aconchego e proteção, além de conferir uma atmosfera nobre.

Esta obra só aconteceu no momento do seu contato com o espaço, com a luz e com a presença do fruidor, que para entendê-la, necessitou empregar de forma diferenciada o olhar. Para perceber foi necessário sentir – sentir como sentido (visão) e sentir como sentimento, sensação. Um jogo ilusório e instigante que envolvia o fruidor, o espaço e a obra

O espaço mostrou que não é neutro, que dependia do estado, do ponto de vista, da vivência e do posicionamento do observador. A obra mostrou todas as possibilidades de entendimento dependendo do nível de sensibilização e compreensão de cada indivíduo. O fruidor posicionava-se em relação à obra ora como testemunha, ora como agente de iteração, ora como voyeur. O tempo, elemento de debate, reflexão e de exposição, mostrou-se contemporâneo.

Ao fechar o ciclo desse estudo de caso prático-teórico percebe-se o alcance dos objetivos desta proposta, que são principalmente o resgate do objeto esquecido e a transformação do

móvel em objeto de arte. Essa temática do reencontro com o objeto perdido aborda a comunhão com a identidade, com a retomada do passado e a vivência do presente como ferramentas de estudo em Artes Visuais.

Finalizo essa abordagem com as reflexões da Professora Doutora Graça Ramos no seu texto *Reencontrando o objeto perdido. Uma poética do olhar* (2005, p.77)

A arte de nossos dias está povoada de peças insólitas, que podem causar no público espanto, mas ao mesmo tempo, desperta uma certa avidez por serem tocadas ou admiradas. Do mundo industrial, do lixo ou do acaso, reencontrar o objeto perdido é como materializar uma ilusão interior, onde o tempo perdido é refeito pelo prazer da poética do olhar.

Este móvel apresenta um segredo que não está guardado a sete chaves, perdido num tempo de memória e diz o que não quer dizer. É uma superfície histórica que será contada a partir de todos os tempos, onde a memória de cada um, pensa alcançar. **Guardado** rompe o percurso do tempo, revela segredos e, ainda que pendurado na parede, caminha em nossa direção, discutindo nossa fragilidade protegida por paredes de vidro, projetadas para o além, para o infinito.



Figura 66 - *Guardado*
Museu de Arte Sacra da UFBA
2009



Figura 67 - *Guardado* (detalhe da projeção da gota de cristal para o infinito)
Museu de Arte Sacra da UFBA
2009



Figura 68 - *Guardado* (ao fundo)
Museu de Arte Sacra da UFBA
2009

REMINISCÊNCIAS

Essa obra é composta de quatro mesas relicários sendo que três possuem um pé. Duas foram encontradas na rua e restauradas uma terceira adquirida em antiquário. A quarta peça possui o *design* e criação de minha autoria. Esses objetos possuem importante carga de sentimento e memória e sobre cada um deles repousa uma grande cúpula de vidro.

Cúpula ou domo é uma abóbada hemisférica ou esferóide. Quando a base é obtida paralelamente ao menor diâmetro da elipse, resulta em uma cúpula alta, dando a sensação de alcance maior da estrutura. Se a secção é feita pelo maior diâmetro o resultado é uma cúpula baixa. De acordo com o Dicionário de Símbolos, o domo representa a abóboda celeste. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002)

A transparência das cúpulas de vidro revela uma característica da minha própria maneira de ser, pois apesar de ser uma pessoa que demonstro os meus sentimentos e o meu estado de humor, quando estou bem ou mal, também gosto de ter o controle sobre minha intimidade, para que não seja transposta pela inconveniência dos outros, alheia a minha vontade. Assim, apresento o meu trabalho utilizando do modo de impedir a sua inviolabilidade, permitindo que o fruidor desvende todos os segredos nela contidos sem devassá-los. Por isso esses trabalhos, na maioria das vezes, estão “protegidos” por uma redoma transparente. Aplico estratégia da religião católica: à imagem do santo é permitida a veneração, não se permite a violação do espaço sagrado uma vez que ele está revestido de uma redoma transparente, que impossibilita a sua profanação.

A idéia da construção da obra ***Plante a Ação***, da exposição Plantação mencionada no capítulo III, no aspecto da utilização de um anteparo protetor, pode ser considerada como ponto de partida para a elaboração desses trabalhos, pautado na transparência, ausência e impenetrabilidade - fontes de inspiração para essa e outras obras.

É importante mencionar que na construção dessas mesas-relicários tomei como referência a filosofia de Bachelard em “A Poética do Espaço”, principalmente no capítulo em que ele se refere às gavetas, os cofres e os armários. Muito embora os objetos aqui elaborados sejam objetos transparentes, simbolizando e evocando a idéia de ausência, a cúpula de vidro

exerce a mesma função do cofre, permitindo, porém, a visualização do objeto no seu espaço, desnudando-os para o mundo mais não permitindo a sua transgressão.

Pratiquei aqui o mesmo questionamento feito na obra ***Guardado*** ao abordar o conceito de o que guardar dentro desse espaço. Optei por trabalhar com o mesmo elemento para compor as quatro mesas, expondo as lembranças invisíveis que estão contidas dentro do meu coração (Figura 69), da mesma forma que as apresento na primeira sala, contidas dentro dos relicários transparentes ***De Todo Coração***.

Sobre almofadas apresento, exponho, deixo ser visualizado (Figura 70). Utilizo as nuances do conceito de maciez visto em obras com as de Claes Oldenburg, José Resende, Robert Rauschenberg, Antonio Dias e outros. Pratico com o observador um jogo misto de solidez e maciez, leveza, suavidade ao repousar com elegância e ao moldar os corações transparentes sobre o coxim de veludo vermelho, provocando sensação semelhante à sentida ao visualizar as esculturas moles e os trabalhos em tecido feitos pelos artistas anteriormente citados.



Figura 69 - *Reminiscências*
Museu de Arte Sacra da UFBA
2009



Figura 70 - *Reminiscências*
Museu de Arte Sacra da UFBA
2009

SOPRO

No Dicionário de Símbolos é definido o sopro como algo que tem, universalmente, o sentido de um princípio de vida. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 850) Assim, popularmente se diz “sopro de vida”. Isto implica em ar, o ar que se respira.

Sopro é uma releitura do **Ar de Paris** de Marcel Duchamp (Figura 71), de 1919, um presente para Walter e Loise Arensberg, principais colecionadores desse artista. Duchamp, neste trabalho utilizou uma ampola de vidro com um gargalo longo e elegantemente curvo, retirou o conteúdo líquido, lacrou e *deu de presente a esse casal que já possuía de tudo, sendo difícil de presentear com algo. Assim, como explicou, estava levando-lhes alguns centímetros cúbicos do ar de Paris.* (TOMKINS, 2004, p. 247)



Figura 71 - **Ar de Paris**
Marcel Duchamp, 1919

Fazendo analogia a essa obra, aprisiono o ar da Bahia em um vidro nacarado, criando ao andar do espectador diferente e suaves matizes de cor e brilho. Ao contrario da obra do artista do *ready-made* utilizei o método de construção de esculturas, onde foram agregadas duas peças de vidro e um aro de metal: em uma parte foi utilizado um pé de taça de champanhe unido por um aro de ferro à outra parte, uma bola de vidro de enfeite natalino (Figura 72). A transparência da bola e a incidência da luz pontual sobre a mesma provocam um efeito de matizes de cores que me recordou as bolas de sabão com que brincava durante a minha infância. Para fazer essas bolas, após mergulhar uma haste (plástica, metálica ou

talo de vegetais) em uma mistura de água e sabão, soprava-a produzindo as bolhas, que voavam ao vento. Desde essa época já exercitava meu olhar para o “diferente”. Essas bolas encarnam uma transparência filosófica, são claras, inúteis, fugazes e passageiras como o tempo. Enganam os olhos como coisas. Com exata precisão são redondas e aéreas. São aquilo que são e nem pretendem ser mais do que aparentam.

Assim como a bola de sabão, esta obra necessita de olhar atento para perceber as mudanças de cores que acontecem na superfície vidro, pois ela pede do espectador uma atenção desperta, um posicionamento ativo do corpo, provocando uma reflexão diante do que se observa. Ela é um *ready-made* que aborda a óptica, a perspectiva, a transparência e o acaso para que seja lida na sua completude. Ela faz reestabelecer no indivíduo a autonomia do olhar, da fruição, da percepção e do raciocínio diante de si própria.



Figura 72 - *Sopro*
Museu de Arte Sacra da UFBA
2009

ORÁCULO

Carl G. Jung em seu livro *O Homem e seus Símbolos* (1997[1964], p. 290), diz da existência de pessoas que confiam totalmente no raciocínio e afastam ou reprimem qualquer manifestação da vida psíquica e muitas vezes se inclinam inexplicavelmente para a superstição. Ouvem oráculos e profecias e podem ser facilmente burladas ou influenciadas por mágicos e charlatões.

Os métodos pelos quais vários povos empregam para consultar seus oráculos foram e são os mais diversos, seja através da utilização de varetas (Caule de Milefólio) para a obtenção de um determinado número, ou valendo-se de moedas, métodos usados pelos chineses. Ainda, podem construir templos em honra a seus Deuses, como os gregos faziam. Assim, cada povo consulta seu oráculo fazendo uso de seus próprios critérios e maneiras peculiares.

Na criação dessa obra, refleti sobre o conhecimento acerca de nós mesmos. O pensamento me conduziu a um trecho do livro *Os Bichos*, de Miguel Torga⁶⁴ (1907-1995), escrito em 1940, que diz que *“A gente entende pouco do semelhante. Cada um de nós é um enigma, que a maior parte das vezes fica por decifrar.”* A metáfora, explicitada dessa forma simples, diz da nossa complexidade, mas a sutileza continua quando revela mais um pormenor não evidente na citação acima. No livro, esta se refere à percepção que os seres humanos têm dos bichos. Aproprio-me desse pensamento e trago-o ao horizonte dos homens.

Na elaboração de **Oráculo** (Figura 73) lancei mão de uma caixa de relógio antiga, comprada em antiquário e posteriormente restaurada. Enxerguei no objeto uma gama de possibilidades para reflexão. Foi feita a reposição de uma porta em vidro bisotado, possibilitando visualização de uma gota de cristal, que exerce a função de pendulo e estabelece relação com o tempo. O fundo foi atapetado com veludo vermelho. Falo da justaposição de dois conceitos de forma figurativa: o cristal (a gota) e a chama (o veludo vermelho). Esses dois elementos são ditos em Calvino (2007 {1988} p. 85) como *duas formas da beleza perfeita da qual o olhar não consegue desprender-se, duas maneiras de crescer no*

⁶⁴ Miguel Torga. (1907 – 1995). Contista, romancista, ensaísta, dramaturgo português. É autor de mais de 50 obras publicadas. Várias vezes premiadas nacional e internacionalmente. (<http://www.astormentas.com/biografia.aspx?t=autor&id=Miguel+Torga>)

tempo, de despende a matéria circunstante, dois símbolos morais, dois absolutos, duas categorias para classificar fatos, idéias, estilos e sentimentos.

Assim, a caixa deste **Oráculo** resguarda e protege segredos, enigmas de cada um que a contempla e que necessitam de serem decifrados. A gota é o sangue, o suor ou a lágrima, na dependência da sensação experimentada ao confrontar a obra. É uma oportunidade para parar, olhar e pensar.



Figura 73 - *Oráculo*
Museu de Arte Sacra da UFBA
2009

MEMÓRIA VELADA

Uma bola de acrílico transparente envolve um simbólico coração de Cristo colorido no seu interior. Esse é um dos poucos objetos dessa mostra que lancei mão do recurso das cores para ocupar todo corpo da obra através da projeção de luz. Ele é uma releitura de uma das caixas de luz, back-light em couro de carneiro onde gravei um coração flamejante a calor e colori com pastel seco. Este coração permeia a presente pesquisa em varias oportunidades, como referido no capítulo I onde aparece como um dos primeiros desenhos no couro escurificado; no capítulo II ele compõe a obra intitulada **Esboço I, II, III** e, no capítulo atual, o referido símbolo compõe a obra **Memória Velada**, aparecendo plotado em acetato inserido em um sanduíche de acrílico transparente, protegido por uma esfera também de acrílico transparente. A peça é fixada à parede por um suporte de metal e recebe iluminação âmbar em sua porção posterior (Figura 74).

Essa foi a maneira encontrada para velar a memória desta primeira forma de coração, que se tornou um sentinela vigiando toda a mostra expositiva. Memória, porque retomo um desenho, uma marca utilizada anteriormente em meu percurso artístico. Por essa razão, fui buscar em Bergson (*Memória e Vida*, 2006, p. 49) o sentido de exprimir minha imaginação.

Imaginar não é lembrar. Uma lembrança, à medida que se atualiza, sem dúvida tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me remeterá ao passado a menos que tenha sido de fato no passado que eu a tenha ido buscar, seguindo assim o progresso contínuo que a levou da obscuridade para a luz.

Materializei a imagem da lembrança. O coração é trazido à luz da atualidade, é emerso da penumbra do passado. Observa-se a luz e as cores, energia e sensação consciente, que levam ao fruidor a perceber as possibilidades da obra. A transparência ganha cor projetada, sensibilizando e estimulando o indivíduo a tentar enxergar as variações e as razões de ser da experiência vivenciada (Figura 75).



Figura 74 - *Memória Velada*
Museu de Arte Sacra da UFBA
2009

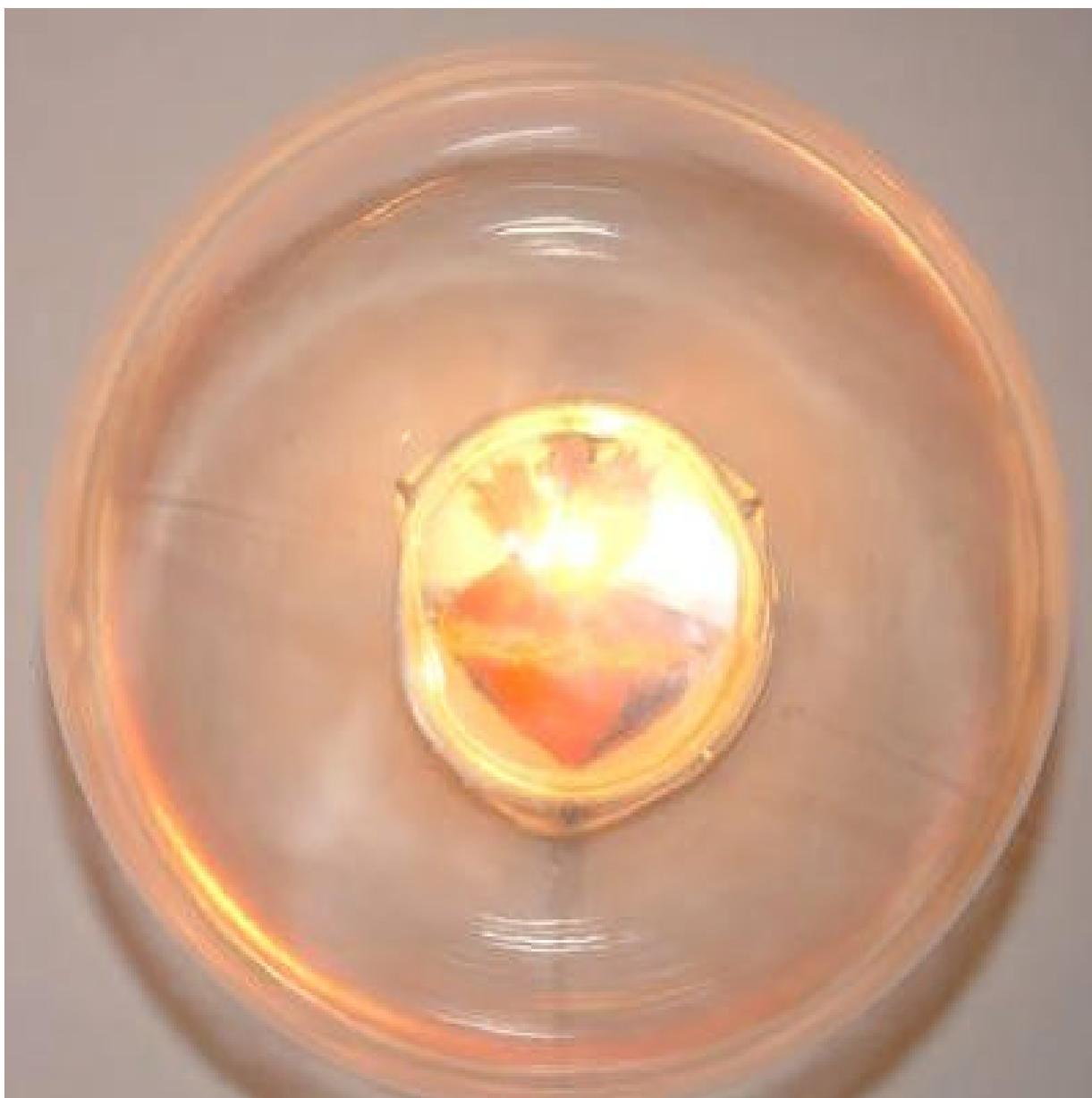


Figura 75 - *Memória Velada* (detalhe)
Museu de Arte Sacra da UFBA
2009

ACOLHIMENTO

Os cinco corações de resina de poliéster suspensos no ar por um fio de náilon são acolhidos por cinco mãos de resina em formato de concha, que os acolhem de uma possível queda. Nesta instalação foram usados dois símbolos: as mãos e os corações transparentes em resina de poliéster. No Dicionário de Símbolos (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 589) a mão exprime as idéias de atividade, ao mesmo tempo em que as de poder e de dominação. Ela é um emblema real, instrumento da maestria e signo de dominação. A mão esquerda de Deus é tradicionalmente associada como a justiça, a mão direita com a misericórdia. A mão direita que é a mão que abençoa, emblema da autoridade sacerdotal, assim como a mão da justiça é o poder real. Na tradição bíblica e cristã, a mão é o símbolo do poder e da supremacia.

Outro modo de entender a importância da mão para a religião cristã reside no conhecimento de que ser alcançado pela mão de Deus é receber a manifestação de seu espírito. Quando a mão de Deus toca o homem, este recebe em si a força divina. No antigo testamento, quando alusões são feitas em relação à mão de Deus, o símbolo significa “Deus na totalidade de seu poder e de sua eficácia”. A mão de deus cria, protege; ela destrói, se ela se opõe. É importante distinguir a mão direita, a das bênçãos, da mão esquerda, a das maldições. A mão de Deus é muitas vezes representada saindo das nuvens e o corpo permanece oculto no céu. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 589)

Baseado nesses conceitos, para abordar o passado, foi criada a instalação intitulada **Acolhimento**, onde as cinco mãos direitas, as mãos que abençoam, estão em forma de concha recebendo cada uma delas um coração suspenso no ar, em um perfeito ato de acolhimento (Figura 76). Para reflexão, alguns questionamentos vêm à nossa mente: Afinal, o que essas mãos acolhem? O que esse coração simboliza? As mãos transparentes saem da parede, como se saíssem das nuvens – mãos à mostra, corpos escondidos, recebendo e protegendo os corações também transparentes, mostrando que sempre se deve guardar e frequentemente retomar os sentimentos acumulados ao longo da vida, como também cada instante vivido. O coração guarda o passado, a memória emocional do percurso na vida. Assim, pensando com o coração poderemos gerar imagens dinâmicas dos momentos vividos, em cenas, como frames de um filme. Esse pensamento se aproxima do de Walter Benjamin,

pois para ele, as “imagens” do passado não se encontram fixas em algum lugar esperando que alguém vá resgatá-las. Elas nos chegam sob a forma de sinais que aparecem como flashes.

A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. (...) Pois irre recuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. (BENJAMIN, 1987, p.224)

Retomando o passado, não foi essa a primeira vez que utilizei a mão direita no meu processo criativo. No capítulo I, apresentei a mão na obra **Esmola** – uma mão de resina de poliéster saindo de uma placa (nuvem) de parafina, resguardada em uma caixa de madeira pintada na cor azul ultramar (o céu); e no capítulo III apresento a obra **A Instituição dos Sentidos**, onde quatro mãos direitas amparam um tubo de ensaio transparente cada, contendo símbolos dos elementos da natureza. Mais uma vez as mãos nascem da parede, lembrando a existência de um corpo oculto do Criador e apresentam os conceitos da gênese das coisas: tudo na natureza se compõe dos quatro elementos (terra, ar, fogo e água), sejam as pessoas, sejam os animais e plantas, seja o que for. Por fim, a mão é uma síntese do masculino e do feminino; é passiva naquilo que contém e é ativa no que segura (Figura 77).



Figura 76 - ***Acolhimento***
Museu de Arte Sacra da UFBA
2009



Figura 77 - ***Acolhimento*** (detalhe)
Museu de Arte Sacra da UFBA
2009

Reflexões sobre a exposição REMEMORÁVEIS

Refletindo sobre a exposição REMEMORÁVEIS como um todo, vejo o passado marcado em todas as obras. Não o considero como um fato estanque, pois ao lado do tempo que passa, há o tempo que permanece. Penso que é um erro considerá-lo como algo definitivo, irremediável ou imutável. Como num teatro, ele é sempre uma interpretação tão dinâmica e maleável com o próprio presente e, de acordo com o modo de olhar, com a perspectiva que se tenha, com a emoção que se acesse, com a luz que se projete sobre ele, o passado será igualmente variado. Portanto, o passado funciona como uma luz que passa por um prisma e que se decompõe em diversas faixas de cor, apresentando uma diversidade de significados para um mesmo fato, na dependência do ângulo que se busque entender. Apresentei ao fruidor minhas memórias solicitando uma nova interpretação através da experiência pessoal de cada indivíduo. Estabeleci um pacto com o silêncio e com o sagrado. Incitei parar para ver e refletir. Estimulei a busca por um olhar aguçado e livre de intenções pré-estabelecidas, apresentando um universo de situações que levasse o fruidor a entender que o passado é presente, é mágico e bipolar. É infinito.

REFLEXÕES SOBRE A ESTRADA DE TIJOLOS AMARELOS

A Estrada de Tijolos Amarelos (*the yellow brick road*) faz referência ao filme "O Mágico de Oz" (*The Wonderful Wizard of Oz*), datado de 1939 e baseado no livro infantil homônimo de Lyman Frank Baum (1900). O filme fala da saga de Dorothy na procura do seu cão Totó que desaparece da fazenda durante uma tempestade. É uma história fascinante que traz consigo personagens curiosos. Metaforicamente, entendo que cada um deles representa alguns dos sentimentos que possuímos no cumprimento da nossa jornada acadêmica: do Espantalho, temos o sonho de possuir um bom cérebro para produzir excelentes pensamentos, do Homem de Lata, vivemos na busca de um coração de verdade (emocionar com o que faz) e do Leão, sonhamos com a coragem, perseverança e persistência durante as fases da pesquisa. Tudo isso com o intuito de alcançar um objetivo: a realização de uma produção prático-teórica e para tornar a jornada mais fácil e, como no filme, basta "*seguir a longa estrada de tijolos amarelos*" que perpassa por todo o período acadêmico.

Durante o trajeto pelo Mestrado em Artes Visuais vivenciei situações de aprofundamento no aprendizado, reflexão e diálogos com a matéria e a obra. Para o enriquecimento do meu processo criativo, ressalto a importância do embasamento teórico (filósofos, críticos e pensadores), da necessidade de aproximações e distanciamentos da minha poética visual com a de outros artistas.

O preparo para a vida acadêmica foi intenso. O contato com alunos da graduação, sob a ótica da docência, fez-me repensar sobre as necessidades do ensino superior e o papel da Universidade na formação de novos profissionais. Assim, transitando pelos meandros da Academia sedimentei minha vontade de me tornar facilitador e multiplicador dos conhecimentos das Artes Visuais, levando conhecimentos a todos os estratos da Educação, desde o nível médio, superior, pós-graduação e até mesmo no convívio com alunos portadores de necessidades especiais, enfim, todos os níveis de ensino onde tenho inserção.

Assim, faço comentários sobre o fruidor que interage de forma dinâmica com a obra e o espaço expositivo, permitindo retomar sentimentos acumulados, a memória, o contágio das emoções, a abertura para dúvidas e novos questionamentos.

Trato a matéria com o respeito que ela merece, realizando verdadeiros rituais e momentos de diálogos com os elementos da construção da obra. Converso, me aconselho, respeito seus limites, peço auxílio e luz aos meus momentos de criação. Trabalho com a matéria não com idolatria, mas com a consciência de que tenho que manter verdadeira relação de intimidade para resultar em um produto estético final que me leve à completude, plenitude e êxtase.

Nessa dissertação fui tecendo cada capítulo na medida em que esta pesquisa vinha se desenvolvendo, como uma aranha tece uma teia. Investi no conhecimento teórico e no prático. Mergulhei no meu interior para vasculhar conhecimentos acumulados, sentimentos e emoções experienciadas. Emergi com fôlego frenético para percorrer esse momento acadêmico. Explorei suportes pouco comuns à minha prática, trabalhei com materiais transparentes e elaborei com vigor cada obra. Fui ao nascedouro da minha vida e trouxe a essência dela para dentro da pesquisa, do processo de criação e reflexão. Brinquei com a luz e a sombra.

Falei de passado como eterno presente. Apresentei minhas experiências pretéritas ao fruidor para que ele as vivenciasse e delas se apropriasse. Convidei-o para um diálogo interpessoal, uma troca entre sentimentos, conhecimentos e sensações. Assim passei do primeiro ao terceiro capítulos dessa dissertação.

Participei de algumas iniciativas de produção coletiva, resultando em diversas exposições, como em janeiro de 2007, na CAIXA CULTURAL SALVADOR (Relíquias do Cotidiano) e em outubro de 2008, no ESPAÇO CULTURAL CORREIOS SALVADOR (A Voz do Povo é a Voz de Deus). Em ambas, dividi a autoria e criação de algumas obras, mas sempre reservei a surpresa da obra individual dialogando com as obras de autoria compartilhada. Um exercício do "eu" e do "outro", como toda antítese presente no meu trabalho.

Chegado à quinta e última estação de todo esse percurso, para a exposição final, elaborei obras inéditas que traduzissem a idéia de resumo, um condensado de todos os conceitos e práticas desenvolvidas durante o curso da pesquisa. Na mostra composta por três objetos e seis instalações, algumas obras só aconteceram no momento do seu contato com o espaço,

com a luz e com a presença do fruidor, que para entendê-las, necessitou empregar de alguns órgãos dos sentidos de forma conjunta. Para perceber foi necessário sentir – sentir como sentido (olhar, ouvir, cheirar, tocar) e sentir como sentimento, sensação. Um jogo ilusório e instigante que envolvia o fruidor, o espaço e a obra. Chamo a atenção para a obra **Guardado**, que considero a síntese de toda a pesquisa.

Dado às proporções assumidas pelo espaço no meu processo criativo, retomo um trecho já comentado ao refletir sobre a obra **Guardado**. Na exposição final, assim como em todos os outros Estágios apresentados, o espaço mostrou que não é neutro, que dependia do estado, do ponto de vista, da vivência e do posicionamento do observador. A obra mostrou todas as possibilidades de entendimento dependendo do nível de sensibilização e compreensão de cada indivíduo. O fruidor posicionava-se em relação à obra ora como testemunha, ora como agente de iteração, ora como voyeur. O tempo, elemento de debate, reflexão e de exposição, mostrou-se contemporâneo.

Sintetizando a pesquisa, faço minhas as palavras de Alceu Amoroso Lima⁶⁵ (1893-1983), "*O passado não é aquilo que passa, é aquilo que fica do que passou*" para evidenciar a condição de passado-presente, pois somos a expressão de tudo o que vivemos e apreendemos como valores, experiências, códigos e símbolos.

Por fim, apresento nos anexos catálogos, convites e informações da mídia das exposições de que participei durante todo o tempo desta pesquisa, apresentando ao público em geral os resultados práticos.

⁶⁵ Alceu Amoroso Lima (1893— 1983) Carioca, foi um crítico literário, professor, pensador, escritor e líder católico brasileiro. Adotou o pseudônimo de Tristão de Ataíde. Tem obras em diversas áreas, como pedagogia, teologia, história, filosofia e sociologia.

Referências

- ANDRADE, C D. Resíduo. In *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945;
- ARAÚJO, E. O significado da matéria na arte contemporânea. In: *A Matéria na Contemporaneidade. Cultura Visual. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes*. Salvador: EDUFBA, 2005, v.1 n°. 17, p 57-63.
- ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*. Tradução Ivone Terezinha de Faria. 5ª ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989.
- AUMONT, J. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papyrus, 1993.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008;
- BARDI, P M. *História da arte brasileira; pintura, escultura, arquitetura, outras artes*. 4ed. São Paulo: Melhoramentos, c. 1875. 228p.
- BARROS, R. *20 Anos de Arte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: DEMA: Departamento de Museus e Arquivos, 2005.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Obras escolhidas: Rua de mão única*. São Paulo, Brasiliense, 1993
- BERGSON, H. *Duração e Simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*; tradução Cláudia Berliner; revisão técnica Bento Prado Neto – São Paulo: Martins Fontes, 2006. – Tópicos;
- _____. *Memória e vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Tradução Cláudia Berliner; revisão técnica da tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Miscelânea (Mélanges)*. Paris: PUF, 1972.
- BULHÕES, M A. O Imaginário da Arte: Mitos e Ritos na Contemporaneidade. In *Cultura Visual*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, vol. 1, n°. 5, p. 60 segundo semestre de 2003.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: a lição americana*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DA ROCHA, CE. *O Mobiliário Antigo na Bahia*. 3ª Ed. Editora Itapuã: Salvador, BA, 1977.

DA SILVA, JLP. A definição de imagem no Sofista de Platão. *Cadernos de Atas da ANOP*, nº. 1, 2001:71-78.

DA SILVA, AAR. Relação entre espaço e lugar no pensamento de Martin Heidegger. *Revista Eletrônica Correlatio* nº. 11 - julho de 2007.

DE BONI, LA. *São Boaventura. Itinerário da mente para Deus*. Trad. De Luis A. De Boni, Jerônimo Jerkovic e Frei S. Schneider. Porto Alegre: Editora da Universidade de Caxias do Sul, 1983.

DE OLIVEIRA, M A R. A escultura devocional na época barroca; aspectos técnicos e funções. In: *Barroco*. Belo Horizonte/ Ouro Preto, nº 18, p. 247-267, 1997/2000.

DE OLIVEIRA, L; DEL RIO, V. *Percepção Ambiental – A experiência brasileira*. São Carlos: UFSCar, 1999.

DIAS, G S. *Contundência e Delicadeza na Obra de Mira Schendel*. ARS 1. Escola de Comunicações e Artes – USP - Depto. De Artes Plásticas / ARS: Ano1, vol. 1, pg. 117-139. São Paulo – SP, 2003.

DIDEROT, D. Carta sobre os cegos para uso dos que vêem. In: *DIDEROT - OBRAS I – Filosofia e Política*. Organização, Tradução e Notas J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2000.

ECO U. *História da Beleza*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ELIADE, M. *O Mito do Eterno Retorno*. Tradução de Manuel Torres. Lisboa: Edições 70, 1969

_____. *O Sagrado e o Profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001;

FABIUS C. *Mehndi: The Art of Henna Body Painting*. New York: Three Rivers Press, 1998;

FERREIRA-ALVES, Natália M. *A arte da talha no Porto na época barroca; artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Arquivo Histórico / Câmara Municipal do Porto, 1989. 1º v., p. 44.

FLEXOR, MHO. Imagens de Roca e de Vestir na Bahia. *REVISTA OHUN – Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA*. Ano 2, nº. 2, outubro 2005.

GORDILHO, V. *Contos, Cantos e Contas*. Salvador: P555 Edições, 2004.

GRÖNING, K. *Body Decoration: A World Survey of Body Art*. New York: Vendome Press, 1998.

GUIMARÃES, F P. Bustos-Relicários. Catedral Basílica do Salvador. In *Bustos-Relicários Catedral Basílica do Salvador*. Museu de Arte Sacra. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Impressão Cian Gráfica, 2005.

GUINSBURG, J. *Diderot: Obras I – Filosofia e Política*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

JUNG, CG. O *Homem e seus Símbolos*. Tradução Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1997;

LAGNADO, L. Nomadismo cultural. *FOLHA DE SÃO PAULO*. Caderno MAIS, 08/10/2000.

LOWENTHAL, D. *The past is a Foreign Country*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985;

LUCCHESI F; SCHAEFER AP. *Imagens*. Textos: Ana Pecoraro Schaefer e Fernando Lucchesi; Fotos: Beatriz Dantas e Daniel Coury. São Paulo: Cosac & Naify, 2003;

MARIACHER, G. O *Vidro (Os Estilos na Arte)*. Tradução Jamir Martins. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MATISSE, H. *Matisse - escritos e reflexões sobre arte*. Seleção dos textos, notas e bibliografia: Dominique Fourcade. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007;

MATTA-CLARK, G. In: *Gordon Matta-Clark... Splitting*. Entrevista concedida a Liza Bear, 21 de maio, 1974. Catálogo da exposição, Instituto Valenciano de Arte Moderno – IVAM, Valencia, 1999;

MERLEAU-PONTY, M. *Conversas, 1948*. Organização e notas de Stéphanie Ménasé: tradução Fábio Landa, Eva Landa; revisão da tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MORIN, E. *O método 1: a natureza da natureza*. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: Sulina, 2002b.

MUSEU DE ARTE SACRA: UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Coordenação de Francisco de Assis Portugal Guimarães; tradução de Robério Rubem de matos; fotografia de Sérgio Benutti. Salvador: Impressão Bigraf, 2008.

MUSSO, P. "A filosofia da rede". Parente, A. (org.) *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares (traduzido de: Les lieux de Mémoire. Paris: Gallimard, 1984.) IN: *Projeto História*. (10):7-28, SP – Brasil, 1993.

OATES, Phyllis B. *História do Mobiliário Ocidental*. Tradução Mário B. Nogueira. 1ª Ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

OLIVEIRA, SS. *Imagens de roca; uma coleção singular na Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira*. Salvador: EDUFBA, 1997. 166p. (Dissertação de Mestrado).

PARENTE, A. "Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade". *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

PEDROSA, SG. Os relicários azuis: segredos por trás do vidro. In: *Cultura visual e desafios da pesquisa em arte*. Organizadores: Alice Fátima Martins, Luís Edegar Costa e Rosana Horio Monteiro. Goiânia: ANPAP; 2005. 2 v.

PESSANHA, JAM. Santo Agostinho. *Vida e Obra. Os Pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000 p 5-23.

QUITES, MRE. Imaginaria processional, classificação e tipos de articulações. In: *CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA*. Imagem brasileira, Belo Horizonte, no 1, p. 129-

REAL, R. *Dicionário de belas artes; termos técnicos e matérias afins*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962. v. 2, p. 44.

Web

ALEXANDROS DE ANTIÓQUIA - <http://www.portaldarte.com.br/artegreciaantiga.htm> consultado em 01/04/2009 às 16:00h.

ARTE INDÍGENA. <http://www.historiadaarte.com.br/arteindigena.html>. Consultado em 01/05/2009 às 08:30h.

BENETTI, L. Relato do Debate com Anish Kapoor, ocorrido em 25/01/2007 Për herë të fundit modifikuar 27/05/2007 11:12 h.

CAIXA CULTURAL SALVADOR. <http://www.informesergipe.com.br/> 19/10/2004;16:10, p. 28

CHAVES, LC. Cavaleiros Templários - Os Pobres Soldados de Jesus Cristo e do Templo de Salomão. Cultura Brasileira. <http://www.culturabrasil.org/zip/templarios.pdf>. Consultada em 25 de fevereiro de 2008 às 20h10min.

CHITA (TECIDO) - [http://pt.wikipedia.org/wiki/Chita_\(tecido\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Chita_(tecido)). Consultada em 22 de julho de 2007 às 14h15min.

CONFORTO, D. A matéria e suas propriedades.

http://www.jumar.org.br/colegios/assuncao/pags/site_colegio/espaco/2008_ciencias/propriedade_materia/conhecendo.htm. Consultado em 14/05/2008, às 07:00h.

JUSTO JMM. Espessuras do pensar. Ernesto de Sousa e o círculo de Kierkegaard. In catálogo da exposição "Revolution my Body", Fundação Gulbenkian, 1978. <http://www.ernestodesousa.com/?p=212>. Consultado em 13 de abril de 2008, às 07h36min.

LAMPERT, J. Arte E Cultura: Possíveis Deslocamentos na Obra de Leonilson, 2007.

<http://www.artistasvisuais.com.br/reportagemnoticia.asp?id=148>. Acessada em: 05/08/2008 às 22:20h.

MARÍAS, J. Aristóteles. Conferencia -doble- del curso "Los estilos de la Filosofía", Madrid, 1999/2000 – edición: Renato José de Moraes. <http://www.hottopos.com/mirand11/jmariast.htm>. Consultado em 20/06/2009 às 10:00h.

Neto, IS. A Deusa do Amor. In: O Fascínio do Antigo Egito.

<http://www.fascinioegito.sh06.com/vaca.htm>. Consultado em 20/06/2009 às 15:00h.

PIACENZA M. *O receptáculo da Eucaristia*. Liturgia. 30 Dias na Igreja e no Mundo, N. 6, Junho 2005. <http://www.30giorni.it/br/articolo.asp?id=9093>. Acessado em 28 de julho de 2006.

RIOS, RCC. A Filosofia Natural em Oxford: Grosseteste, R. Bacon e Ockham. http://www.arscientia.com.br/materia/ver_materia.php?id_materia=153. Consultado em 14 de abril de 2008, às 11h20min.

SERRA, I. *Transmutação do infinito*. Discursos e Práticas Alquímicas. Colóquio Internacional. Disponível em HTTP://www.triplov.com/coloquio_4/iserra.html. Acessado em 03 de julho de 2009 às 14:00h.

ZAJONC, A. (1993). *Catching the light*. Oxford University Press, USA. Rios, R. C. C. A Filosofia Natural em Oxford: Grosseteste, R. Bacon e Ockham. http://www.arscientia.com.br/materia/ver_materia.php?id_materia=153. Consultado em 14 de abril de 2008, às 11h20min.

GÊNESE DA PESQUISA ANTES DO INGRESSO NO MESTRADO

| | |
|---|---|
|  | <p>Sutura Objeto Mista (pasta de papel, corda de sisal) 60 x 45 x 5 cm Obra apresentada na mostra "Em Busca da Forma" Galeria do IPAC/Pelourinho, Salvador, Bahia 1998</p> |
|  | <p>Metamorfose I Escultura Mista (pasta de papel, cimento) 120 x 40 x 40 cm Obra apresentada na mostra "Mutualismo em uma produção de escultura", como produto do Curso de Pós-Graduação em Arte Contemporânea, UNC - CENAPPE Biblioteca Central do Estado da Bahia Salvador, Bahia 1999</p> |
|  | <p>Martírio Escultura Mista (pasta de papel, lâmina metálica, madeira) 90 X 70 X 70 cm (Ø =185 cm) Obra apresentada no Salão Regional de Valença Centro de Cultura de Valença Valença, Bahia 2006</p> |
|  | <p>Dom da Vida Instalação Mista (papel, parafina e cordão metalizado) 80 X 50 X 10 cm 70 X 45 X 8 cm 60 X 40 X 14,5 cm Obra apresentada no Salão Regional de Valença Centro de Cultura de Valença Valença, Bahia 2006</p> |

| | |
|---|---|
|  | <p>Calvário Mista (madeira, ferro, papel) 40 x 30 x 15 cm Acervo do artista Salvador, Bahia 2005</p> |
|  | <p>Milagres Mista (madeira, papel, espelho, vinil) 40 X 40 X 15 cm Obra apresentada na mostra "Long Trip for Beautiful Global Village". Parceria da Escola de Belas Artes/UFBA, The Korea-International Association for Purê Formative Arts, Brazil Europe Artists Association, Korea Fine Arts Association, Netherlands Leidn University Koreanology Research Center. Escola de Belas Artes/UFBA Salvador, Bahia 2008</p> |
|  | <p>Natividade Objeto (maquineta) Técnica mista (pasta de papel e papietagem) 30 x 25 x 6 cm Peça em acervo no Museu do Presépio, Salvador Salvador, Bahia 2002</p> |
|  | <p>Nichos Objeto (oratório) Técnica mista (pasta de papel, colagem) 15 x 15 x 8 cm Acervo do artista Salvador, Bahia 2002</p> |
|  | <p>Nichos Objeto (oratório) Técnica mista (pasta de papel, colagem) 15 x 15 x 8 cm Acervo do artista Salvador, Bahia 2002</p> |



Santo Antônio

Caixa de luz

Mista

(madeira, luz e sombra)

150 x 70 x 50 cm

Obra apresentada na mostra "Arte em Revezamento"

Galeria EBEC-Pituba

Salvador, Bahia

2004



Santa Bárbara

Objeto

Mista

(madeira, papel, metal, plástico)

30 x 30 x 5 cm

Acervo do artista

Salvador, Bahia

2004



O Santo e a Devoção

Instalação

Técnica mista

(madeira, fotografia, luz e sombra)

164 x 110 x 13 cm

12º Salão da Bahia

Museu de Arte Moderna da Bahia

Salvador, Bahia

2005

A BUSCA DA TRANSPARÊNCIA – PARAFINA

| | |
|---|--|
|  | <p>Esmola Objeto Técnica mista (madeira, resina de poliéster e parafina) 40 x 40 x 15 cm Acervo do artista Salvador, Bahia 2006</p> |
|  | <p>São Sebastião Objeto Técnica mista (madeira, plástico, parafina) 30 x 30 x 5 cm Acervo particular Salvador, Bahia 2004</p> |
|  | <p>Santa Bárbara Objeto Técnica mista (madeira, papel, parafina) 30 x 30 x 5 cm Acervo particular Salvador, Bahia 2004</p> |
|  | <p>Iemanjá Objeto Técnica mista (madeira, parafina) 30 x 30 x 5 cm Acervo particular Salvador, Bahia 2004</p> |

A BUSCA DA TRANSPARÊNCIA – TECIDO



Coração Brasileiro

Objeto

Técnica mista
(madeira e tecido)

20 x 20 x 20 cm

Obra apresentada na mostra “Mimetismo”

Galeria EBEC-Pituba

Salvador, Bahia

2006

A BUSCA DA TRANSPARÊNCIA – ÁGUA E ACETATO



Santo Antônio de Além-Mar

Instalação

Técnica mista

(acetato, plástico, resina e água)

120 x 40 cm

(o início de tudo: a busca pela transparência)

Obra executada para a mostra “Santo Antônio Amor e Tradição”, da
Escola de Belas Artes/UFBA.

Centro Cultural Correios Salvador

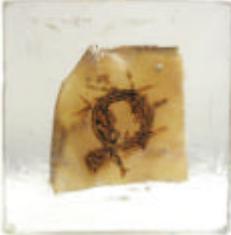
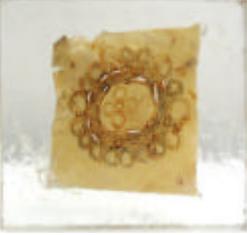
Salvador, Bahia

2001

A BUSCA DA TRANSPARÊNCIA - ESCARIFICAÇÕES

| | |
|---|--|
|  | <p><i>Nossa Senhora de Aparecida</i> Objeto Técnica mista (madeira, couro escharificado, pastel seco, luz) 40 cm X 30 cm X 20 cm Obra apresentada na mostra “Mimetismo” Galeria EBEC-Pituba Salvador, Bahia 2006</p> |
|  | <p><i>Corações</i> Objeto Técnica mista (madeira, couro escharificado, pastel seco, luz) 20 cm X 20 cm X 20 cm Obra apresentada na mostra “Mimetismo” Galeria EBEC-Pituba Salvador, Bahia 2006</p> |
|  | <p><i>INRI</i> Objeto Técnica mista (madeira, couro escharificado, pastel seco, luz) Ø 50 cm / 15 cm Obra apresentada na mostra “Mimetismo” Galeria EBEC-Pituba Salvador, Bahia 2006</p> |
|  | <p><i>Esboço I, II, III</i> Instalação Técnica mista (madeira, gravura a fogo, pastel seco, luz) 20 x 20 x 15 cm (cada caixa) – total 100 x 20 x 15 cm Obra apresentada na mostra “Relíquias do Cotidiano” Centro Cultural da Caixa Salvador Salvador, Bahia 2007</p> |

A BUSCA DA TRANSPARÊNCIA – RESINA DE POLIÉSTER

| | |
|---|--|
|  | <p>Relíquias – primeiros experimentos – placas de resina elaboradas na disciplina Teoria e Técnicas de Processos Artísticos (EBA 526) Objeto Técnica mista (resina de poliéster, couro pirogravado) 10 x 10 x 3 cm Acervo do artista 2005</p> |
|  | <p>Relíquias – primeiros experimentos – placas de resina elaboradas na disciplina Teoria e Técnicas de Processos Artísticos (EBA 526) Objeto Técnica mista (resina de poliéster, couro pirogravado) 10 x 10 x 3 cm Acervo do artista 2005</p> |
|  | <p>Relíquias – primeiros experimentos – placas de resina elaboradas na disciplina Teoria e Técnicas de Processos Artísticos (EBA 526) Objeto Técnica mista (resina de poliéster, couro pirogravado) 10 x 10 x 3 cm Acervo do artista 2005</p> |
|  | <p>Relíquias – primeiros experimentos – placas de resina elaboradas na disciplina Teoria e Técnicas de Processos Artísticos (EBA 526) Objeto Técnica mista (resina de poliéster, couro pirogravado) 10 x 10 x 3 cm Acervo do artista 2005</p> |

ESTÁGIO I – AFETOS ROUBADOS NO TEMPO (ITINERANTE)

| | |
|---|--|
|  | <p>Afeto Objeto Técnica mista sobre couro (gravação a ferro quente e resina de poliéster) 10 x 10 x 3 cm Obra pertencente à mostra processual e itinerante Afetos Roubados no Tempo (Salvador, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, São Paulo) 2005 – 2008</p> |
|---|--|

ESTÁGIO II – ART FOR TODAY (GALERIA ACBEU-VITÓRIA)

| | |
|---|---|
|  | <p>Instalação de Parede I, 2005. Técnica mista sobre couro (pintura, gravação a ferro quente e resina) 20 x 20 cm Art for Today Associação Cultural Brasil – Estados Unidos Salvador - Bahia (Peças mais elaboradas em resina e couro em técnica mista)</p> |
|  | <p>Instalação de Parede II, 2005. Técnica mista sobre couro (pintura, gravação a ferro quente, folha de ouro e resina) 20 x 20 cm Art for Today Associação Cultural Brasil – Estados Unidos Salvador - Bahia (Peças mais elaboradas em resina e couro, folha de ouro em técnica mista)</p> |
|  | <p>Instalação de Parede III, 2005. Técnica mista sobre couro (pintura, gravação a ferro quente e resina) 20 x 20 cm Art for Today Associação Cultural Brasil – Estados Unidos Salvador - Bahia (Peças mais elaboradas em resina e couro em técnica mista)</p> |

ESTÁGIO III – MIRABILE VISU (GALERIA ACBEU-VITÓRIA)



Bustos-Relicários

Objetos

Técnica mista

(resina de poliéster, couro escarificado, folha de ouro, ferro)

80 x 80 x 6 cm cada placa / suporte integrado à peça (1,80 cm)

Obras apresentadas na mostra *Mirabile Visu*

Associação Cultural Brasil-Estados Unidos

Salvador, Bahia

2006

ESTÁGIO IV – RELÍQUIAS DO COTIDIANO (CAIXA CULTURAL SALVADOR)



Bustos-Relicários

Objetos

Técnica mista

(resina de poliéster, couro escarificado, folha de ouro, aço)

80 x 80 x 6 cm cada placa – total 480 x 80 x 6 cm

Obras apresentadas na mostra “Relíquias do Cotidiano”

Caixa Cultural Salvador

Salvador, Bahia

2007



Sem título

Escultura

Técnica mista

(resina de poliéster, madeira, luz e teto do ambiente incorporado à obra)

210 x 68 x 54 cm

Obras apresentadas na mostra “Relíquias do Cotidiano”

Caixa Cultural Salvador

Salvador, Bahia

2007



Ainda pulsa

Objeto

Técnica mista

(resina de poliéster, madeira, metal, vidro e luz)

55 x 29 x 11,5 cm

Obras apresentadas na mostra “Relíquias do Cotidiano”

Caixa Cultural Salvador

Salvador, Bahia

2007

ESTÁGIO V – CAIXA DE PEIXES (ORIGINAL – LIVRO DE ARTISTA)



Caixa de Peixes

Objeto

Técnica mista

(resina de poliéster, peixes desidratados)

20 x 20 x 20 cm

Obra apresentada na publicação "Original - Livro de Artistas (A Forma do Pote Vazio)

Museu nacional da Poesia – MUNAP

Belo Horizonte, Minas Gerais

2008

ESTÁGIO VI – A INSTITUIÇÃO DOS SENTIDOS (GALERIA CAÑIZARES/EBA/UFBA)



A Instituição dos Sentidos

Instalação

Técnica mista

(resina de poliéster, acrílico, acetato)

150 x 100 25 cm

Obra apresentada na mostra "Matéria Presente"

Escola de Belas Artes/UFBA

Salvador, Bahia

2007

ESTÁGIO VII – EU ME LEMBRO (RUINAS FRATELI VITA)



Eu me lembro

Instalação

Técnica mista

(prospecção, resina de poliéster, madeira, plotagem)

600 x 400 cm

Obra apresentada em *Site Specific* na mostra "Ruínas Fratelli Vita –

Processos Criativos

Fábrica Fratelli Vita

Salvador, Bahia

2006



Peles da Ruína Fratelli Vita

Objeto

Técnica mista

(resina de poliéster, lascas das paredes da fábrica de refrigerante Fratelli Vita)

40 x 40 x 6 cm

Acervo do artista

Salvador, Bahia

2006

ESTÁGIO VIII – OLHO DE DEUS (INTERVENÇÃO FORTE MONT SERRAT)



Olho de Deus

Instalação

Técnica mista

(espelho, plotagem, areia)

Obra apresentada em *Site Specific* na mostra “espiAÇÃO”

Forte Nossa Senhora de Mont Serrat

Salvador, Bahia

2007

ESTÁGIO IX – PLANTE A AÇÃO (plantAÇÃO/CENTRO CULTURAL DANNEMANN)



Plante a Ação

Instalação

Técnica mista

(grama sintética, plantas arquitetônicas, madeira, vidro, ambiente)

Obra apresentada em *Site Specific* na mostra “plantAÇÃO”

Centro Cultural Dannemann

São Félix, Bahia

2007

ESTÁGIO X - REMEMORÁVEIS (MUSEU DE ARTE SACRA DA UFBA)

| | |
|---|---|
|  | <p>De Todo Coração Instalação Técnica mista (resina de poliéster, metal, luz e sombra) Obra apresentada em <i>Site Specific</i> na mostra "REMEMORÁVEIS" Museu de Arte Sacra da UFBA Salvador, Bahia 2009</p> |
|  | <p>Vejo tudo o que há Instalação Técnica mista (madeira, vidro, escrita em grafite) Obra apresentada em <i>Site Specific</i> na mostra "REMEMORÁVEIS" Museu de Arte Sacra da UFBA Salvador, Bahia 2009</p> |
|  | <p>Caixa de Segredos Objeto Técnica mista (acrílico, resina de poliéster, metal, luz e sombra) Obra apresentada em <i>Site Specific</i> na mostra "REMEMORÁVEIS" Museu de Arte Sacra da UFBA Salvador, Bahia 2009</p> |
|  | <p>Reminiscências Instalação Técnica mista (madeira, vidro, resina de poliéster, tecido) Obra apresentada em <i>Site Specific</i> na mostra "REMEMORÁVEIS" Museu de Arte Sacra da UFBA Salvador, Bahia 2009</p> |
|  | <p>Oráculo Objeto Técnica mista (madeira, vidro, tecido, luz e sombra) Obra apresentada em <i>Site Specific</i> na mostra "REMEMORÁVEIS" Museu de Arte Sacra da UFBA Salvador, Bahia 2009</p> |



Sopro

Objeto

Técnica mista

(madeira, vidro, metal, ar, luz)

Obra apresentada em *Site Specific* na mostra "REMEMORÁVEIS"

Museu de Arte Sacra da UFBA

Salvador, Bahia

2009



Memória Velada

Instalação

Técnica mista

(metal, acrílico, plotagem em acetato, papel vegetal e luz)

Obra apresentada em *Site Specific* na mostra "REMEMORÁVEIS"

Museu de Arte Sacra da UFBA

Salvador, Bahia

2009



Guardado

Instalação

Técnica mista

(madeira, vidro, tecido, luz e reverberação de imagens)

Obra apresentada em *Site Specific* na mostra "REMEMORÁVEIS"

Museu de Arte Sacra da UFBA

Salvador, Bahia

2009



Acolhimento

Instalação

Técnica mista

(madeira, vidro, escrita em grafite)

Obra apresentada em *Site Specific* na mostra "REMEMORÁVEIS"

Museu de Arte Sacra da UFBA

Salvador, Bahia

2009

APÊNDICES



A. EU-MATÉRIA
B. EU-MATÉRIA ROSETA
C. PRODUÇÃO ARTÍSTICA 2005-2008

ANEXOS

