

CLÁUDIO ILSÓN RAMOS MACIEL

PERMANÊNCIAS E PASSAGENS:

algumas abordagens no espaço
tridimensional

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre no PPG – Mestrado
em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais,
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Hélio Ferverza

Porto Alegre

2000

Cláudio Ilson Ramos Maciel

**PERMANÊNCIAS E PASSAGENS:
algumas abordagens no espaço tridimensional**

Dissertação realizada como requisito parcial à obtenção do grau de mestre em Artes Visuais, no Curso de Pós-Graduação – Mestrado em Artes Visuais, ênfase em Poéticas Visuais, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Hélio Ferverza

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Geraldo Orthof

Profa. Dra. Elida Tessler

Profa. Dra. Sandra Rey

Porto Alegre, 11 de agosto de 2000.

Um lance de degraus que não tenha sido gasto por muitos pés é incapaz de conceber-se outra coisa que não um grupo de tábuas reunido a marteladas.

Franz Kafka

À Lílian, Ariadne e Lilith

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Hélio Ferverza,
pela amizade, segurança e
contribuições na orientação desta
dissertação.

À Profa. Elida Tessler,
pelas sugestões de percurso
neste trabalho.

À Profa. Dra. Sandra Rey,
pelas sugestões de percurso
neste trabalho.

Aos meus colegas, amigos e
professores do Curso de Pós-
Graduação - Mestrado em Artes
Visuais da Universidade do
Rio Grande do Sul, pelo
companheirismo.

Aos meus pais, Anacleto e
Maria Célia.

À Lílian.

Sumário

| | |
|---|------|
| Índice das figuras | viii |
| Resumo | x |
| Abstract | xi |
| | |
| Introdução | 1 |
| | |
| 1. Montando estruturas mínimas | 12 |
| 1.1. Escolhas, apropriações e estruturas | 16 |
| 1.2. Por meio da reunião de partes | 25 |
| 1.3. Nesse exercício de aproximar uma coisa de outra | 32 |
| | |
| 2. in: permanência | 43 |
| 2.1. Repouso das pedras ou uma degradação em processo | 47 |
| 2.2. Instaurando lugares na superfície das coisas | 62 |
| | |
| 3. Formando passagens | 78 |
| 3.1. Nas bordas da transparência | 88 |
| | |
| Considerações finais | 94 |
| | |
| Anexos | 98 |

Índice das figuras

- Figura 1** Cláudio Maciel, *Contra-Funil*, 1997. Plástico, 10,8x8,5Øcm.
- Figura 2** Hélio Oiticica, *Bólido-Vidro 2*, 1963-4. Madeira, vidro e pigmento rosa.
- Figura 3** Cláudio Maciel, *Sem Título*, 1993. Ferro galvanizado, 100x150x25cm.
- Figura 4** Cláudio Maciel, *Sem Título*, 1994. Latão e cobre, 100x10x08cm
- Figura 5** Marcel Duchamp, *With Hidden Noise*, 1916. Rolo de barbante, situado entre duas placas de metal fixados por quatro parafusos, contendo um pequeno objeto desconhecido em seu interior, 12,9x13x11,4cm.
- Figura 6** Carl Andre, *144 quadrados de magnésio*, 1969. Magnésio, 01x365,8x365,8cm.
- Figura 7** Cláudio Maciel, *Espera*, 2000. Cobre, mármore e vidro, 120x45x8 cm.
- Figura 8** Cláudio Maciel, *Reversa*, 1999. Bronze e cobre, 100x120x12 cm.
- Figura 9** Cláudio Maciel, *Urna-Krd*, 1999. Tecido, linha dourada, vaso cerâmico e mármore, 150x60x35 cm.
- Figura 10** Esquema. Fluxo do sangue no coração, conforme Galeno, s/d.
- Figura 11** Cláudio Maciel, *Coração Bordado*, 1999. Tecido e linha dourada, 18x21cm.
- Figura 12** Luciano Fabro, *Lo Spirato*, 1968-73. Mármore, 200x90x35cm.
- Figura 13** Cláudio Maciel, *Leito*, 2000. Mármore, vidro e alumínio, 120x50x6 cm.
- Figura 14** Cláudio Maciel, *Vênus*, 1999. Mármore, vidro e alumínio, 50x60x6 cm.
- Figura 15** *Representações de vulvas incisadas em blocos calcário*, período Aurinhacense,

Dordogne, s/d.

Figura 16 Cláudio Maciel, *Sem Título*, 1994. Vidro, com serigrafia, e parafuso galvanizado, 20x20x4cm.

Figura 17 Cláudio Maciel, *Sem Título*, 1998. Vidro gravado com jato de areia, 48x17x0,6cm.

Figura 18 Cláudio Maciel, *Sem Título*, 1994. Vidro, gravado com ácido fluorídrico, e parafuso galvanizado, 18x34x4cm.

Figura 19 Marcel Duchamp, *Glider containing a water mill in neighbouring metals*, 1913-15. Óleo e tira de chumbo sobre vidro, montado entre duas placas de vidro semicirculares, 147x79cm.

Figura 20 Cláudio Maciel, *Container*, 2000. Vidro, gravado com ácido fluorídrico, e parafuso galvanizado, 120x60x4cm.

Figura 21 Cláudio Maciel, *Circulador*, 2000. Vidro gravado com ácido fluorídrico, parafuso de latão e cobre, 27x22x1,5cm.

Figura 22 Constantin Brancusi, *Torso of young woman III*, 1925. Ônix.

Figura 23 Cláudio Maciel, *Sem Título*, 2000. Bronze e cobre, 150x40x12cm.

Figura 24 Alberto Giacometti, *Project for a passageway*, 1930 – 31. Gesso, 15,2x127x43,2 cm.

Figura 25 Cláudio Maciel, *Descanso*, 2000. Granito e chumbo, 40x90x6cm.

Figura 26 Michelangelo Pistoletto, *Double ladder leaning against the wall*, 1964. Fotografia sobre plexiglass transparente, dois elementos, 180x120cm; 150x120cm.

Figura 27 Waltércio Caldas, *Longínquo*, 1987. Vidro e fio de nylon.

Resumo

Este trabalho consiste em uma reflexão teórico-prática sobre a atividade escultórica de Cláudio Ilson Ramos Maciel, desenvolvida no período de 1997 a 2000, como dissertação conclusiva do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Este estudo focaliza a análise do processo de formação de esculturas, que tem por princípio a *montagem*. Parte da seguinte questão: Como abordar, no espaço tridimensional, através da relação matéria-forma, as funções de *conter e transvasar, permanecer e passar?* Aborda a possibilidade de se relacionar um ajuste entre matéria e forma, no espaço tridimensional, às noções de *permanecer e passar* que vemos refletidas nos espaços constituídos por certos objetos que visualizamos e que identificamos em nosso cotidiano.

Abstract

This work is a theoretical-practical reflection about the production by Claudio Ilson Ramos Maciel in sculpture within 1997 and 2000, as Master Degree thesis on Art at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brazil.

This study focuses the analysis of the process of creation of sculpture, having as a principle the act of *mounting*. The question is: How to approach, in the three-dimensional space, through the relation between matter and form, the functions of *containing* and *flowing*, *staying* and *passing*? It discusses the possibility of relating an adjustment between matter and form, in the three-dimensional space, to the idea of *staying* and *passing* that are reflected in the spaces which some objects consist and are identified in the daily life of an individual.

INTRODUÇÃO

Vivemos em meio a diferentes técnicas que interferem, interna e externamente, sobre nossa capacidade cognitiva e nossas ações, às quais nos adaptamos e em determinadas circunstâncias, enquanto seres sensíveis ao mundo, as utilizamos como instrumentos para refletir sobre a nossa condição nesse mundo, refletir sobre a eficácia dessas técnicas e para talvez elaborar outras.

A consciência da impermanência das coisas e do ser é motivo de inquietações que freqüentemente se busca compreender através de *meios* que, de algum modo, acompanham esta realidade e a ela tentam se contrapor. Desde as primeiras tentativas efetuadas pelo homem, de registrar, fixar e transmitir as suas sensações e interpretações do mundo percebido, perdura o desejo de controlar as transformações que ocorrem nesse mundo.

Diante de uma sensação de permanente mudança, ou melhor, de sensações que se formam através de tudo o que nos é permitido sentir diante de um rio, por vezes nos perguntamos: Como registrar essas sensações? Em meio ao fluxo de estímulos que afetam os nossos sentidos, diante de um rio, alguma lei ou regra parece organizar as respostas e nossas tentativas de transmitir a alguém as sensações produzidas por esses estímulos. Constituímos diferentes tecnologias que possibilitam o registro de nossas vivências, ainda que parcialmente, de maneiras cada vez mais velozes e capazes de produzir *imagens* cada vez mais próximas àquelas que se formam em nosso globo ocular. Pergunto-me de que

outro modo poderia registrar essas sensações e imagens do lugar vivenciado. Como registrar o fluxo contínuo do fenômeno rio? Num olhar sobre o leito seco de um rio percebemos que a natureza se encarrega de realizar seus próprios registros. Os sulcos e as ondulações do terreno e das pedras depositadas nesse lugar indicam a *passagem* de uma matéria fluida. Aglomeradas ao longo desse lugar ou isoladas, longe dali, essas pedras arredondadas, informes, barrocas, traduzem o movimento das águas que as lapidaram imprimindo marcas em suas superfícies.

Semelhantes às marcas e cicatrizes que perduram no tempo como registros de determinadas *passagens*, algumas formas e modos de constituir formas, na matéria, levam-nos a refletir sobre *o que permanece e o que passa, sobre o que faz permanecer e o que faz passar*. No percurso de minha atividade artística, uma reflexão similar a esta teve origem com a realização de esculturas.

Durante o período de 1988 a 1992, realizei esculturas em que buscava estabelecer relações de similaridade com a aparência de certos objetos cotidianos. Via os objetos como partes de um universo carregado de significação que traduzia a realidade cotidiana, ou melhor, que traduzia as várias realidades que se constituíam através dos modos de uso. Propunha-me investigar, através de composições tridimensionais, os aspectos formais desses objetos. Utilizava preferencialmente madeira, arame de ferro, napa e chapa de ferro galvanizado. Anotava em desenho os volumes de certos objetos e de partes desses objetos, combinando-os de modo peculiar em projetos que eram executados com os materiais escolhidos. Limitava-me à investigação de tensões, entre esses materiais, e ajustes formais, no espaço tridimensional. Os trabalhos resultantes dessa investigação tinham um caráter ambíguo entre escultura e objeto, devido à aparência que acabavam

obtendo. Com o passar do tempo, o enfoque dessa investigação foi modificando-se, fazendo com que a referência aos objetos também fosse alterada e sintetizada.

Da observação de alguns fenômenos naturais em meu cotidiano e do contato com alguns objetos, passei a indagar-me: *Como poderia abordar, no espaço tridimensional, através da relação matéria/forma, as funções de conter e transvasar, permanecer e passar?*

A partir de 1993 passei a trabalhar com um único material, a chapa de ferro galvanizada. Essa escolha determinou um novo enfoque à investigação em curso. Material composto, de aparência fria, acinzentada, a lâmina de ferro galvanizada tem a resistência e a maleabilidade definidas na sua espessura. Vinculada ao revestimento e à delimitação de ambientes, esta lâmina assume um caráter de material frio. Na confecção de objetos, cortar, curvar, dobrar, rebitar e soldar são procedimentos pertinentes a esse material.

Utilizei a chapa de ferro galvanizada com intuito de definir algumas composições, no espaço tridimensional, que guardassem relação com áreas de armazenamento e áreas de transvasamento. Predominavam nessas composições cilindro com cilindro, cilindro com cone, cone com cone, seccionados, abertos, fechados, fundidos, vazados, contidos um no outro, soldados ou rebitados.

Durante a realização desses trabalhos indagava-me sobre que materiais poderia utilizar para abordar a questão que havia formulado. São inúmeros os materiais de que dispomos para conter e transvasar, fazer permanecer e fazer passar algo. A partir de 1995 passei a pesquisar materiais cujas propriedades e utilização em nossa cultura

estivessem de algum modo vinculados a essas ações, materiais freqüentemente utilizados na confecção de objetos que têm como funções armazenar e ou transvasar matérias fluidas. A escolha do latão, do cobre, do bronze, do vidro e do mármore decorreu da especificidade do uso de cada material. Essas escolhas e a aplicação nos trabalhos plásticos que idealizei, serão abordados, com maior profundidade, ao longo dessa reflexão.

Nesse mesmo período, realizava *montagens* com objetos cotidianos de que me apropriava. Entre essas montagens, algumas serviam de esboços para trabalhos que seriam realizados com outros materiais. Essas *apropriações* estavam vinculadas ao universo dos objetos que cumpriam as funções de armazenar e/ou transvasar. Esses objetos eram integrados em composições, de modo que suas estruturas não fossem de todo alteradas. O trabalho denominado *Contra-Funil* (**figura 1**), realizado com dois funis de plástico, situa esse procedimento em minha investigação. Seccionei cada um desses objetos em um mesmo ponto. Após um corte oblíquo sobre a metade da altura desses funis, juntei-os, de modo que produzissem a sensação de que um funil tivesse transpassado o outro. Colei as partes maiores desses funis seccionados pelas bordas menores, formando dois cones em oposição, e coleí a secção menor de cada funil, pela borda maior, ao interior de cada um dos cones formados. Esses objetos, que cumpriam a função específica de transvasar fluidos, foram alterados e reorganizados de modo que suas aparências, dentro da composição, fossem mantidas, mas suas funções obliteradas.

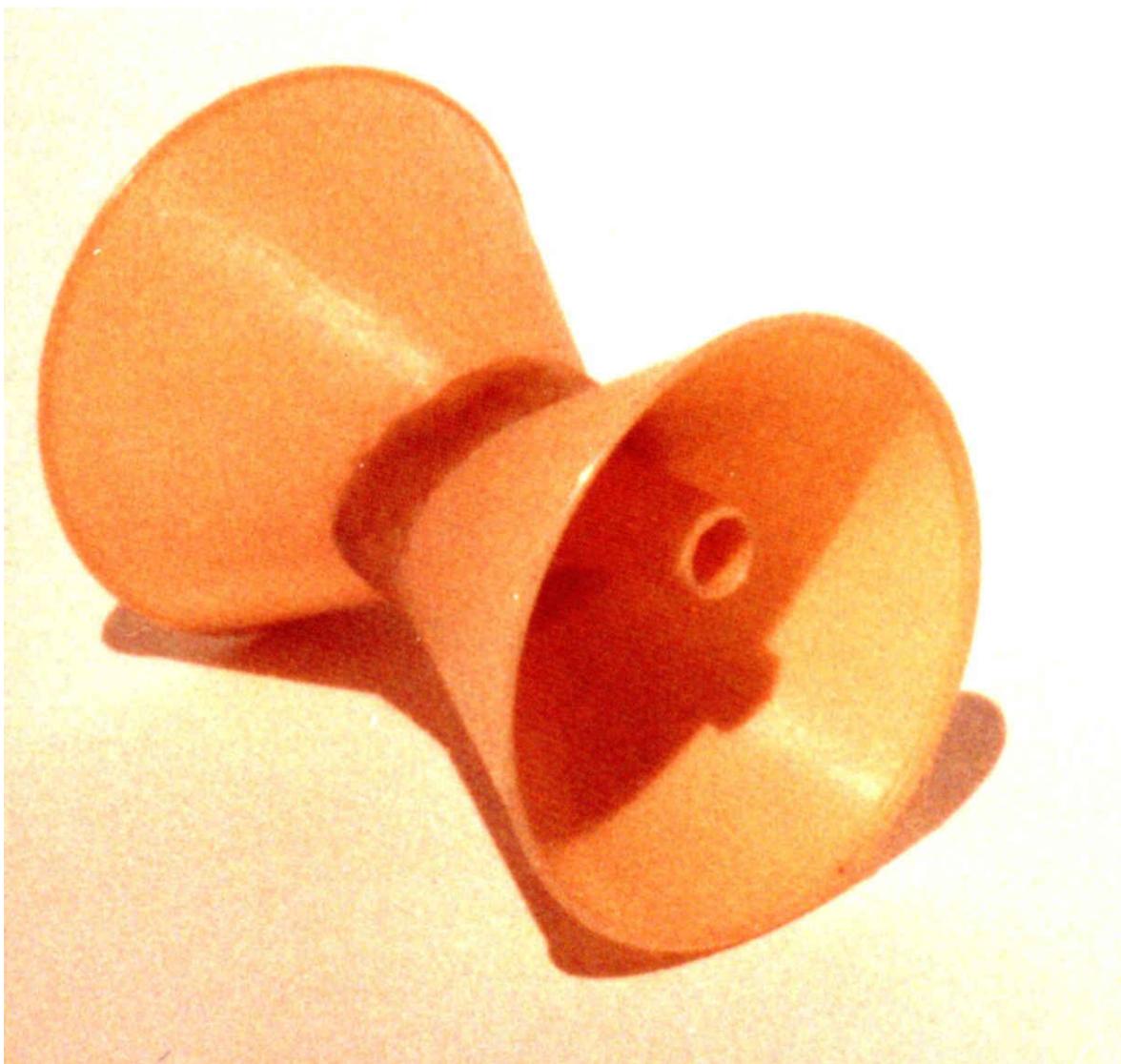


Figura 1

Cláudio Maciel, *Contra-Funil*, 1997. Plástico, 10,8x8,5Øcm.

Na continuidade de minha pesquisa, passei a ver os cemitérios como lugares em que conter e transvasar, permanecer e passar apresentam-se em um embate constante. Esses lugares detêm uma condição de espaço de culto permanente à idéia de morte. Os recipientes que nesses lugares se destinam à deposição e armazenamento de corpos mortos são os mesmos que se destinam ao transvasamento dos fluidos orgânicos e à transformação desses corpos. Lugares recipientes. Lugares de transformação. Lugares de passagem. Executados a partir das dimensões humanas, os túmulos, esses lugares recipientes, são a evidência concreta de áreas de permanência e de culto. Madeira, metal, vidro, cerâmica e pedra são materiais que encontramos dando forma a esses lugares recipientes, estruturando-os ou ornamentando-os.

Os hospitais foram outros locais que pude identificar como lugares de transformação, lugares de passagem. São diversos os *objetos-recipientes* que lá encontramos; no entanto, alguns objetos utilizados na introdução de matérias fluidas no corpo humano e na captação dos fluidos que do corpo são excretados, como sondas, catéteres e drenos, são específicos desse lugar. Esses objetos evidenciam passagens no espaço e no tempo que contribuem a uma vontade de restauração, preservação e permanência dos corpos que por esses lugares passam.

Perguntava-me como poderia abordar a relação entre permanecer e passar que se evidencia nesses lugares através de determinados objetos, formas e materiais que lá encontramos.

Por outro lado, escolhi os sistemas circulatório e digestivo, constituídos por órgãos do corpo humano, como referência de certos trabalhos plásticos. A princípio tomei

o coração e intestino como órgãos que sintetizavam algumas funções exercidas por esses sistemas. Interessavam-me os espaços internos formados nesses órgãos, espaços que ora armazenam, ora conduzem fluidos pelo interior do corpo. O vidro laminado e transparente foi utilizado inicialmente como suporte para a gravação, com ácido fluorídrico, de algumas imagens que se referiam a esses órgãos. Posteriormente essas referências foram abordadas através de outros materiais e modos de estruturação no espaço tridimensional.

Os procedimentos de montar, justapor, sobrepor e aproximar detêm um papel importante em minha investigação plástica. Percebo que, do processo de idealização até a ação prática sobre os materiais, o procedimento da *montagem* é significativo à definição do meu trabalho plástico. Deste modo o reconhecimento de um conjunto a partir de suas partes sintetiza um aspecto importante à reflexão que pretendo desenvolver neste estudo. Calvino¹, através do diálogo de Marco Polo e Kublai Khan, aborda a relação parte e todo de modo peculiar:

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

- Mas qual é a parte que sustenta a ponte? - pergunta Kublai Khan.

A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra - responde Marco- mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

- Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Polo responde:

- Sem as pedras o arco não existe².

A partir desse breve relato da minha atividade plástica, situo o ano de 1995 como início da investigação que deu origem ao projeto apresentado ao programa de

¹ Escritor (1923-1985) de origem cubana autor das obras: *As cidades invisíveis*; *As cósmicas*; *Seis propostas para o próximo milênio*, entre outros.

Mestrado em Artes Visuais da UFRGS no ano de 1997. Nesse período ocupava-me com a seguinte questão: *como poderia abordar, no espaço tridimensional, através da relação matéria/forma, as funções de conter e transvasar, permanecer e passar?*

Através dessa questão proponho-me relacionar os trabalhos tridimensionais que desenvolvo, com algumas funções exercidas por determinados objetos (funil, vaso, cama, túmulo, entre outros) e órgãos do corpo humano (coração e intestino, entre outros). Neste sentido, subdividi este estudo em três capítulos, na tentativa de abarcar de uma melhor maneira os propósitos desta investigação que envolve o reconhecimento do processo de concretização de meu trabalho plástico.

No primeiro capítulo desta reflexão, que leva o título **Montando estruturas mínimas**, proponho uma abordagem sobre as noções que regem a idealização e a ação prática referente aos trabalhos desenvolvidos neste estudo. Nesse capítulo reporto-me a alguns modos de estruturar materiais e formas no espaço tridimensional. Tomo a *montagem* como um procedimento básico de estruturação espacial. Proponho uma análise deste procedimento no âmbito das artes, buscando uma definição da noção adotada. *Qual o propósito de estruturar diferentes materiais na formação de um trabalho plástico tridimensional? A presença de um trabalho e as possíveis conotações que disso podem originar-se é um tópico que também pretendo abordar aqui.*

Tomando como um enfoque desta investigação a ação de relacionar matéria e forma às funções de conter e permanecer, pretendo analisar, no capítulo **in: permanência**, certas situações culturais e obras de outros artistas em que identifico pontos

² Italo Calvino, 1995, p. 79

de afinidade com o trabalho que desenvolvo. A permanência de um repouso instaura um lugar? Poder-se-ia denominar *modo de fazer permanecer* a ação de marcar a superfície de uma pedra com um instrumento cortante e a ação de instaurar um lugar com uma pedra ou com objetos? A partir destas questões, pretendo apresentar e analisar alguns trabalhos plásticos tridimensionais que realizo tendo em vista os limites propostos a este estudo.

O terceiro capítulo, **Formando passagens**, é dedicado à abordagem sobre *impermanência e mudança*, e sobre algumas áreas que se destinam às ações de transvasar e passar. Busco subsídios para esta abordagem na análise das ações e obras de outros artistas que recorrem a conceitos afins. A idéia de *passar* poderia ir além do aspecto físico de um objeto? De que forma se poderia indicar essa possibilidade? Por vezes, ao visualizarmos algo constatamos que sua aparência formal tem a propriedade de remeter a outras formas. Seria isso uma forma de *passagem*? Do mesmo modo que a passagem, a *transparência* é uma qualidade de certas matérias e de certos modos de dar formas à matéria que se pretende abordar neste capítulo. Por fim, a questão que se apresenta é: *como poderia estabelecer relações através do binômio matéria/forma, no espaço tridimensional, com as funções de conter e transvasar, permanecer e passar?* Certamente referimo-nos aqui a passagens e a uma condição *entre* (entre espaços, entre matérias, entre significados) que se pretende definida através de alguns trabalhos plásticos.

Poder-se-ia supor que as respostas às questões formuladas neste estudo situam-se no ajuste de vazios, transparências, cavidades e orifícios em formas impostas a matérias sólidas resistentes e perenes, no entanto interessa-me, neste trajeto de intenções e ações, supor também que estas respostas envolvem um *olhar através das coisas*.

1. Montando estructuras mínimas

Quando visualizamos a aparência das águas límpidas de um rio, temos a sensação de estarmos observando dois mundos, um que se apresenta na superfície e outro que existe no interior dessas águas. Transpondo esses mundos com o olhar, chegamos a reconhecer o modo como esse lugar de águas correntes está estruturado.

Num primeiro olhar sobre as coisas, nem sempre conseguimos reconhecer os seus modos de estruturação. Na natureza, a aparência formal das coisas, que percebemos, nem sempre possibilita identificar de que e como são compostas. Alguns animais têm a capacidade de adaptar-se a um meio de tal forma que se confundem com ele. Mimetismo e dissimulação, enquanto efeitos de superfície, destinam-se a produzir aparências enganosas. Em outro aspecto encontramos substâncias e organismos com aparências similares, compostos por elementos distintos, e encontramos substâncias e organismos heterogêneos compostos por elementos similares. O modo pelo qual as matérias que compõe esses elementos se estruturam na natureza é significativo à conformação das características exteriores dessas substâncias e organismos.

Vejo a *estrutura* como um elemento imprescindível à minha ação formadora. Rudolf Arnheim, numa abordagem sobre o trabalho artístico, refere-se à importância de um *esqueleto estrutural*:

Durante todo o trabalho, o artista deve ter em mente o esqueleto estrutural que está configurando, enquanto, ao mesmo tempo, deve prestar atenção aos contornos,

superfícies, volumes completamente diferentes que está realmente fazendo. Por necessidade o trabalho manual procede em seqüência: o que será visto como um todo na obra final, cria-se parte por parte. A imagem condutora da mente do artista não é tanto uma previsão fiel de como se parecerá a pintura ou escultura acabada, mas principalmente o esqueleto estrutural, a configuração de forças visuais que determina o caráter do objeto visual³.

As *intenções* que cercam esse âmbito de trabalho são determinantes para a formação desse *esqueleto estrutural* a que Arnheim se refere. Diante da intenção de materializar uma idéia no espaço tridimensional, deparamos com uma gama de possibilidades de realizá-la. É na investigação prática dessas possibilidades que acabamos constituindo os modos mais adequados de definir um esqueleto estrutural a um possível trabalho plástico.

Importa abordar neste momento *como* materializar essa intenção. Situo como aspecto importante para a formação de uma composição plástica a conservação das características formais e materiais de cada elemento que incorporo durante esse processo, características essas que abarcam também os significados que cada elemento detém em nossa cultura. Enquanto partes de um conjunto, esses caracteres devem contribuir às relações que se estabelecem *no e a partir do* trabalho resultante.

Minha investigação plástica é realizada seguindo uma seqüência que lhe é própria, desenvolvendo-se por etapas. Neste aspecto, após definida a questão de base que rege esta investigação, vejo a escolha dos materiais como parte primordial para a concretização do meu trabalho plástico tridimensional.

³ Arnheim, R. 1986, p. 84.

Acredito que deva haver uma correspondência entre a intenção que rege a execução de uma escultura e os materiais que se pretende utilizar para concretizá-la. Desde o momento inicial dessa abordagem, que envolve as ações de *permanecer e passar, fazer permanecer e fazer passar*, tenho em mente que os materiais escolhidos para trabalhar devem de algum modo estar associados a essas ações. Mais do que uma escolha não-aleatória, esse procedimento corresponde a um interesse em definir o foco de abordagem que se pretende desenvolver plasticamente.

1.1 Escolhas, apropriações e estruturas

Nesse primeiro exercício do olhar optei por matérias perenes e resistentes, em sua maioria sólidos, e por objetos configurados com um mínimo de estrutura. Dei preferência a pedras, metais e objetos que se destinavam a conter e transvasar fluidos. As idéias de *apropriação* e *descontextualização* estavam latentes nesses momentos de escolha do material e do objeto ideal para trabalhar.

As vanguardas do início do século XX tornaram freqüente a inserção de objetos cotidianos e materiais industrializados no âmbito das artes visuais ocidentais. Essa era uma ação presente entre os artistas dos movimentos de vanguarda cubista, futurista, dadaísta e surrealista. Seguindo as especificidades de cada movimento, essas *apropriações* acabaram por consolidarem-se como uma nova maneira de configuração de uma composição plástica. Sobre algumas apropriações desenvolvidas pelos movimentos dadaísta e surrealista, o filósofo italiano Umberto Eco faz o seguinte comentário:

Havia na base dessas operações figurativas um projeto assaz subtil: cada objeto traz consigo uma carga de significados, quase constitui um termo de vocabulário, com as suas referências bem precisas, como se se tratasse de uma palavra: isolemos o objeto, afastemo-lo do seu contexto habitual para o inserirmos num outro contexto; ele ganhará outro significado, ganhará um halo de referências insuspeitadas, dirá algo que até ao momento não tinha dito...⁴

Diante das diferentes abordagens realizadas em torno dos objetos, durante

⁴ Eco, 1986, p.204.

esse século, a certeza que se configura é a de que o cotidiano tornou-se um foco de atenção ao meio da arte. Segundo Agnaldo Farias⁵, a tradição figurativa da arte ocidental dos retratos, paisagens e naturezas mortas já vislumbrava um interesse pelo cotidiano. E o autor vai mais além:

Entre as rupturas que a arte deste século promoveu sobre a tradição, o estabelecimento de uma relação direta com o cotidiano foi das mais produtivas. Do grupo defensor do abstracionismo geométrico do entre-guerras, que incluía a Bauhaus e os Construtivistas Soviéticos, nasceu a idéia de que a arte devia se conectar à indústria, posição da qual derivou o design, além de uma nova concepção de arquitetura e urbanismo. Segundo eles a arte passava a ter como palavra de ordem a invasão do cotidiano. Na esteira da colagem cubista e do ready-made de Marcel Duchamp, no vácuo dos quais irromperiam os Surrealistas e Dadaístas, a palavra de ordem tinha um vetor oposto: a arte deveria ser invadida pelo cotidiano⁶.

Em minha atividade via que o cotidiano apresentava-se como fonte das matérias que trabalho. Os materiais de que me apropriava faziam referência a um tempo que se definia pela série, pela repetição e pela frieza das linhas de montagem. Uma certa idéia de *duração* definia-se na estrutura desses materiais. Em outro aspecto estas apropriações decorriam de vivências cotidianas que me levaram a refletir sobre o que passa e o que permanece, o que faz passar e o que faz permanecer, numa relação possível entre matéria e forma.

Seguindo a reflexão sobre intenção e materialização de um trabalho plástico, tomo algumas composições do artista Hélio Oiticica como referência de

⁵ Agnaldo Farias é curador e crítico de arte.

⁶ Agnaldo Farias Texto de apresentação da exposição **cotidiano/arte: Objeto/Objeto anos 60/90**, realizada pelo Instituto Cultural Itaú no ano de 1999, (www.itaucultural.org.br/itau-cultural/index.html).

adequação entre essas duas etapas da formação de uma obra. Com uma intenção de trabalhar a cor, fora dos espaços tradicionais da pintura, apresentou-nos soluções bastante peculiares ao longo de sua trajetória artística, constituindo com isso uma série de obras que denominava *Penetráveis, Núcleos, Bólides* entre outros nomes.

A obra *Bólido-Vidro 2* (**figura 2**) corresponde à intenção de estruturar a cor no espaço tridimensional. Da totalidade dessa composição, elaborada com diferentes materiais, cuba de vidro, pigmento colorido e uma estrutura de madeira pintada, o ajuste estabelecido não omite os seus aspectos estruturais. A cuba de vidro, com sua resistência e transparência, define forma e permite a visualização do pigmento-cor depositado em seu interior, e também sustenta a estrutura de madeira colorida, que também contribui à definição do espaço de ocupação desse pigmento-cor. Nessa obra e em algumas outras, Oiticica valeu-se de apropriações de objetos.

Na verdade, a necessidade de dar à cor uma nova estrutura, de dar-lhe “corpo”, levou-me às mais inesperadas conseqüências, assim como o desenvolvimento dos *Bólides* opacos aos transparentes, onde a cor não só se apresenta nas técnicas a óleo e a cola, mas no seu estado pigmentar, contida na própria estrutura *Bólido*. Aí a cuba de vidro que contém a cor poderia ser chamada de objeto pré-moldado, visto já estar pronto de antemão. O que faço ao transformá-lo numa obra não é a simples “lirificação” do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo em uma idéia estética, fazê-lo parte da gênese da obra, tomando ele assim um caráter transcendental, visto participar de uma idéia universal sem perder a sua estrutura anterior⁷.

⁷ Oiticica, 1986, p. 63.

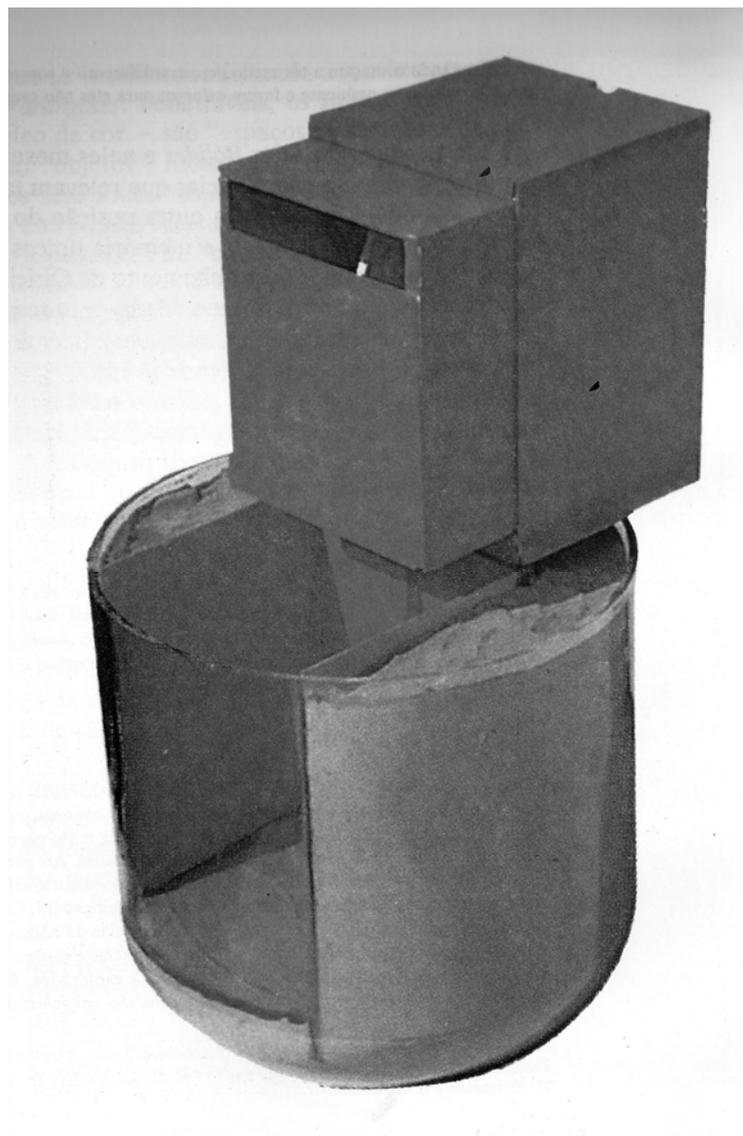


Figura 2

Hélio Oiticica, *Bólido-Vidro2*, 1963-4. Madeira, vidro e pigmento rosa.

Num outro aspecto os *Bólides* de Oiticica caracterizavam-se por estruturar *espaços de contenção*, espaços que levavam o observador a um exercício do olhar que percorre o interior das coisas, através de buracos, frestas e transparências.

Os Bólides eram caixas e vidros. Umas caixas como se fosse a materialização do pigmento. Era a cor pigmentária e tinha sempre textura. Eram coisas manipuláveis, que você podia mexer. Eu chamava de “estruturas de inspeção” porque pode-se olhar por dentro e por fora. E tinha uns vidros que são coisas que têm pigmentos puros.[...] Eram peças manipuláveis de cor, que você tinha que olhar por buracos, olhar através de frestas cores mais fortes, que se escondiam, umas por dentro das outras [...] eram caixas de madeira ou de vidro, pintadas, que você mexe e desdobra [...] espaços poéticos, tácteis e pigmentares de contenção⁸.

Os primeiros objetos que tomaram a minha atenção para realizar algumas composições tridimensionais foram os funis e os canos metálicos. Esses objetos-recipientes, que cumprem a função exclusiva de transvasar fluidos, serviram inicialmente de referência para algumas composições que elaborava com chapa de ferro galvanizado e com chapa de latão (**figuras 3 e 4**). A soldagem com estanho definia as formas dessas composições. Utilizava esses funis na realização de estudos em desenhos e projetos tridimensionais. Nesses estudos o desenho era usado como meio para ajustar e definir as formas de algumas composições tridimensionais. Cones e cilindros eram organizados no espaço tridimensional de modo a configurarem *espaços de passagem*. Por vezes ajustava um cano de cobre às formas cônicas que elaborava em chapa de latão como uma maneira de intensificar a idéia de passagem. Aos poucos a *apropriação* foi incorporada aos procedimentos que adotava até então.

⁸ Entrevista a Jorge Guinle Filho e Ivan Cardoso ; a Heloisa Buarque de Hollanda / Carlos Augusto M. Pereira, *Patrulhas Ideológicas*, São Paulo, Brasiliense, 1980, p. 142; *Objeto na Arte: Brasil Anos 60*, p.189. in: Celso Favaretto, *A Invenção de Hélio Oiticica*, 1992, p. 91.

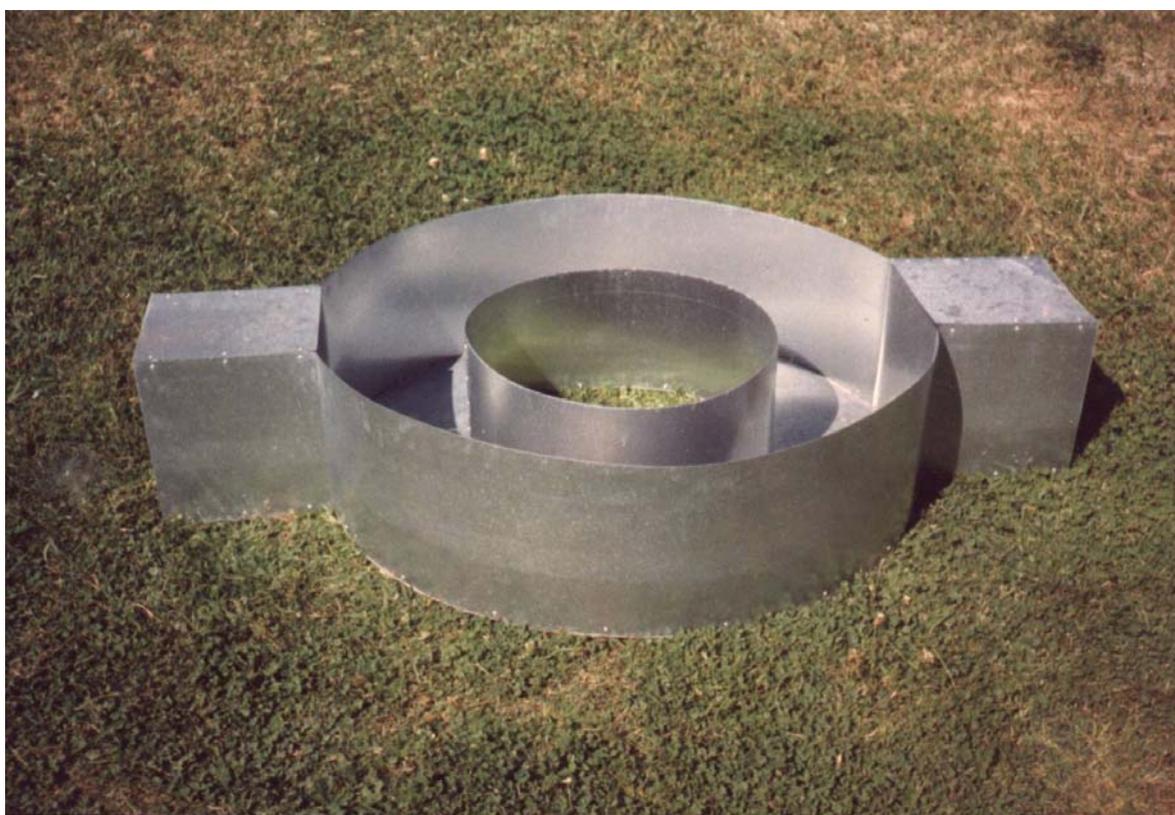


Figura 3

Cláudio Maciel, *Sem Título*, 1993. Ferro galvanizado, 100x150x25cm.



Figura 4

Cláudio Maciel, *Sem Título*, 1994. Latão e cobre, 100x10x08cm.

Essas primeiras apropriações seguiam propósitos específicos de abordar espaços de passagem e permanência no espaço tridimensional. Justapunha funis e canos entre si, funis e canos com outros materiais, ou então seccionava-os e organizava em outro contexto. Essas composições não tinham por objetivo principal eliminar os aspectos formais desses objetos e sim preservar as características de objetos de transvasamento. O trabalho denominado *Contra-Funil* (**figura 1**) foi realizado dentro desse propósito. Com o transpasse de funis sugerido pelo ajuste das partes seccionadas de dois funis, manteve a aparência original desses objetos, propondo assim uma contraposição de suas funções.

Nesse processo que envolvia escolha e apropriação de materiais, o vidro, bronze, cobre, ferro, alumínio mármore, basalto e granito foram sendo incorporados aos meus trabalhos ao longo dessa investigação. Sólidos estáveis e sólidos semi plásticos⁹ eram os mais incidentes entre os materiais escolhidos. Por outro lado, nessa escolha dava preferência a uma forma de apresentação desses materiais. Não havia a intenção de escolher materiais brutos, em sua apresentação natural.

A opção por materiais industrializados ou semi-industrializados e objetos produzidos em série correspondia a um interesse de trabalhar com materiais que fossem encontrados em meu cotidiano e que refletissem aspectos do período em que vivia.

Os canos metálicos, as placas de pedra, as lâminas de vidro e as lâminas metálicas de que me utilizo, quando não sofrem alterações em suas estruturas, são apenas

⁹Conforme André Leroi-Gourhan, (1984, p. 121) em uma abordagem sobre as técnicas de fabrico, propõe uma classificação das matérias-primas, como forma de apresentar as técnicas que essas matérias possibilitam: *Por esta razão, sem atendermos de início à natureza química das matérias nem à personalidade individual da técnica, propomo-nos agrupar os aspectos técnicos segundo as propriedades*

adaptados a outros materiais, produzindo-se assim uma *leitura* diferenciada desses materiais e objetos, dentro do contexto das composições em que são inseridos. Neste sentido retorno a algumas considerações de Oiticica acerca de seus procedimentos:

O que interessa aqui no momento é a intenção “como” dessa plasmação da obra, da “intenção” primeira específica da mesma. Se bem que faça eu uso de objetos pré-fabricados nas obras (p. ex., cubas de vidro), não procuro a poética transposta desses objetos como fins para essa mesma transposição, mas os uso como elementos que só interessam como um todo, que é a obra total.[...] Não é o “objeto” cuba e o “objeto” pigmento-cor, mas a “obra” que já não é o objeto no que possuía de conhecido, mas uma relação que torna o que era conhecido num novo conhecimento e o que resta ser apreendido, um lado poder-se-ia dizer desconhecido, que é o resto que permanece aberto à imaginação que sobre essa obra se recria.¹⁰

Reforço aqui a importância da *intenção* de abordar no espaço tridimensional as relações possíveis entre matéria e forma e as funções de conter e transvasar, permanecer e passar, como elemento definidor da escolha dos materiais e objetos com que trabalho. Não me proponho, no contexto da minha atividade, trabalhar exclusivamente com alguns objetos por aquilo que eles têm de conhecido, mas sim tê-los como referência de uma abordagem sobre algumas **funções** que encontramos presentes em nosso cotidiano e que se vêem refletidas nesses objetos. Por outro lado, *o modo de* estruturar essa intenção tem se caracterizado por uma preferência por procedimentos que se vinculam a *montagem*.

físicas dos corpos no momento do seu tratamento. Podemos assim considerar sólidos estáveis, fibrosos, semi plásticos, plásticos ou flexíveis e fluidos.

¹⁰Oiticica, 1986, p. 66.

1.2 Por meio da reunião de partes

Vejo que a minha opção pelo procedimento da montagem e de seus cognatos decorre de uma parcela significativa de minha formação. A oficina de marcenaria, que meu pai mantinha em casa, possibilitou-me as primeiras experiências com montagens em madeira, no espaço tridimensional. Durante minha formação acadêmica, a afinidade com alguns procedimentos adotados nas artes visuais e na literatura serviram de motivação para a realização de composições tridimensionais, que eram elaboradas pela reunião de materiais diversos.

Evidentemente que refletir sobre montagem, na arte, e sobre os seus cognatos, abarca uma gama bastante ampla de ações que envolvem a literatura, teatro, cinema e artes visuais em geral. Pensar a montagem parece-me impossível sem um cruzamento entre essas áreas.

Sobre o procedimento de elaboração de uma escultura pela reunião de partes, o artista plástico e ensaísta William Tucker considerava que:

Deve-se a Picasso [...] a possibilidade de “fazer” - literalmente – uma obra escultórica pela primeira vez na história, isto é, de executá-la por meio da reunião de partes, como um artesão procederia com uma mesa ou uma cadeira. É difícil exagerar a importância dessa descoberta para a escultura, pois para nós ela é hoje um lugar-comum e sempre foi fundamental na invenção de todas as artes. “Não se pode fazer um poema com idéias ... *Pode-se fazê-lo com palavras*”, segundo um conselho que Mallarmé teria dado a Degas. Poesia vem do grego *poiesis* e significa “fabricar”; a idéia da obra construída com partes ligadas a um todo harmonioso é

tão antiga quanto a discussão sobre a própria arte.¹¹

Segundo esse mesmo autor até o surgimento desse artista, *a possibilidade de realizar-se uma escultura, a partir de um livre arranjo de partes, havia sido excluída da escultura pela insistência numa gama restrita de temas e em certos materiais já estabelecidos e considerados duráveis, com seus processos concomitantes e suas restrições formais*¹². Reconhecemos que essa ação de Picasso, que tinha por base a fragmentação do espaço de representação tradicional e daquilo que nele era representado, teve diversos desdobramentos no âmbito da arte do século XX.

A literatura também foi tomada como uma fonte de influências aos procedimentos adotados por alguns artistas do início deste século. A historiadora da arte Rosalind Krauss aponta a literatura de Raimond Roussel como a grande influência dos procedimentos adotados por Marcel Duchamp. Utilizando-se de jogos de palavras Roussel mantinha, na essência de seus textos, os princípios do deslocamento e da montagem. *Um exemplo extremo dessa técnica construtiva ocorrera nos contos de Roussel, em que se propusera a tarefa de começar e terminar a história com a mesma frase, salvo pela transposição de duas letras. No contexto modificado da narrativa, o segundo aparecimento da frase quase idêntica assumira um significado inteiramente diverso.*¹³

Os *ready-mades* de Marcel Duchamp refletem alguns aspectos da técnica construtiva de Roussel. O *ready-made* assistido *With Hidden Noise*, de 1916 (**figura 5**), foi composto inicialmente por um rolo de barbante disposto entre duas placas de latão unidas

¹¹Tucker, 1999, p. 60.

¹²Idem., p. 60.

¹³Krauss, 1998, p. 92.

por quatro longos parafusos. Posteriormente essa composição foi desmontada por um amigo do artista que colocou um elemento estranho em seu interior. Essa intervenção ampliou o aspecto enigmático desse conjunto de objetos heterogêneos, deslocados de seu contexto habitual. O ajuste dos parafusos às duas placas de latão sugere o aspecto cruel que as máquinas de prensagem detêm quando comprimem as massas que se depositam entre suas pesadas placas, no entanto essa composição, num outro ponto de vista, não traduz mais do que uma *presença*. Além de uma presença física evidenciada pelos *ready-mades*, estes faziam parte de um projeto de Duchamp, que consistia em realizar determinados movimentos estratégicos – movimentos que iriam levantar questões sobre a natureza exata do trabalho na expressão “trabalho de arte”.¹⁴

A proposição *belo... como o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação*¹⁵, assim como a estrutura dos textos literários de Lautréamont¹⁶, contribuíram às vanguardas modernistas, de modo similar a Roussel, na consolidação dos procedimentos que se caracterizavam pela junção de partes. Ainda nesse âmbito não se pode deixar de ressaltar as contribuições do poeta inglês Lewis Carroll¹⁷.

¹⁴Conforme Rosalind Krauss, (1998, p. 91). A autora considera ainda que os *ready-mades* apresentam uma resposta às questões formuladas por Duchamp: *Evidentemente, uma das respostas sugeridas pelos ready-mades é a de que um trabalho de arte pode não ser um objeto físico, mas sim uma questão, e que seria possível reconsiderar a criação artística, portanto, como assumindo uma forma perfeitamente legítima no ato de formular questões.*

¹⁵Lautréamont, 1986,p. 249.

¹⁶Lautréamont, Isidore Ducasse, *dito* Conde de. Autor de *Os Cantos de Maldoror* e *Poésies*.

¹⁷Um dos responsáveis pela criação da poesia *nonsense* no século XIX.

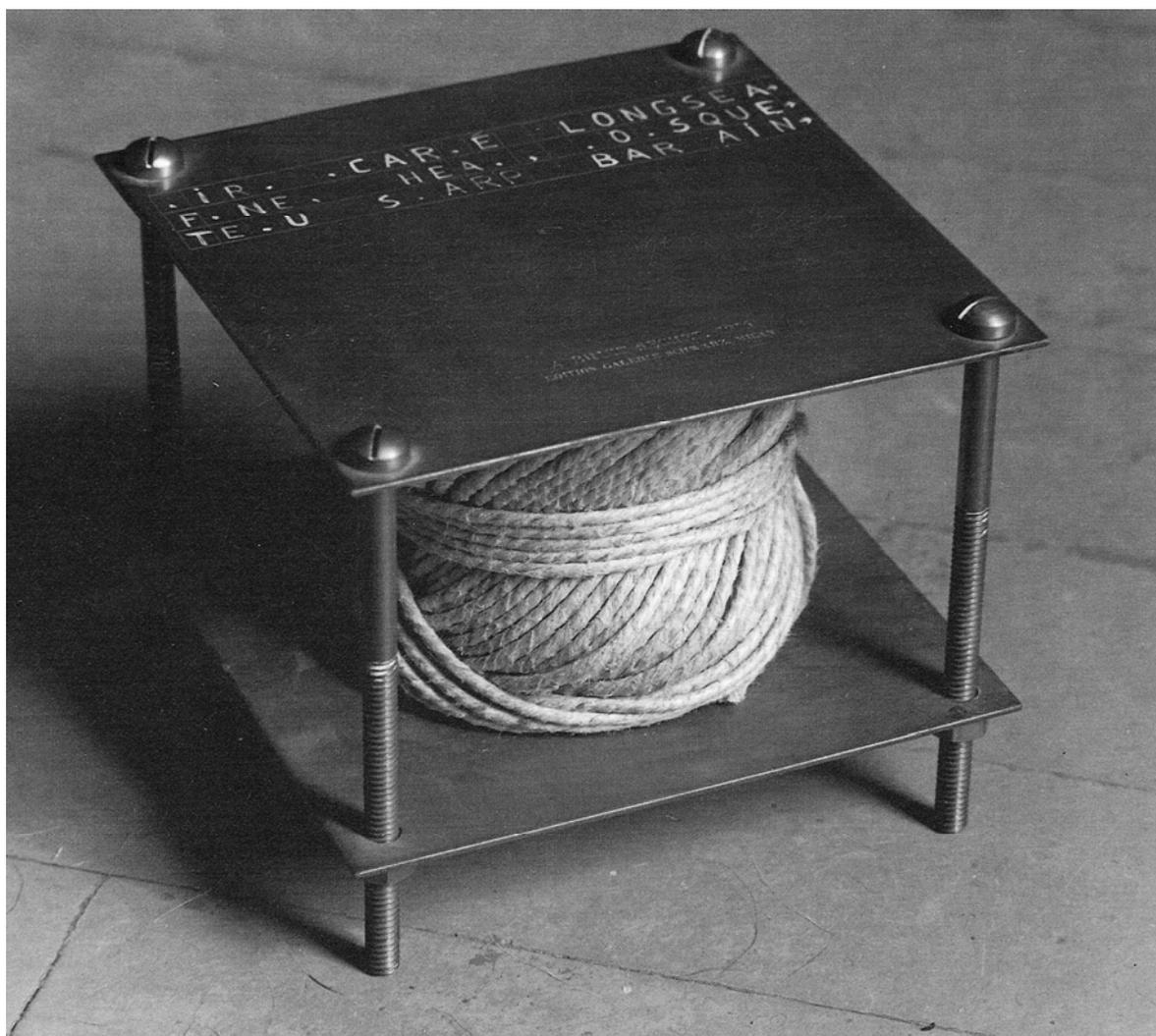


Figura 5

Marcel Duchamp, *With Hidden Noise*, 1916. Rolo de barbante situado entre duas placas de metal fixados por quatro parafusos e com um pequeno objeto desconhecido em seu interior, 12,9x13x11,4cm.

Com a intenção de discutir certos aspectos dos procedimentos utilizados na elaboração de um filme, o cineasta Sergei Eisenstein¹⁸, num ensaio sobre o cinema japonês, afirmava que a cinematografia é antes de tudo montagem, e reconhecia que o *princípio da montagem* era um elemento básico da cultura visual japonesa, mas que não estava presente no cinema japonês. Desse princípio, na escrita japonesa, observava:

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como sua soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau; cada um, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*. De hieróglifos separados foi fundido – o ideograma. Pela combinação de duas “descrições” é obtida a representação de algo graficamente indescritível.

Por exemplo: a imagem para água e a imagem para um olho significa “chorar”; a figura de uma orelha perto do desenho de uma porta = “ouvir”.¹⁹

Ainda na história das artes, reconhecemos que alguns artistas viam a montagem, justaposição, sobreposição, aproximação, repetição e a progressão em série, como modos de dispor materiais ou objetos, no espaço tridimensional, permitindo despi-los de qualquer significado adicional. Entre os artistas do *minimalismo*²⁰, a preferência por materiais e objetos provenientes do universo comercial, produzidos em massa, garantia que cada objeto ou material inserido nessas composições, teria forma e tamanho idênticos, impedindo qualquer relação hierárquica entre eles.²¹

Por conseguinte, as ordens composicionais que, parece devem concorrer para essas

¹⁸Cineasta russo, da primeira metade do séc. XX, responsável por filmes como *A Greve* (1924), *Encouraçado Potemkin* (1925), *Outubro* (1928), entre outros.

¹⁹Eisenstein, 1990, p.36.

²⁰Movimento artístico surgido nos Estados Unidos ao final da década de 50, que tinha como representantes Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt, Dan Flavin, entre outros.

unidades são as da repetição ou da progressão em série: ordens desprovidas quer de pontos focais logicamente determinados, quer de limites externos ditados internamente. [...] Ligar elementos em seqüência sem uma ênfase ou uma terminação lógica equivale claramente a derrotar a idéia de um centro ou foco para cuja direção as formas estão voltadas ou em relação ao qual são construídas.²²

Rosalind Krauss afirma que a ambição dos artistas minimalistas era:

recolocar as origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, do que poderíamos denominar espaço cultural. Com vistas a isso os minimalistas adotaram um grande número de estratégias compositivas. Uma delas era utilizar sistemas convencionais de ordenação para determinar a composição.²³

Os *tapetes*²⁴ de Carl Andre²⁵, formados geralmente por placas quadradas, de diferentes metais, situam essas intenções, veja-se a escultura *144 quadrados de magnésio* (**figura 6**). Dispostos diretamente sobre o solo, esses tapetes eram formados pela justaposição de placas de chumbo, zinco, magnésio ou cobre que, no conjunto, definiam quadrados, retângulos ou triângulos. A pouca espessura dos materiais utilizados auxiliava na eliminação do sentido de profundidade, de um espaço interior gerador de significados, dando assim ênfase para a cor, textura e principalmente para a superfície. Esses trabalhos exigiam do observador um redimensionamento de sua relação com uma *obra escultórica*.

²¹Segundo Rosalind Krauss, 1998, p. 300.

²²Krauss, 1998, p. 300

²³Idem., p.323.

²⁴Termo tomado emprestado de Rosalind Krauss.

²⁵Segundo David Batchelor (1999, p. 27) Carl Andre era o único desse “grupo” cujo trabalho tinha origem numa tradição da escultura.

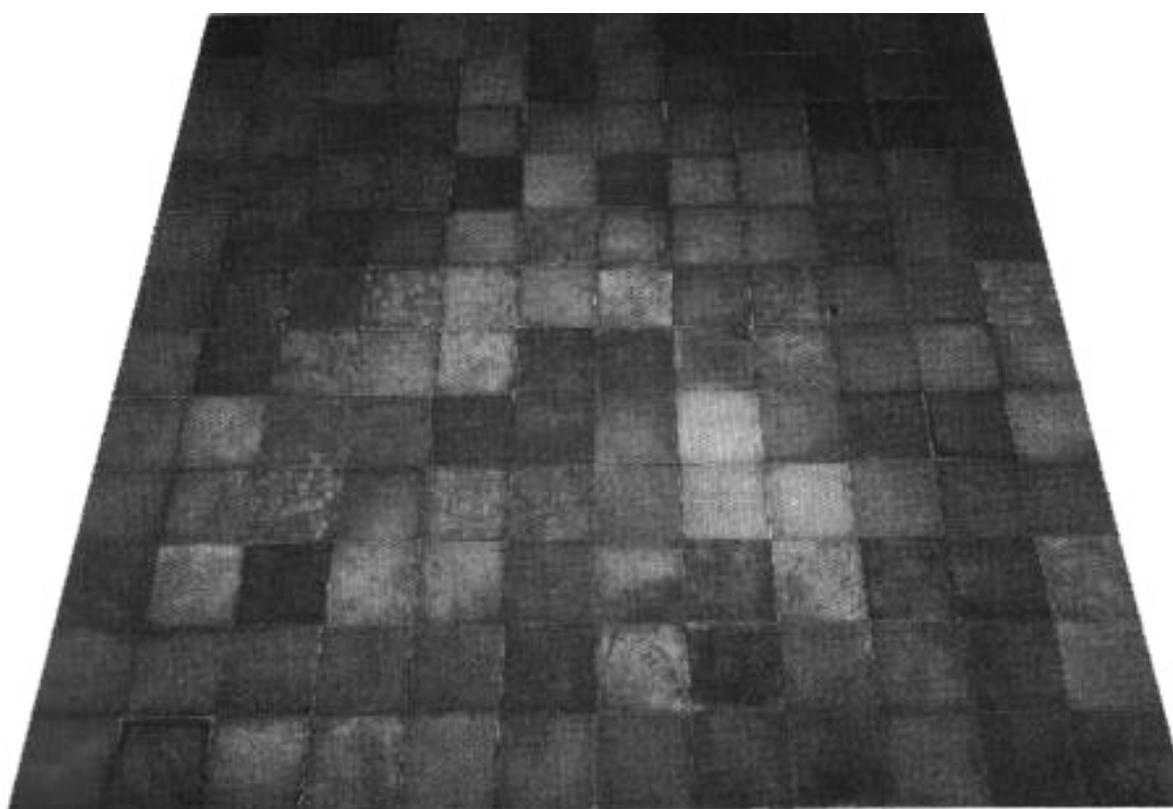


Figura 6

Carl Andre, *144 quadrados de magnésio*, 1969. Magnésio, 01x365,8x365,8cm.

1.3 Nesse exercício de aproximar uma coisa de outra

Sem querer negar a interioridade da matéria esculpida ou ao menos repudiar o interior das formas como fonte de seu significado, conforme a postura minimalista, recorro aos materiais industrializados, ou semi-industrializados, com o intuito de abordar as funções de *permanecer* e *passar* presentes em nosso cotidiano e que vemos refletidas em alguns objetos. Recorro também ao encaixe, à justaposição, à sobreposição ou apenas à aproximação desses materiais no espaço tridimensional, para a definição de minhas esculturas.

De outro modo as coisas que conhecemos são frutos de nossas necessidades. Ao andarmos por uma estrada de terra, por vezes verificamos uma variedade de pedras com estrutura, massa, formato, coloração e resistência diferentes, no entanto percebemos que não damos conta de reconhecer toda essa variedade lá existente. Creio que o motivo pelo qual não reconhecemos essa outra parcela seja basicamente cultural. Na realidade não reconhecemos todas as coisas que possam existir no mundo e muito menos imaginamos o que poderiam significar. Exercitamos a nossa imaginação a partir do que conhecemos ou apenas reconhecemos. Para o filósofo francês Gaston Bachelard, a imaginação *é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens.[...] Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma*

*prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação*²⁶.

De outro modo, no exercício de reconhecimento das coisas, muitas vezes recorremos a alguma forma de *aproximação* e *substituição*. Nesse exercício em que aproximamos uma coisa de outra para compará-la e substituí-la, em determinadas circunstâncias, constituímos algo que a *representa*²⁷. Em nosso cotidiano nos deparamos com coisas que se referem a si mesmas ou a outras coisas de um modo apenas compreensível a partir de uma convenção. Nascemos em um meio carregado de significados, os quais alteram-se ou mantêm-se através do tempo. Na medida em que nos apropriamos de algumas coisas, que as encontramos em nosso meio, ou simplesmente convivemos com elas, as carregamos de outros significados. Nesse sentido, muitas vezes, quando reunimos dois ou mais materiais ou objetos, mantendo suas estruturas inalteradas chegamos a produzir outros significados, que tanto podem abarcar uma dimensão particular quanto coletiva, por adição ou contiguidade dos significados de cada elemento utilizado. Diante disso, penso na *cópula* de hieróglifos referida por Eisenstein²⁸: A essa *cópula*, *combinação* ou *encontro* de materiais e formas, cuja realização é possível no espaço tridimensional, associa-se uma sensação de instante, de ajuste momentâneo, podendo a qualquer momento ter as suas partes constituintes restauradas como um todo independente.

Na escultura que denominei *Espera* (**figura 7**) segui a intenção de instaurar determinadas relações entre forma e significado dos materiais utilizados. Ajustei uma placa

²⁶Gaston Bachelard, 1990, p.1.

²⁷Segundo Charles Sander Peirce (1977, p.47) *para que algo possa ser um Signo, esse algo deve “representar”, como costumamos dizer, alguma coisa, chamada seu Objeto, apesar de ser talvez arbitrária a condição segundo a qual um Signo deve ser algo distinto de seu Objeto, dado que se insistirmos nesse ponto, devemos abrir uma exceção para o caso em que um Signo é parte de um Signo.*

de mármore branca numa estrutura de cano metálico, e posteriormente sobrepus a esta estrutura uma pequena placa de vidro. Propunha-me intervir o mínimo possível na estrutura desses materiais, apesar de gravar a placa de mármore, por abrasão com areia, e o vidro com ácido fluorídrico. Os procedimentos que adotava eram basicamente mecânicos. Transparência, opacidade, brilho, reflexão, rigidez e peso foram tratados de modo a evidenciar um sistema de relações, que tinha por objetivo abarcar uma certa forma de repouso.

Com o trabalho *Reversa*²⁹ (**figura 8**), propunha-me abordar a contraposição de sentidos que se estabelece na conformação de certas áreas de passagem. Encaixei às extremidades de um cano de cobre duas peças de bronze, semelhantes tanto a um funil quanto à extremidade de um instrumento de sopro. Essas peças de bronze foram fundidas a partir de um protótipo de madeira, utilizado na fabricação de sinetas. Para a produção de um som num instrumento de sopro, o ar é conduzido em um único sentido. Conduzir um fluido numa única direção é a função específica de um funil, no entanto com o cano a direção do fluxo de um fluido é determinada pela sua disposição espacial e pelo modo de uso. A simetria produzida no ajuste das peças de bronze com o cano foi amenizada com a curvatura dada ao cano, fazendo com que as extremidades de bronze ficassem paralelas e em sentido contrário.

²⁸Idem citação 19.

²⁹O termo *reversa* significa corrente de sentido contrário ao da corrente normal; corrente que junto à margem de um rio, corre em sentido oposto ao da principal. Ferreira 1986, p. 1505.

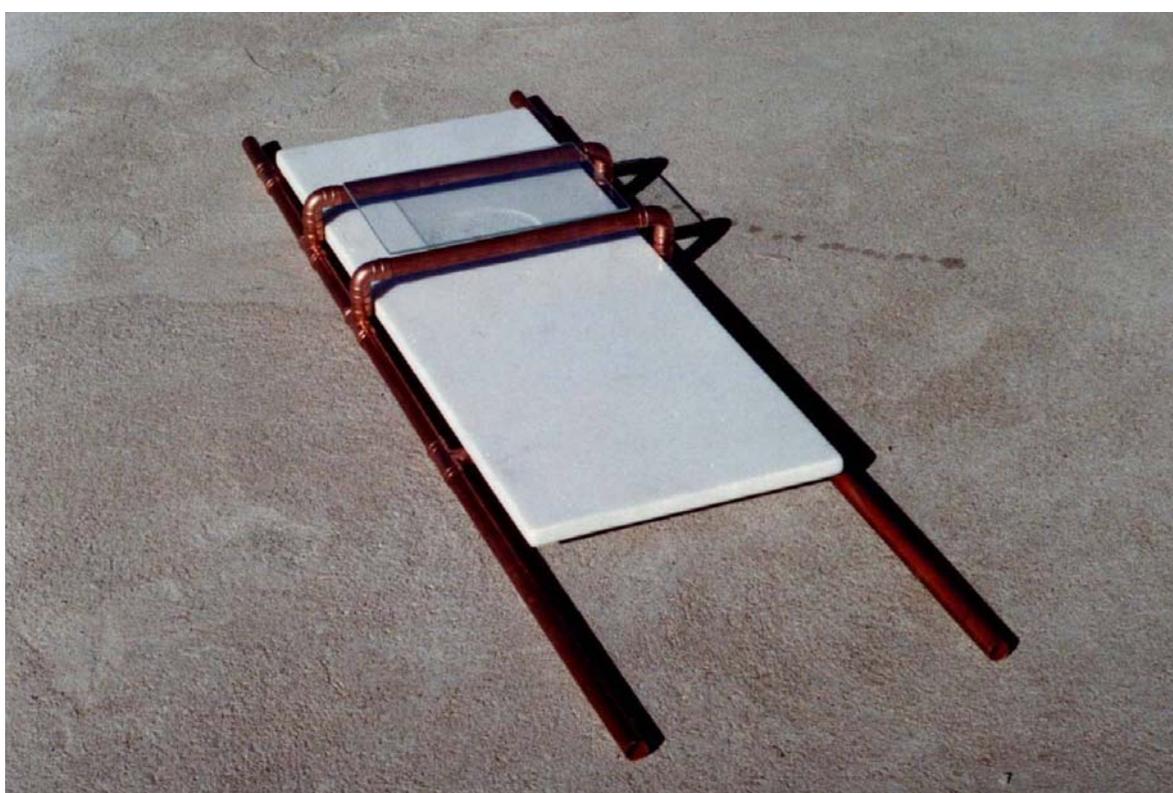


Figura 7

Cláudio Maciel, *Espera*, 2000. Cobre, mármore e vidro, 120x45x08cm.

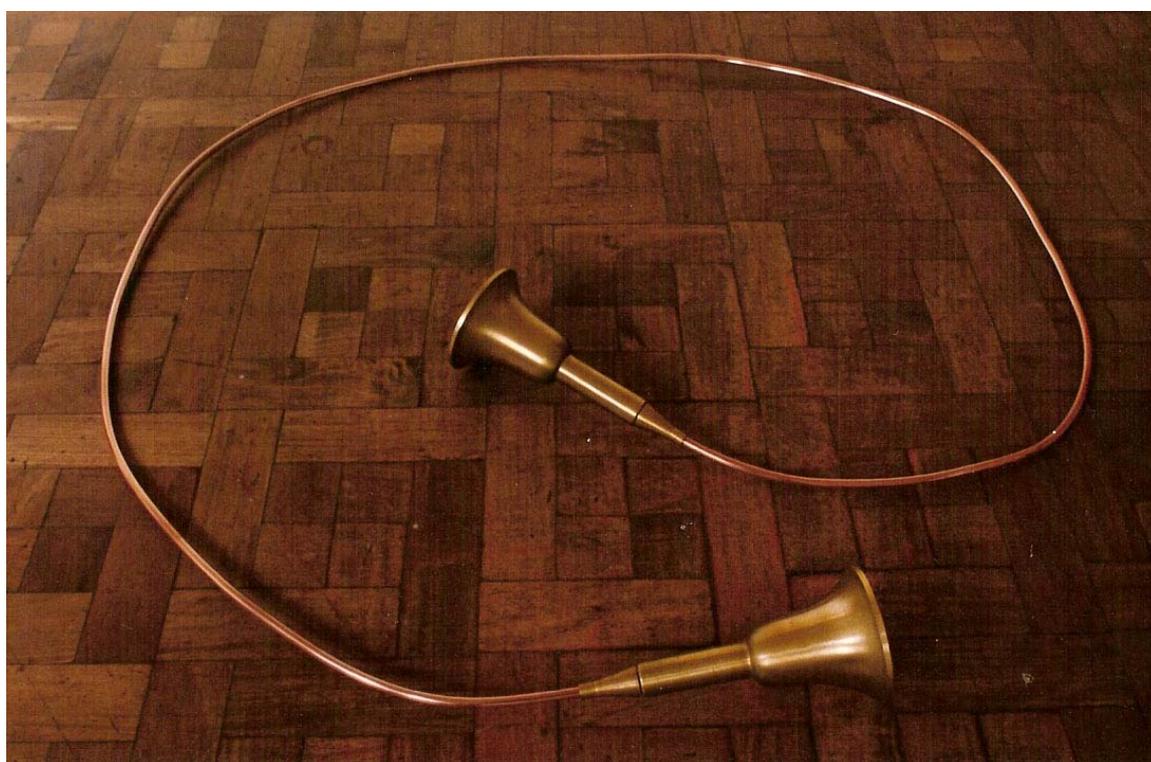


Figura 8

Cláudio Maciel, *Reversa*, 1999. Bronze e cobre, 100x120x12cm.

Esses dois trabalhos sintetizam o modo pelo qual a montagem foi inserida em minha investigação plástica. Certamente esses trabalhos poderiam ser executados com um único material. Nesse momento importava investigar a *adição* e *contigüidade* de materiais e formas na produção de significados.

Urna-Krd (**figura 9**) é o nome que atribuí ao trabalho que realizei utilizando um recipiente cerâmico modificado e um lenço branco bordado com fio dourado. A forma bordada nesse lenço remete à forma de um coração. Da peça de cerâmica, com o formato de uma pequena talha, retirei o fundo e realizei uma série de fendas igualmente distribuídas que iam da base até a metade da sua altura. Medindo aproximadamente 18x21cm, o lenço foi fixado na parede a 150cm do solo, enquanto que o recipiente cerâmico foi disposto, diante desse lenço, a 30cm de distância da parede, sobre uma placa de mármore branco, de 20x20x3cm.

O bordado em linha dourada, que fora realizado por outra pessoa em um tecido de linho branco, tinha por referência um desenho feito por ocasião de uma investigação sobre desenhos do coração humano. Esse desenho era o resultado de alguns estudos realizados a partir de uma representação gráfica (**figura 10**), encontrada num volume de uma coleção de história ilustrada da ciência, que correspondia à concepção de Galeno³⁰ sobre o fluxo de sangue através do coração. O desenho utilizado nesse bordado assemelhava-se ao desenho, em corte perpendicular, de um recipiente oval constituído por dois espaços internos, que se comunicam através de orifícios e com uma abertura similar a um gargalo em cada um desses espaços (**figura 11**).

³⁰ Contribuiu à história da medicina ocidental e ao pensamento médico medieval do século I.



Figura 9

Cláudio Maciel, *Urna-Krd*, 1999. Tecido linha dourada, vaso cerâmico e mármore, 150x60x35cm.

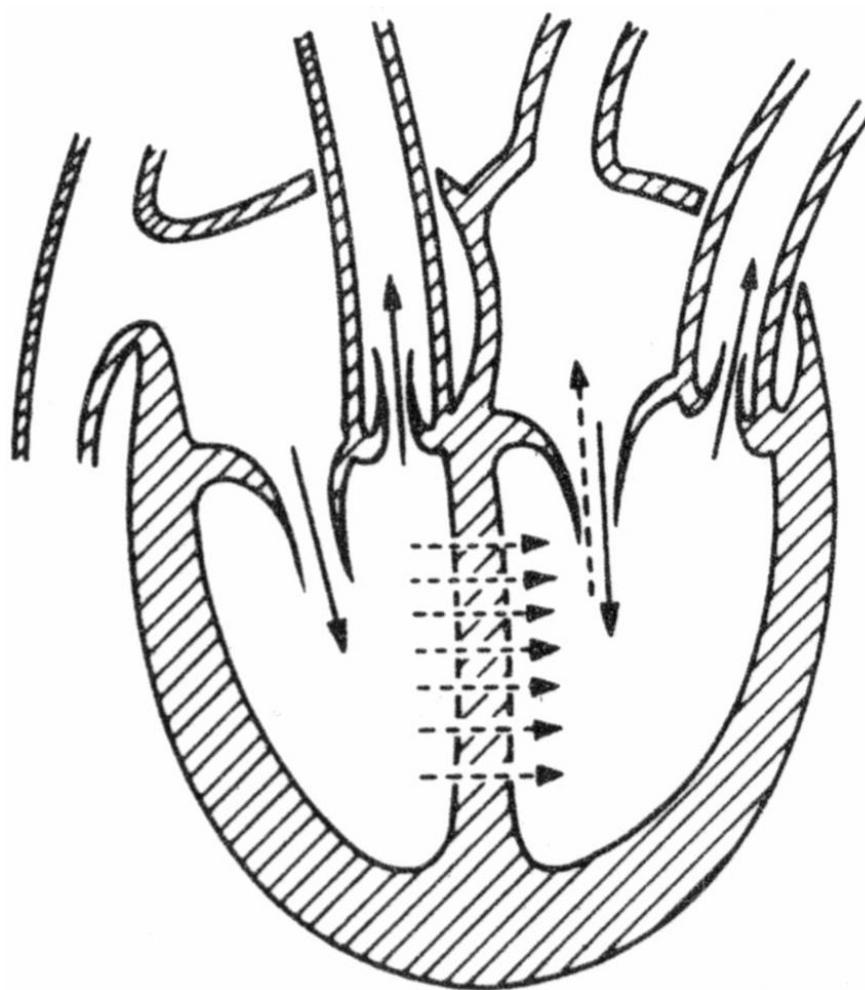


Figura 10

Esquema. Fluxo do sangue no coração conforme Galeno, s/d.

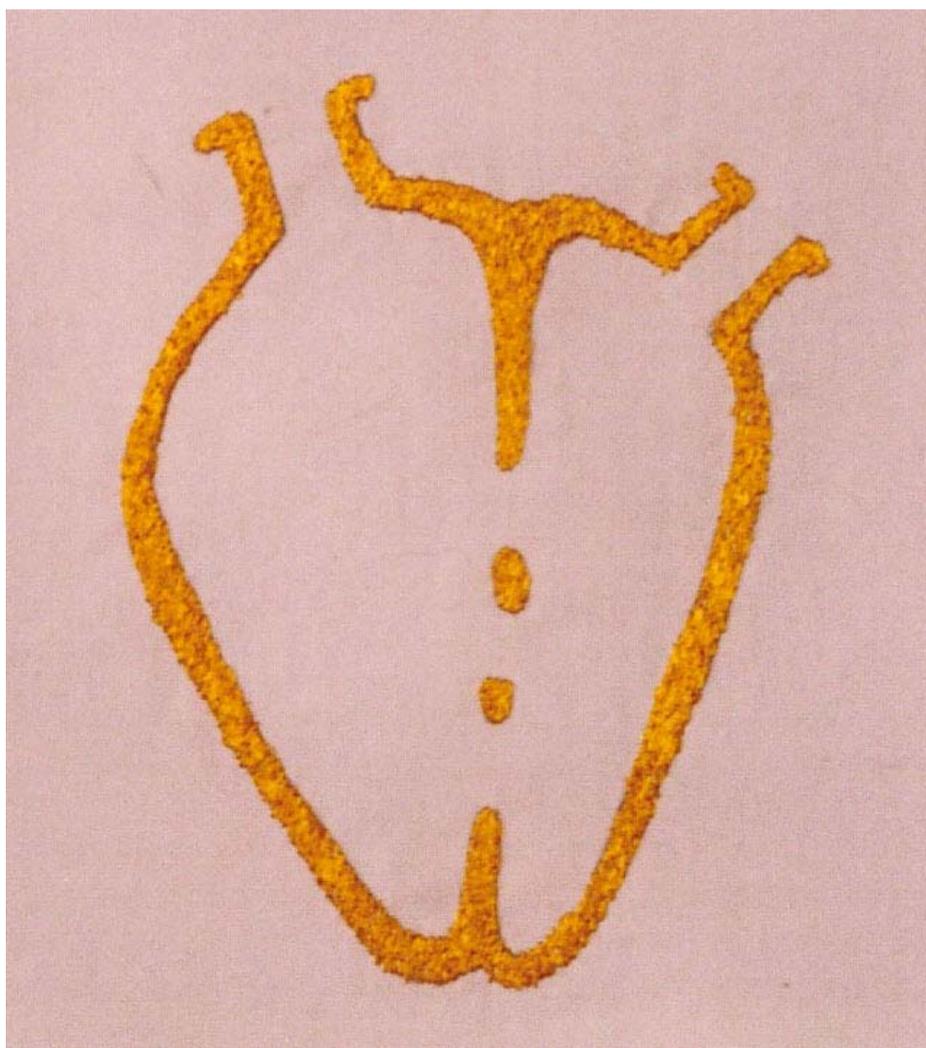


Figura 11

Cláudio Maciel, *Coração Bordado*, 1999. Tecido e linha dourada, 18x21cm.

Enquanto recipiente de armazenamento temporário de água e de outros fluidos, o espaço interno de uma talha apresenta-se como um espaço de passagem, espaço de circulação, apesar de sua configuração. Alterar a estrutura de uma talha cerâmica com a execução de fendas e a retirada do fundo correspondia a uma intenção de formar passagens nesse objeto. A ação de *cortar* produziu um esvaziamento das funções desse objeto, alterando por fim o seu reconhecimento.

Além das funções já referidas, as talhas de cerâmica em algumas culturas indígenas são utilizadas para fins funerários, como urnas para enterramentos ou como urnas cinerárias. Na escrita hieroglífica egípcia, a figura de um *vaso* correspondia à representação do coração. Visto como órgão central do corpo humano, o coração corresponde, de modo geral, à noção de centro. Com frequência ouvimos as expressões: no *coração* da cidade; atingiu o *coração* do problema. Em um torno de oleiro, o reconhecimento do ponto central do eixo de rotação é essencial à modelagem de um vaso cerâmico. Para a civilização ocidental o coração é visto como o órgão responsável pela afetividade. De raiz indo-européia, o termo *Krd* significa coração, meio e centro³¹. Questionava-me diante da aproximação dos dois objetos, lenço e recipiente cerâmico, sobre até que ponto os significados que identificava nos objetos de referência estavam presentes e relacionavam-se nessa composição. Diante disso, reporto-me a uma observação de Francastel: *Se fixamos a nossa atenção sobre signos imóveis, o que fazemos é decompô-los, dissociá-los, confrontá-los, tentamos por assim dizer combiná-los com as inúmeras reminiscências visuais, a partir das quais construímos os valores que nos permitem a experiência activa ou especulativa de nós próprios ou dos outros*³².

³¹Segundo Jean Chevalier. 1991.

³²Francastel, 1987, p. 31.

Evidentemente que diante do ajuste de *Urna-Krd* no espaço, os aspectos da matéria e da localização de cada um dos objetos utilizados são cruciais à formação de algum significado. A leveza e a maleabilidade do tecido são confrontadas com a solidez e peso da placa de mármore e do recipiente cerâmico. Antes de nos depararmos com objetos nos deparamos com matéria tramada, modelada, talhada, perfurada, cortada, polida e pintada. Nos espaços constituídos por cada objeto formaram-se outros por perfuração e corte. O fio perfura e cobre, em movimento sincopado, a superfície do tecido, como uma sutura, definindo um território de linha dourada através do linho branco. A lâmina corta sucessivas vezes a cerâmica, formando espaços de evasão num território demarcado na velocidade de um torno de oleiro e no movimento centralizado das mãos.

Através de um mínimo de intervenções na estrutura de uma matéria, de um mínimo de procedimentos compositivos e da *presença*, do *estar-aí*, no espaço tridimensional das composições resultantes, acredito que instauro significados. Relacionamo-nos muitas vezes com os materiais pelas qualidades e propriedades que estes detêm. Essas qualidades e propriedades são responsáveis pelo que esses materiais significam e simbolizam numa cultura. Ao nos depararmos com uma placa de vidro, de mármore ou de cobre, detemo-nos a princípio nos aspectos táteis e visuais que esses materiais proporcionam aos nossos sentidos, reportando-nos ao que temos de informação sobre esses materiais e ao sentido que as suas características formais e a sua disposição espacial, são capazes de produzir. Creio estar trabalhando a partir dessas evidências.

2. in: permanência

Imagine que nos posicionamos diante de uma placa de mármore, disposta horizontalmente no gramado de um lugar amplo e sem árvores. Essa placa tem aproximadamente cinco centímetros de espessura, cento e oitenta centímetros de comprimento e setenta centímetros de largura. Nota-se que nessa pedra as arestas foram talhadas de modo a apresentarem-se bem delimitadas e que os seus planos visíveis estão polidos.

Não longe desse lugar, deparamo-nos com outra pedra do mesmo material, com as mesmas dimensões, situada em um local semelhante e com uma fenda estreita na parte superior, que a transpassa verticalmente, ocupando quase todo o seu comprimento. Quando nos debruçamos sobre essa placa, visualizamos através dessa fenda em forma de cunha um ambiente subterrâneo. Esse ambiente não é mais largo que o comprimento dessa placa de mármore e tem aproximadamente a profundidade de três metros e meio, ocupando uma área que não podemos dimensionar visualmente. Uma luz intensa provém de algum ponto do teto desse lugar e recobre todas as coisas ao alcance dos olhos. As paredes cobertas por azulejos brancos tornam esse ambiente ainda mais luminoso. Nas laterais mais extensas desse ambiente existem duas passarelas de concreto, uma de frente para a outra, com corrimãos de metal polido. Entre essas passarelas um líquido viscoso de tom escuro como melaço vem e vai, sobre um plano inclinado formado por uma pedra irregular, num movimento contínuo, semelhante ao movimento das ondas do mar.

O que significariam essas pedras nesses lugares? Simplesmente paralelepípedos de mármore dispostos na paisagem?

Através da constância de determinados fenômenos constituímos e reconhecemos os nossos espaços de vivência. Segundo Jacques Aumont:

O mundo tem, grosso modo, “sempre” a mesma aparência, ou pelo menos esperamos nele encontrar, dia a dia, certa quantidade de elementos invariáveis. É a percepção desses aspectos invariáveis do mundo (tamanho dos objetos, formas, localização, orientações, propriedades das superfícies, etc.) que se designa pela **constância perceptiva**: apesar da variedade das percepções, localizamos as constantes³³.

O formato, a disposição espacial e as propriedades do mármore parecem insuficientes para um reconhecimento preciso do significado das duas placas situadas na paisagem. A similaridade formal existente não nos indica se há ligações entre essas placas ou se fazem parte de um mesmo lugar. Poderíamos supor que essas pedras corresponderiam a lugares de culto à idéia de morte. Que evidências possibilitariam aproximar essas pedras a esses lugares? Acredito que uma resposta a esta questão vai além de uma comparação da aparência desses lugares. Sem a evidência de uma convenção que possibilite identificar essas placas como representantes de alguma outra coisa, essas placas indicam uma *presença*, um *estar-aí* da matéria, e indicam também uma ação anterior, uma ação formadora responsável pela aparência e localização dessas placas.

Para além do reconhecimento do peso, consistência, cor, formato, volume, dimensões e localização de uma pedra de mármore, recorreremos com frequência à memória,

utilizando-a como instrumento, para confrontar e comparar com algo já visto, ou já experimentado, com o intuito de abarcar a amplitude do significado da pedra com que nos deparamos. As pedras citadas acima remetem a lugares com placas de mármore dispostas sobre um gramado, com uma certa regularidade entre suas distâncias, contendo na parte superior inscrições gravadas e, por vezes, uma peça de porcelana com uma imagem estampada. Lugares com placas de mármore dispostas como tampas de recipientes, que têm suas dimensões diretamente relacionadas às dimensões humanas. Lugares que fazem lembrar dos entes queridos. Lugares cujo silêncio é dominado pelo peso de suas pedras. Lugares que transmitiriam uma idéia de permanente repouso, se não fosse a corrosão que assola as pedras, a tinta que descasca, a estrutura que desmorona, os vidros que se quebram, as flores que murcham e os corpos que se degradam.

Quando nos referimos a constância, nos referimos ao que permanece, ao que não muda. Diante daquelas pedras, o formato e a disposição do mármore são responsáveis por uma sensação de constância. Constância de um repouso. Desses lugares, o vão de uma das placas permite-nos perceber a constância dos deslocamentos. No interior daquele ambiente subterrâneo, uma luz intensa banha todas as coisas ao alcance dos nossos olhos, enquanto um líquido vai e vem sobre um plano inclinado. Quero deter-me neste momento na constância de um repouso.

³³ Aumont, 1993, p.38.

2.1 Repouso das pedras ou uma degradação em processo

Perceber o *repouso* de alguma coisa ou corpo seria praticamente impossível sem a existência das dimensões físicas *espaço* e *tempo*. Italo Calvino, em *As cosmicômicas*, discorre de um modo peculiar sobre como seria existir sem essas dimensões:

Compreende-se que todos estivéssemos ali, *disse o velho Qfwfq*, e onde mais poderíamos estar? Ninguém sabia ainda que pudesse haver espaço. O tempo idem; que queriam que fizéssemos do tempo, estando ali espremidos como sardinha em lata?

Disse “como sardinha em lata” apenas para usar uma imagem literária; na verdade não havia espaço nem para estar espremido. Cada ponto de cada um de nós coincidia com cada ponto de cada um dos outros um único ponto, aquele onde todos estávamos³⁴.

Diante da multiplicidade de espaços e de tempos que percebemos nas coisas, entre as coisas, nos corpos, entre esses e o mundo, parece impossível conceber a idéia de ocupar um mesmo e único ponto, conjuntamente com tudo que existe no universo. De outro modo, perceber depende de uma interação entre espaços e tempos, daquele que percebe com aquilo que é percebido.

De modo geral, *espaço* significa a distância entre dois pontos, a área ou o volume entre limites determinados, e também *lugar* mais ou menos bem delimitado cuja

área pode conter alguma coisa. Um riacho, um poço d'água, uma talha cerâmica e um túmulo são identificados nos limites impostos à matéria de que são formados. Esses limites são responsáveis pelos espaços que formam e são formados nesses lugares. Espaços que podem ser visivelmente determinados e espaços que não dependem necessariamente da matéria física para serem constituídos.

Sobre uma cama percebemos os espaços ocupados pelas coisas que rodeiam esse objeto, os espaços formados entre essas coisas e o espaço ocupado por nosso corpo sobre esse objeto. Construída a partir das dimensões humanas, a cama, assim como o túmulo, são objetos que se vinculam à função de *conter* e à idéia de *repouso*. Repouso saudável. Repouso enfermo. Repouso de uma passagem. Repouso sobre matérias planas ou curvas, flexíveis ou rígidas. Nesse momento constituímos espaços imaginários, os espaços de nossos sonhos, que transpõem as dimensões físicas do ambiente em que nos localizamos.

Em outro aspecto, quando nos voltamos para a lua cheia, em uma noite sem nuvens, percebemos que em torno dela o nosso olhar é interceptado por uma área de tons de um azul escuro, que se intensifica à medida que olhamos na direção da linha do horizonte, produzindo a impressão de que observamos uma superfície curva, como uma abóbada, iluminada pela luz das estrelas e pela luz que recobre todas as coisas no alcance do nossos olhos. A todo instante o nosso olhar sobre uma mesma coisa é modificado por variações que não dependem exclusivamente de fenômenos físicos. Neste exercício tomamos consciência de que os nossos sentidos não dão conta da compreensão de todas as coisas. A inércia, ou a permanência, de certas coisas permite-nos reconhecer o lugar no

³⁴ Calvino, 1992, p. 45.

qual formamos os nossos espaços de vivência. Espaços que se carregam de significações a cada novo contato. Que nome dar à área ocupada por essas coisas e a área situada entre e sobre elas? Dar nome, por vezes, não corresponde à realidade das sensações que vivenciamos nesses lugares. Pode-se afirmar que as diferenças entre espaço e lugar são estabelecidas através das convenções que se instituem ao reconhecimento de determinadas áreas e dos modos de ocupação destas áreas. O pensador francês Michel de Certeau define e diferencia *lugar* e *espaço* da seguinte maneira:

Num exame das práticas do dia-a-dia que articulam essa experiência, a oposição entre “lugar” e “espaço” há de remeter sobretudo, nos relatos, a duas espécies de determinações: uma por objetos que seriam no fim das contas reduzíveis ao *estar-aí* de um morto, lei de um “lugar” (da pedra ao cadáver, um corpo inerte parece sempre, no Ocidente, fundar um lugar e dele a figura de um túmulo); a outra por *operações* que, atribuídas a uma pedra, a uma árvore ou a um ser humano, especificam “espaços” pelas ações de *sujeitos* históricos (parece que um movimento sempre condiciona a produção de um espaço e o associa a uma história)³⁵.

O antropólogo francês Marc Augé considera ainda que:

O termo “espaço”, em si mesmo, é mais abstrato do que o de “lugar”, por cujo emprego referimo-nos, pelo menos, a um acontecimento (que ocorreu), a um mito (lugar-dito) ou a uma história (lugar histórico). Ele se aplica indiferentemente a uma extensão, a uma distância entre duas coisas ou dois pontos (deixa-se um “espaço” de dois metros entre cada moirão de uma cerca), ou a uma grandeza temporal (“no espaço de uma semana”). Ele é, portanto, eminentemente abstrato, e é significativo que seja feito dele, hoje, um uso sistemático, ainda que pouco diferenciado, na língua corrente e nas linguagens particulares de certas instituições

³⁵Certeau, 1994, p. 202-203.

representativas do nosso tempo³⁶.

Conforme Ana Barros³⁷, desde o minimalismo, o *espaço* tem estado em foco na arte como parte do mundo real e não mais da representação pictórica, porque a prioridade dada à relação entre o objeto e o contexto onde ele se encontra passou a exigir uma nova participação fruidor-obra³⁸.

Tendo em mente certos *espaços*, constituídos ao longo de minha vivência, espaços que resgato, organizo e/ou reformulo, através de alguma forma de relato, proponho-me ocupar e instaurar *espaços* nesses lugares através de minha ação plástica.

Gostaria nesse momento de reportar-me ao repouso das pedras. Repouso que depende das relações que se estabelecem entre essas e o meio em que se inserem. Pedras que em geral são tomadas como símbolos de estabilidade e duração.

A pedra é símbolo do ser, da coesão e da conformidade consigo mesmo. Sua dureza e duração impressionaram o homem desde sempre, os quais viram na pedra o contrário do biológico, submetido às leis da mudança, à decrepitude e à morte, mas também viram o contrário no pó, na areia e nas pedrinhas, aspectos da desagregação. A pedra inteira simbolizou a unidade e a força; a pedra partida em muitos fragmentos, o desmembramento, a desagregação psíquica, a doença, a morte e a derrota.³⁹

³⁶ Marc Augé, 1994, p. 77. Ana Barros, no início do texto *Espaço, lugar e local*, faz a seguinte observação: *O nominalismo, real e virtual, do ser humano atual, demanda um ponto definido por coordenadas pessoais, que ele pode transportar ou dentro do qual ele mesmo se transporta. Este seria o lugar que, com suas frágeis paredes, poderia absorver por osmose, o local, um espaço já humanizado e possuindo uma narrativa histórica própria, com características mais amplas do que as do primeiro, mas que ainda pode ocasionar uma reação em direção contrária, invadindo o espaço mais geral. A isso soma-se o conteúdo da memória que faz de um lugar uma multiplicidade de locais.*

³⁷ Ana Barros é artista plástica e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

³⁸ Ana Barros, 1998-99, p.33.

³⁹ Cirlot, 1984, p.451.

No entanto encontramos em nosso trajeto cotidiano pedras cujas superfícies apresentam marcas de um desgaste progressivo. Marcas que se definem no tempo. O repouso das pedras é de outro modo um repouso mortal, uma desagregação em processo.

Os vegetais, os animais, os vapores e os líquidos, ao morrerem e ao renascerem, giram de maneira mais ou menos rápida. A grande roda da pedra parece-nos praticamente imóvel, e, mesmo teoricamente, não podemos conceber senão uma parte da fase de sua lentíssima desagregação.

De modo que, contrariamente à opinião geral que faz dela aos olhos dos homens um símbolo da duração e da impassibilidade, pode-se dizer que, de fato, como a pedra não se reforma na natureza, ela é na verdade a única coisa que nela morre constantemente⁴⁰.

Voltando para o *repouso*, enquanto estado possível de uma matéria ou de um corpo, deparamo-nos com modos de repouso e com modos de ocupação espacial. O artista italiano Giuseppe Penone, num texto sobre a origem de uma obra, aborda as relações do corpo com a horizontalidade, a verticalidade e a escultura, que em nosso cotidiano constituímos no ato de deitar ou de ficar em pé.

Para realizar a escultura, é preciso que o escultor se deite, se alongue pelo chão se deixando lentamente, suavemente e sem ânsia, escorregar; enfim chegando à horizontalidade, é preciso que ele concentre sua atenção e seus esforços sobre o seu corpo que, colado ao solo, lhe permita ver e sentir contra si mesmo as coisas da terra. Ele pode em seguida espalhar os seus braços para gozar totalmente do frescor do solo e para conseguir o grau de tranquilidade necessária ao término da escultura. O escultor penetra... e a linha do horizonte se aproxima dos seus olhos. Quando ele sente a cabeça enfim leve, o frio do terreno corta-o em dois e lhe permite perceber claramente e com precisão esse ponto que separa a parte de seu corpo que tem mais

⁴⁰ Ponge, 2000, p. 163.

relação com o vazio do céu e a parte que tem com o pleno da terra. É neste momento que a escultura se realiza⁴¹.

O repouso de uma pedra alongada, disposta horizontalmente sobre o solo poderia ser associado à rigidez e imobilidade de um corpo morto e conseqüentemente instaurar um espaço de culto? *Antes de virar pó, o sangue seca e torna-se sólido. A pessoa morta por alguns instantes fica toda sólida, como uma estátua*⁴².

A obra *Lo Spirato* (**figura 12**), de Luciano Fabro, à primeira vista chama a atenção para a imobilidade dos corpos que por vezes encontramos estendidos junto ao cordão de uma calçada, cobertos por jornais ou por um lençol. Fabro realizara um trabalho fotográfico em que este recobria o corpo, na posição horizontal, por um tecido. Utilizando o recurso da fotomontagem, algumas imagens apresentavam o corpo sem a parte de cima, ou seja, sem cabeça e pescoço. Em seguida realizou uma versão em gesso e posteriormente em mármore. As ações de aspirar e expirar traduzidas na matéria através de suas formas constituem uma metáfora da morte. O tecido que mantém aspirado, sob sua trama, o corpo do artista, é o mesmo tecido que denuncia o seu esvaziamento. Cobrir um corpo morto com um tecido, por vezes, cumpre com um desejo de preservação, ou seja, cobre-se para conservar uma última imagem desse corpo e cobre-se para encobrir a imagem de uma transformação.

⁴¹ **Giuseppe Penone**, catálogo do Museu de Arte Moderna, Paris, 1991. Citado por Patrícia Franca, **O Tempo de um Repouso Uma família de objetos**, texto on line (www.arte.unb.br/revistadearte/frneideres.htm).

⁴² Ramos, 1993, p. 43.



Figura 12

Luciano Fabro, *Lo Spirato*, 1968-73. Mármore, 200x90x35cm.

O tratamento dado ao mármore por Fabro na representação desse corpo estendido por baixo do tecido, sobre um colchão e um travesseiro, lembra esculturas do período barroco⁴³. As dobras do tecido que parece recobrir e compor todas as coisas visíveis nessa representação criam um contraponto à imobilidade do corpo representado e à inércia e peso da matéria mármore. A tendência ao plano, definida nos volumes talhados, e a uma dominante horizontalidade, dá um caráter de relevo a essa escultura. É sobre uma superfície horizontal que o homem repousa ou morre. A horizontal é tida como uma base de sustentação fria, que pode estender-se em todas as direções.⁴⁴

Na realização de algumas composições, dei preferência a uma disposição predominantemente horizontal dos materiais no espaço tridimensional. Entre os materiais escolhidos para esses trabalhos está o mármore. Esse não é o mármore dos volumes escultóricos e arquitetônicos, que se projetam com grande vulto no espaço tridimensional, é o mármore das superfícies que se abrem à gravura e ao relevo, o mesmo mármore dos revestimentos (piso e paredes), dos tampos (balcões e túmulos) e das placas (funerárias e comemorativas). Matéria cujo volume apresenta-se reduzido, por corte, a uma espessura mínima.

A escultura intitulada *Leito* (**figura 13**) foi realizada a partir da reunião de uma placa de mármore, uma placa de vidro e quatro pinos metálicos. Sobre a superfície superior da placa de mármore, foram colocados quatro pinos de metal para sustentar a uma pequena altura a placa de vidro.

⁴³ Veja-se a escultura *Beata Ludovica Albertoni* (1674) de Gianlorenzo Bernini (1598-1680). (figura em anexo).

⁴⁴ Kandinsky, 1987, p. 62.



Figura 13

Cláudio Maciel, *Leito*, 2000. Mármore, vidro e alumínio, 120x50x06cm.

Nessa escultura tanto o mármore quanto o vidro tiveram uma de suas superfícies gravadas com jato de areia. O mármore apresentado aqui nada tem do ritmo barroco e da ordem clássica, sua superfície é monótona e impessoal como uma linha de montagem industrial. Dos leitos não traz nenhuma dobra ou amassado de um lençol, nenhum volume curvo de um colchão, é plano e frio. Sua forma e cor leitosa condizem mais com um tampo de sepultura ou com uma mesa de dissecação. Esta assepsia geométrica só é quebrada com a cavidade e os sulcos informes que rompem a superfície superior desta matéria. Cavidade e sulcos mostram a condição de receptáculo que se impõe a esta matéria, cuja inércia é intensificada pela forma com que é disposta no espaço. Apoiada sobre quatro pinos metálicos, sobre essa placa de mármore, uma lâmina de vidro com uma forma circular gravada sobre o centro obstrui a passagem do olhar para o reconhecimento de uma parte da área gravada no mármore.

Quando nos posicionamos diante de uma cama ou um túmulo, normalmente nosso olhar desliza sobre superfícies planas, sedosas, ásperas, polidas, com dobras ou corroídas pelo tempo. Direccionamos o olhar em sentido oposto do reconhecimento dos monumentos comemorativos que caracterizaram a escultura até o início do século XX.

Ao atravessarmos uma grande cidade, com muitos séculos de civilização, nossos olhos são levados para o alto, pois nas praças, nos ângulos dos caminhos, personagens imóveis, maiores do que aquelas que passam a seus pés, contam-nos numa linguagem muda as faustosas lendas de glória, de guerra, da ciência e do martírio. Algumas mostram o céu, a que sempre aspiraram; outras designam a terra, de onde se alçaram. Agitam ou contemplam o que foi a paixão de suas vidas e que resultou no seu emblema: um instrumento, uma espada, um livro, uma tocha... O fantasma de pedras apodera-se de nós por alguns minutos, e nos obriga, em nome

do passado, a pensar nas coisas que não são dessa terra⁴⁵

Sobre essa condição da escultura, apontada por Baudelaire, Nelson Brissac Peixoto⁴⁶ faz a seguinte consideração: *É no poder de nos fazer olhar para cima que consistia o sublime da escultura. A mesma capacidade de subtrair a força de gravidade, de transcender, que se atribui à poesia. Ela torna tudo solene. Atribui a tudo o que é humano algo de eterno e que participa da dureza da matéria empregada*⁴⁷.

Até aquele momento a escultura detinha um lugar. Localizava-se em áreas previamente determinadas. Ocupava espaço e constituía espaços de culto no interior dos ambientes arquitetônicos e nos espaços urbanos.

Percebo que alguns trabalhos que desenvolvo se encaminham em uma direção oposta, ou seja, não há aqui uma intenção de subtrair a força da gravidade através de composições que tomam vulto em uma predominante verticalidade. Não há um lugar previamente determinado para a inserção desses trabalhos. Há uma preocupação com possíveis planos de inserção em ambientes arquitetônicos, com uma disposição espacial dos trabalhos nesses ambientes, com a luz que possibilita uma certa visibilidade. Não há aqui um passado fixo a ser evidenciado, mas uma relação de formas e materiais que podem apontar para algo remoto. Os volumes, que formam esses trabalhos, sobrepõe-se sobre o solo, estendem-se sobre este, solicitando do fruidor um olhar semelhante ao olhar que identifica os sulcos da terra, as pedras no caminho e os volumes de terra e pedra que demarcam leitos de morte.

⁴⁵ Charles Baudelaire, citado por Peixoto, 1996, p. 130-131.

⁴⁶ Nelson Brissac Peixoto é Doutor em Filosofia pela Universidade de Paris I, e professor do Programa de Pós-Graduação da PUC-SP.

Os trabalhos *Espera* (figura 7), *Vênus* (figura 14) e *Descanso* (figura 24) foram elaborados para serem dispostos no espaço tridimensional de modo similar a composição *Leito*. Nesses trabalhos a pedra também está presente sob a forma de placa.

A tendência ao plano presente em algumas de minhas esculturas faz com que me reporte ao escultor e teórico alemão Adolf von Hildebrand⁴⁸, que via na representação em relevo o único modo verdadeiramente artístico de representação. Buscando o conceito de *unidade*⁴⁹ concebeu dois tipos de visão acerca da obra de arte:

Na primeira, “visão próxima”, o olho tateia a forma numa série de ajustamentos com os quais seria impossível alcançar a unidade, a totalidade da obra de arte. Já no outro tipo de visão, a “visão à distância”, todos os elementos que sugerem a terceira dimensão estariam projetados sobre um plano, como se a imagem fosse bidimensional. A visão à distância seria a única que possibilitaria ao olhar a percepção da totalidade da imagem. Como consequência, propõe a definição de dois tipos de forma de objeto: a “forma de existência” e a “forma de efeito”. A “forma de efeito” é obtida exatamente através dos efeitos que as condições ambientais provocam no objeto. Seria, pois função do artista traduzir a forma de existência do objeto para a forma de efeito.⁵⁰

Em contraposição a uma visão a distância, tida por Hildebrand como a visão mais apropriada para se ter uma visão unitária de uma obra, alguns trabalhos que realizo solicitam do observador uma visão próxima.

⁴⁷ Nelson Brissac Peixoto, 1996, p.131.

⁴⁸ Hildebrand esteve ligado aos formalistas responsáveis pela Teoria da Visibilidade Pura.

⁴⁹ Conceito derivado dos conceitos de regularidade e clareza definidos pelo filósofo alemão Konrad Fiedler.

⁵⁰ Conforme Chiarelli, 1996, p. 195.



Figura 14

Cláudio Maciel, *Vênus*, 1999. Mármore, vidro e alumínio, 50x60x06cm.

Dispostos sobre o solo ou suspensos, próximos ao plano da parede esses trabalhos não permitem ao observador uma visão unitária devido ao modo como foram elaborados. A escultura *Vênus* (**figura 14**), que realizei a partir da sobreposição de uma placa de vidro sobre quatro pinos metálicos apoiados sobre uma placa de mármore com mesma área de superfície, seguia um propósito de valorizar os materiais como elementos ativos na definição dos significados possibilitados por essa *montagem*. Essas duas placas tiveram uma de suas superfícies gravadas, por corrosão, o vidro, e por abrasão, o mármore. A forma gravada é idêntica nas duas superfícies. Ambas as placas foram previamente isoladas com adesivo plástico. A cavidade realizada com jato de areia, nesse mármore branco, foi coberta parcialmente com pó de grafite como modo de evidenciar a sua profundidade. Já a placa de vidro teve a superfície gravada com um mínimo de tempo de exposição ao ácido fluorídrico. Os sulcos definidos nas duas matérias instauram áreas de ausência. Ausências que evidenciam signos. Semelhante às incisões realizadas em superfícies rochosas, pelo homem do paleolítico, essa forma deriva de uma representação esquemática de uma vulva (**figura 15**). A placa de vidro, devido ao tempo de exposição ao ácido e ao modo como foi posicionada, faz com que se tenha uma visão parcial da totalidade desse trabalho. Aqui o repouso das matérias instiga o observador a um percurso visual por áreas marcadas em suas superfícies.



Figura 15

Representações de vulvas incisas em blocos de calcário, período Aurinhacense, Dordogne, s/d.

2.2. Instaurando lugares na superfície das coisas

Em geral toda ação sobre a matéria constitui um índice⁵¹, independente de esta ação configurar formas auto referentes ou formas que representem um acordo coletivo. Numa incisão na pele, a cicatriz resultante torna-se o indicativo permanente desta ação, enquanto numa incisão sobre uma superfície rochosa o sulco deixado é o indicativo da ação. As incisões deixadas pelo homem primitivo em superfícies de pedras, ossos, madeiras e até mesmo matéria argilosa, diferentes dos sulcos deixados pela erosão da terra, demonstravam um interesse em perpetuar suas impressões do mundo. No contexto deste estudo, marcar uma superfície por abrasão ou corrosão corresponde à intenção de constituir formas que se relacionem as funções de conter, fazer permanecer, transvasar e fazer passar, que identificamos em alguns objetos e órgãos do corpo humano.

Na análise dos procedimentos que envolvem a minha ação de marcar diferentes superfícies evidenciam-se diferenças temporais. Diferentes são os tempos necessários para a corrosão do mármore, do vidro, do cobre e dos esmaltes que revestem as cerâmicas. As formas resultantes desses períodos de gravação constituem-se como índices de uma intencionalidade e da ação de gravar.

Na sua tentativa de abordar a gravura, num sentido mais amplo, Laurita

⁵¹ Peirce (1977, p. 74) define índice como: *Um signo, ou representação, que se refere a seu objeto não tanto em virtude uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mais sim por estar em uma conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto*

Salles faz as seguintes considerações sobre a ação de gravar:

Entendo hoje a ação de gravar de forma ampliada, onde a associação com a estampa não é condição *sine qua non* para sua existência. Esta concepção revela-se como o encontro de uma formulação e/ou existências contemporâneas do ato de gravar e suas formas primordiais. Como na pré-história, a gravura é compreendida como associada à noção de *marca* sobre uma superfície resistente realizada por instrumentos cortantes e onde esta marca por corte se integra à imagem⁵²

Que relações poderíamos traçar entre as marcas deixadas em uma pedra e uma cicatriz ?

Uma cicatriz é sempre uma referência ao passado. A área diferenciada, que se forma na superfície epidérmica no processo de regeneração dos tecidos, que por alguma circunstância se romperam, consolida um marco referencial desse momento passado, como as *marcas* solidificadas de um vulcão adormecido. Uma cicatriz é um *lugar* carregado de memória.

A ação prolongada do vento e da água sobre superfícies rochosas produz *marcas* e formas sinuosas que se estendem pelo solo ou que se alongam verticalmente pelas encostas montanhosas, permitindo-nos identificar a formação de relevos e esculturas inusitados.

Ao que parece, era uma prática comum entre os homens pré-históricos utilizar a pedra como um instrumento para sulcar, cortar e perfurar, e como suporte dessas

com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo.

ações. Esta prática evidencia-se nos sulcos deixados em superfícies rochosas, produzidas pela ação de polir ou afiar um instrumento e produzidos com a finalidade de constituir formas que correspondessem a um interesse coletivo. Associadas ao humano, algumas dessas formas sugerem representações esquemáticas, simplificadas e lineares dos sexos feminino (**figura 15**) e masculino. Aparentemente essas formas incisadas na pedra serviam para cultos à fertilidade.

Em outro aspecto, penso nas substâncias corrosivas que em contato com a pele ardem como queimadura, produzidas pelo fogo, que perfuram sem o fio de uma navalha, que se alastram, escorrem e marcam enquanto não são neutralizadas. Bachelard atribuía que paralelamente a uma química da *afinidade* existiu uma química da *hostilidade*:

Essa química da hostilidade exprimiu as forças de agressão do mineral, toda maldade dos venenos e peçonhas. Teve vigorosas e prolixas imagens. Tais imagens embotaram-se e enfraqueceram, mas é possível fazê-las reviver sob as palavras tornadas abstratas. [...] Assim, as mágoas “corrosivas” jamais teriam recebido esse nome se a ferrugem não tivesse “corroído” o ferro, se a ferrugem não tivesse aplicado incansavelmente seus pequenos dentes de rato sobre o ferro dos machados. [...] O intermédio da *imagem material* é indispensável para encontrar as raízes oníricas da expressão da tristeza que corrói um coração. A ferrugem é a imagem extrovertida – certamente muito inadequada! – de um sofrimento ou de uma tentação que corrói uma alma⁵³.

Controlar a ação dessas substâncias corrosivas, sobre a pele, pedra ou metal corresponde a definir territórios. Pode-se afirmar que há aqui uma satisfação no gesto de corroer e controlar esta ação.

⁵² Laurita Salles, *Projeto de pesquisa apresentado à Fundação Vitae*, São Paulo, 1997. Citado por Fabris, 1998-99, p.77.

Ao escolher substâncias abrasivas e corrosivas para trabalhar a superfície de alguns materiais que compõem minhas esculturas, surgiu a necessidade de buscar materiais e substâncias que melhor se adequassem à neutralização e expansão dessas substâncias.

O procedimento de marcar superfícies por corrosão ou abrasão em meus trabalhos desenvolveu-se de um procedimento inverso, que adotava até então, um procedimento que se caracterizava pela adição de matéria. Recorri a alguns procedimentos serigráficos na realização dos primeiros trabalhos em que utilizei da placa de vidro como suporte (**figura 16**). Sobre essas placas imprimia formas que se assemelhavam a vistas laterais e superiores das esculturas que desenvolvia ou projetava.

O interesse em minimizar o caráter de suporte definido ao vidro, nesses primeiros trabalhos, para torná-lo matéria ativa na definição e reconhecimento das formas nele definidas, levou-me a investigar a resistência desse material confrontando-o com algumas substâncias e procedimentos.

⁵³ Bachelard, 1990,p. 49.

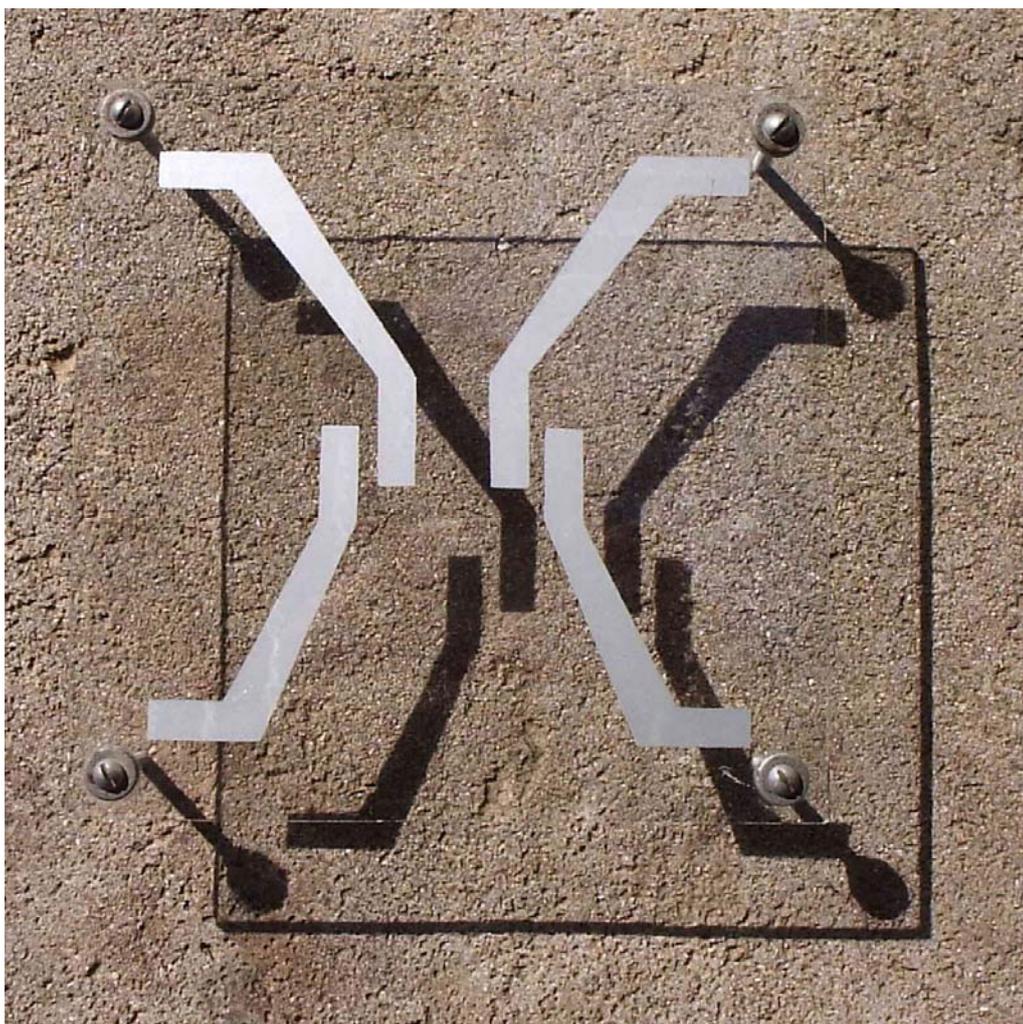


Figura 16

Cláudio Maciel, *Sem Título*, 1994. Vidro com serigrafia e parafuso galvanizado, 20x20x04cm.

A exposição do vidro à ação de um jato de areia de início correspondeu a esse interesse, a ação abrasiva da areia sobre o vidro produzia sulcos que poderiam ter suas profundidades moduladas pela pressão do ar e tempo de exposição, no entanto a superfície exposta tornava-se fosca com esta ação. A área previamente isolada com plástico adesivo mantinha ao término dessa ação a transparência, do vidro em contraste com a área sulcada (**figura 17**). Na medida em que passei a utilizar o ácido fluorídrico, em substituição ao jato de areia, a modulação da profundidade do sulco passou a ser definida pelo poder corrosivo dessa substância e pelo tempo de exposição. Essa substância tem a qualidade de manter a transparência do vidro, quando modulado o tempo de corrosão (**figura 18**). Isolando com betume ou plástico adesivo, demarcava previamente o lugar de um signo.

A erosão de uma pedra cria lugares, uma precipitação de chuva também. Um útero é um lugar temporário. Uma sepultura é o lugar permanente do culto à idéia de morte e temporário de um corpo morto. Uma talha cerâmica é um lugar recipiente, uma poça d'água também. Antro, invaginação, cavidade, concavidade e sulco são termos que não reconhecemos destacados da idéia de interior. A sensação de estarmos em um interior nos acompanha a todo momento. Estar sobre alguma coisa não elimina esta idéia. Em uma praça, campo ou quadra de esportes temos esta mesma sensação. Os limites da superfície na qual nos posicionamos demarcam o interior. Na medida em que os corpos repousam tem-se a sensação de que estes instauram um lugar recipiente, no qual se acomodam. Em nosso campo de visão delimitamos um espaço interior. Poderíamos chamar de *lugar* a área onde uma matéria está situada? Caso essa matéria configurasse uma forma côncava, constituiria ela um *lugar de permanência*?



Figura 17

Cláudio Maciel, *Sem Título*, 1998. Vidro gravado com jato de areia, 48x17x0,6cm.

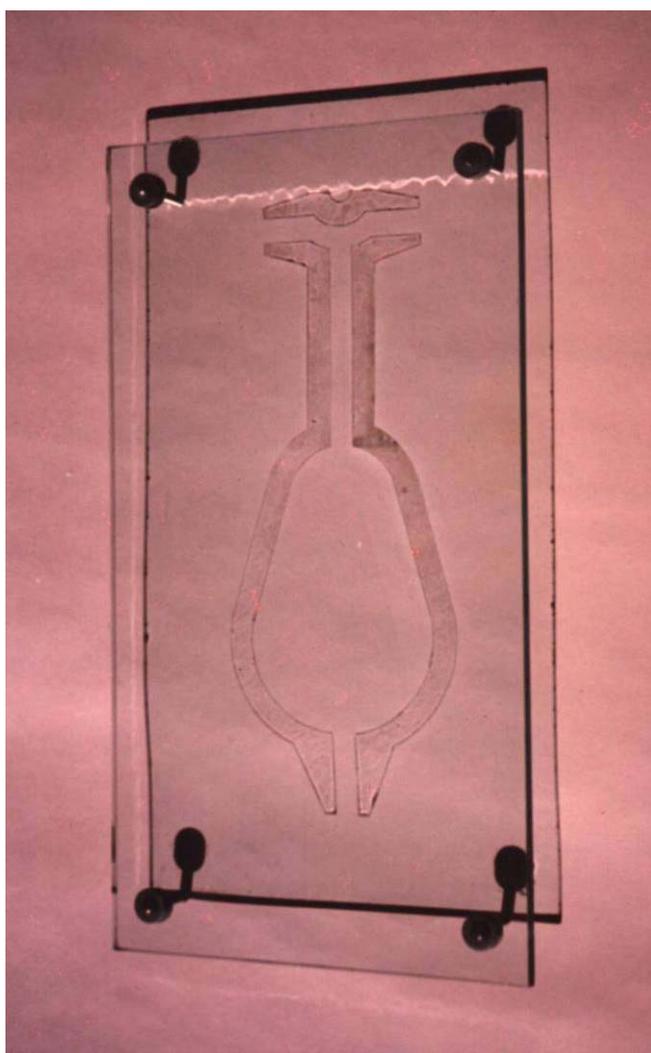


Figura 18

Cláudio Maciel, *Sem Título*, 1994. Vidro gravado com ácido fluorídrico, e parafuso galvanizado, 18x34x4cm.

A obra *Glider containing a water mill in neighbouring metals* (**figura 19**) de Marcel Duchamp, que consiste de uma pintura a óleo sobre um vidro semicircular adaptado a um suporte móvel de metal, colocado a uma certa altura do solo e perpendicularmente ao plano da parede, evidencia o interesse deste artista em utilizar a transparência do vidro para ampliar a ilusão perspectiva criada na pintura. É possível imaginar que o movimento do suporte metálico, sob uma incidência luminosa, produziria sombras anamórficas projetadas na parede. Essa pintura, que remete a um moinho com roda d'água, parece situar-se em um espaço desterritorializado, flutua no vazio. A transparência do vidro produz uma sensação de imaterialidade.

O trabalho que denomino *Container* (**figura 20**) foi elaborado com uma placa de vidro transparente 120x60x0,4cm. Em uma das superfícies dessa placa foram gravadas, com ácido fluorídrico, duas formas, que em conjunto assemelham-se a uma ânfora, em corte lateral, com um orifício no fundo. Essa placa de vidro é apresentada suspensa, rente à parede, por dois pinos metálicos, dispostos na extremidade superior dessa placa. Essas formas, sulcadas indelevelmente no vidro, são mais bem visualizadas por meio de uma incidência luminosa que permite ver também a sombra dessas formas projetada no plano da parede. A área do vidro e as marcas gravadas em sua superfície delimitam uma área de sombras na parede. Seriam essas marcas a evidência de um *lugar de passagem*? O vidro retém em seu corpo marcas de ausência, vazio de matéria, ao mesmo tempo que permite a passagem do olhar para o reconhecimento das marcas que são projetadas na parede.

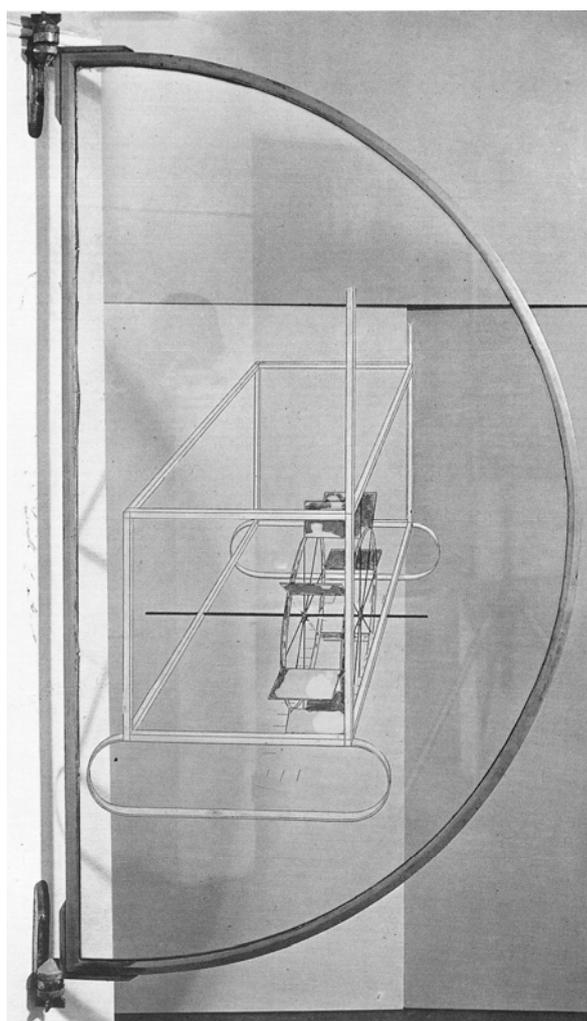


Figura 19

Marcel Duchamp, *Glider containing a water mill in neighbouring metals*, 1913-15. Óleo e tira de chumbo sobre vidro, montado entre duas chapas de vidro semicirculares, 147x79cm.



Figura 20

Cláudio Maciel, *Container*, 2000. Vidro gravado com ácido fluorídrico, e parafuso galvanizado, 120x 60x4cm.

O ferimento aberto pelo abismo do nada não serve para exorcizar o vazio, para enfeitiçá-lo com todos os dispositivos da arte: é por entre os lábios entreabertos do ferimento que o vazio se torna visível, atraente e sedutor em sua impiedade, prometendo paz e oferecendo o incomparável dom do prazer⁵⁴.

Retirar matéria para marcar lugares na superfície das coisas. Marcar para constituir signos. Com essa intenção também utilizei o jato de areia para marcar a superfície de algumas placas de mármore e granito. Isolava previamente essas placas com revestimento plástico auto-adesivo. Sobre esse revestimento transferia com papel carbono o projeto em desenho das formas a serem gravadas nessas pedras. Depois de riscadas essas formas eram cortadas e retiradas deixando expostas as áreas a serem sulcadas pelo jato de areia.

A escultura *Vênus* (**figura 14**) e *Circulador* (**figura 21**) fazem uma dupla referência a idéia de *marcar*. Nesses trabalhos uma mesma forma foi gravada, por procedimentos diferentes, em duas superfícies de materiais diferentes. Essas formas que marco na superfície de alguns materiais não se caracterizam por serem a imagem de algum órgão humano ou algum objeto específico. Derivadas de representações gráficas de períodos históricos distintos, essas *marcas*, deixadas nos materiais que compõem esses trabalhos, em geral guardam uma certa similaridade com o seu objeto de referência.

⁵⁴ Pier Luigi Tazzi. Texto de apresentação da obra de Anish Kapoor na XXIII Bienal Internacional de São Paulo (www.uol.com.br/23bienal/especial/peka.html).



Figura 21

Cláudio Maciel, *Circulador*, 2000. Vidro gravado com ácido fluorídrico, parafuso de latão e cobre, 27x22x1,5cm.

Paralelamente aos sulcos e cavidades executadas em uma matéria, a obra *Torso of Young Woman III* (**figura 22**) de Brancusi, refere-se a um lugar de permanência por *analogia*. Esse volume de pedra maciça, talhada, com curvas e superfícies polidas, que tem na parte inferior um pequeno sulco, assemelha-se ao volume de um ventre feminino e também a um vaso cerâmico⁵⁵. Sugerindo uma relação entre ventre e recipiente, o historiador Lewis Mumford atribuía a origem de determinados utensílios no período neolítico à importância alcançada pela mulher no interior dos grupos sociais. Este historiador atribui à mulher o surgimento da cerâmica, do silo, da bolsa para coleta e também da casa e da aldeia⁵⁶.

Acerca do termo analogia, o filósofo francês Michel Foucault faz a seguinte consideração: *Seu poder é imenso, pois as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças, das próprias coisas; basta serem as semelhanças mais sutis das relações. Assim alijada, pode tramar, a partir de um mesmo ponto, um número indefinido de parentescos.*⁵⁷ Em acordo com esta colocação, busco estabelecer um número limitado de relações de semelhança entre a forma definida aos materiais que compõem as minhas esculturas e o universo de objetos cotidianos.

⁵⁵ Segundo Eric Shanes, 1989, p. 56.

⁵⁶ Mumford, 1982, p. 22.

⁵⁷ Foucault, 1985, p. 37.

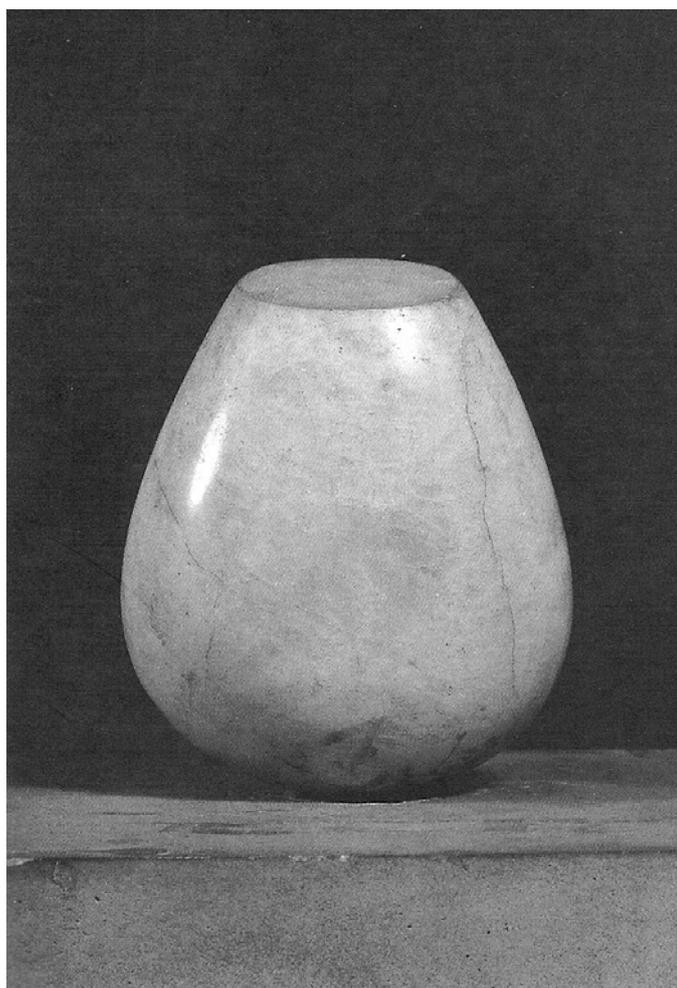


Figura 22

Constantin Brancusi, *Torso of young woman III*, 1925. Onix.

No trabalho *Urna-Krd* (figura 9), a apropriação de um vaso cerâmico correspondia ao interesse em trabalhar um recipiente no sentido de alterar o reconhecimento enquanto um *lugar de permanência*, tornando-o de um modo mais evidente em um *lugar de passagem*. Como já foi citado, esse objeto sempre esteve vinculado à função de armazenar. Ao realizar fendas verticais e retirar o fundo desse objeto, pretendia estabelecer analogias com determinados lugares que se destinam a circulação, a movimentação e passagem.

Tendo em mente a idéia de uma maca, projetei a escultura denominada *Espera* (figura 7). Destinada ao transporte de pessoas com algum tipo de enfermidade, a maca é um objeto que relaciono ao repouso temporário. Confeccionada com canos de cobre, mármore e vidro, essa escultura foi definida com o propósito de se estabelecer uma analogia a esse objeto de uso hospitalar.

Através das esculturas que realizo proponho-me estabelecer um confronto entre o espaço físico definido por uma escultura e os espaços sugeridos com essa *presença*. A similaridade com objetos mantida em algumas de minhas esculturas sugere uma autonomia em relação a um possível lugar de inserção. Elaboradas tendo em vista um plano de inserção, essas esculturas são dispostas num ambiente arquitetônico buscando-se uma adequação entre o espaço físico do lugar e o ocupado pelas esculturas. Nos trabalhos em que suspendo na parede, com parafusos, uma ou mais placas de vidro, deixando-as próximas a esse plano, de certo modo acabo por definir os *lugares de permanência* da matéria e os *lugares de passagem* do olhar, tendo em vista a transparência do vidro.

3. Formando passagens

Enquanto *permanência* refere-se a estabilidade, constância, demora e repouso, *passagem* é referida a mudança, transformação, transposição e deslocamento. Ambas são qualidades que percebemos no espaço e no tempo. Passagem pode ser a área de transposição e transvasamento de alguma coisa. Pode ser o orifício que atravessa a parede de lado a lado. Pode ser a porta e na porta o olho mágico. Pode ser a janela e na janela os vidros. O nosso ambiente doméstico está repleto dessas *áreas de passagem*, áreas que se destinam ao transvasamento de fluidos, a condução de energia, e áreas que possibilitam o nosso deslocamento entre ambientes. Sem aberturas e condutos de água, esgoto e energia elétrica, esse ambiente se resumiria a um lugar hermeticamente fechado. Italo Calvino relata a existência de uma cidade chamada Argia, que se diferencia das outras por ter terra no lugar de ar:

As ruas são completamente aterradas, os quartos são cheios de argila até o teto, sobre as escadas pousam outras escadas em negativo, sobre os telhados das casas premem camadas de terreno rochoso como céus enevoados. Não sabemos se os habitantes podem andar pela cidade alargando as galerias das minhocas e as fendas em que se insinuam raízes: a umidade abate os corpos e tira toda a sua força; convém permanecerem parados e deitados, de tão escuro⁵⁸.

Ainda em nosso ambiente doméstico encontramos certos recipientes que contêm espaços destinados a facilitar o transvasamento de fluidos. Estes são formados no estreitamento da borda, no acréscimo de um bico, ou na elaboração de um canal cilíndrico

⁵⁸Calvino, 1995, p. 116.

ou cônico. Entre esses objetos, a calha, a canaleta, o cano e o funil têm a função exclusiva de transvasar. A partir da fusão de duas formas cônicas, de diâmetros diferentes, ocas e abertas em suas extremidades, o funil configura um espaço diferente daquele formado por um recipiente. A forma cônica com maior diâmetro se une à menor para captar, concentrar e conduzir fluidos. Com uma batéia o garimpeiro separa partículas minerais de uma porção de água com movimentos circulares, que desobstruem o orifício contido no fundo, que permite o escoamento. Um instrumento de sopro tem no bocal uma área, que concentra e conduz o ar para uma área que desvia, libera ou obstrui a passagem do ar na direção de outra maior, que propaga o som produzido por este deslocamento. A estas áreas formadas para conduzir, direcionar e facilitar a passagem de alguma coisa chamaremos *áreas de passagem*.

Se nos reportássemos a uma fonte natural, teríamos a sensação de que se trata de um *lugar de passagem*, cuja característica é escoar e armazenar matéria fluida, característica que o homem transpôs a determinados objetos.

Reportando-me ao universo dos objetos, mais especificamente aos objetos destinados exclusivamente à função de transvasar fluidos e a matérias que detêm a qualidade da transparência, questiono: Seria possível através desses objetos e dessas matérias produzir-se uma reflexão sobre a realidade dos não-lugares?

Considerando uma *área de passagem* como uma área física realizei alguns trabalhos que se referiam à áreas constituídas em nosso cotidiano e que se apresentam em alguns objetos. A escultura *Reversa* (**figura 8**) foi composta por duas peças de bronze idênticas, com formato similar à extremidade de um instrumento musical de sopro, e um

cano flexível de cobre. Os espaços internos desse trabalho remetem aos espaços constituídos para o fluxo de fluidos. Espaços que também remetem às passarelas que transpõem as vias públicas, aos corredores que ligam salas nos espaços arquitetônicos, às vielas e aos túneis. Nesses espaços os deslocamentos oscilam em sentido, por onde se entra e se sai, têm a função exclusiva de permitir a passagem. Aqui a passagem é tratada como um orifício que transpõe uma parede, o dentro é *lugar de passagem*.

Abordando ainda *passagem* como uma qualidade de determinadas configurações espaciais, físicas, definidas numa matéria, realizei a escultura *Sem Título* (**figura 23**).



Figura 23

Cláudio Maciel, *Sem Título*, 2000. Bronze e cobre, 150x40x12cm.

Neste trabalho utilizei duas peças de bronze, idênticas às que compõem a escultura *Reversa*, e canos de cobre rígido. O conjunto dessas duas peças de bronze encaixadas em dois canos paralelos, unidos transversalmente por outros dois canos de menor comprimento, refere-se também ao sentidos dos deslocamentos.

Via na obra *Project for a Passageway* (**figura 24**), de Alberto Giacometti, uma certa similaridade com as questões que me propunha a abordar. Abdicando da verticalidade característica dos monumentos escultóricos tradicionais, Giacometti propôs com esta escultura, e mais algumas outras, algumas inovações acerca da disposição espacial de uma escultura. Disposta diretamente sobre o solo, eliminando base e/ou pedestal, essa escultura estende-se no espaço em uma predominante horizontalidade. O conjunto das formas, elaboradas em gesso, dá impressão de ser composto por recipientes, que se interligam por canais e canaletas. Não fosse a analogia estabelecida com o corpo humano feminino, a distribuição sinuosa e longilínea dessa escultura sobre o solo possibilitaria apenas o reconhecimento de um labirinto de formas côncavas no espaço tridimensional.

Em outro aspecto, a minha preocupação com espaços destinados a *passar* e a *permanecer* estendeu-se na continuidade do meu trabalho a um lugar específico: o cemitério. Nesse lugar, os túmulos tomavam-me a atenção por configurarem lugares de *permanência* e ao mesmo tempo de *passagem*. Permanência de um culto à idéia de morte. Lugares de passagem, lugares de transformação de corpos mortos. Ao nos depararmos diante de um túmulo, construído a partir das dimensões humanas, temos a sensação de que olhamos através da matéria que dá forma a esse recipiente.



Figura 24

Alberto Giacometti, *Project for a passageway*, 1930-31. Gesso, 15,2x127x43,2cm.

Sobre a experiência de estar diante de um túmulo o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman faz a seguinte colocação:

Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, a *evidência de um volume*, em geral uma massa de pedra, mais ou menos geométrica, mais ou menos figurativa, mais ou menos coberta de inscrições: uma massa de pedra *trabalhada* seja como for, tirando de sua face o mundo dos objetos talhados ou modelados, o mundo da arte e do artefato em geral. Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma *espécie de esvaziamento*.⁵⁹

Transpondo a matéria que dá forma ao túmulo nos deparamos com a evidência de nosso futuro: o esvaziamento da vida. Vejo este lugar-recipientes como tendo a qualidade da *transparência*. É quase impossível deter-se em seu exterior analisando a sua superfície.

Abordar a transparência enquanto uma possibilidade em materiais que não detêm propriamente essa qualidade corresponde, certamente, a abordar a visão num sentido que abarca o imaginário daquele que vê.

Descanso (**figura 25**) foi uma escultura que realizei reunindo uma placa de granito negro e uma peça de chumbo. O volume dessa peça de chumbo guarda uma certa similaridade com o volume e formato de um coração. Resultante de algumas versões em gesso, essa peça foi realizada inicialmente modelando um massa de gesso colocado em um

⁵⁹ Didi-Huberman acrescenta ainda que se trata de : *Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar.* (1998, p. 37.)

saco plástico, gesso excedente de outro trabalho. Num gesto informe, definia volumes, via naquela massa modelada o que poderia ser um coração, no entanto na realidade não havia uma semelhança formal direta com tal órgão e nem havia uma intenção de se estabelecer esta semelhança. Configurando-se como um relevo de formas arredondadas essa primeira etapa do trabalho lembro-me de algumas ações infantis em que me apropriava de retalhos de madeira para fazer deles ora um automóvel, ora um prédio, ora um avião. Nesse exercício de olhar através das coisas, a partir dessa primeira etapa fui buscar uma maior semelhança formal com aquele órgão sem configurar com isso uma imagem do coração. Para ajustar a peça de chumbo à placa de granito, realizei uma cavidade nessa placa, com jato de areia, no formato da base da peça de chumbo. Com esse procedimento fiz com que o chumbo ficasse parcialmente mergulhado na pedra. O conjunto desses elementos na escultura *Descanso* lembrava alguns tampos de túmulos no entanto, dada a sua apresentação no espaço, essa escultura é antes de tudo uma presença que forma passagens para o imaginário daquele que a vê.



Figura 25

Cláudio Maciel, *Descanso*, 2000. Granito e chumbo, 40x90x6cm.

3.1 Nas bordas da transparência

Poderíamos considerar um rio como um lugar de passagem. Esse lugar permite em determinadas circunstâncias que o olhar transpasse-a para ser interceptado pelo fundo do lugar recipiente que a contém e a transvasa. Paralelo ao aspecto fluido da água que caracteriza a passagem no lugar rio, a *transparência* dessa matéria possibilita um outro tipo de passagem.

A princípio, quando visualizamos uma matéria que detém a propriedade de transparecer nos posicionamos diante de dois tipos de limites: limites físicos da matéria que detém essa qualidade e limites dessa qualidade na matéria. Quando observamos três ou mais placas de vidros, de tamanhos diferentes, sobrepostas, percebemos que as dimensões dessas placas são responsáveis pela maior e menor capacidade de essa matéria transparecer. Certamente tratamos aqui de *espessura*.

Oriundo das oficinas de cerâmica, o vidro por um longo período cumpriu funções similares às destinadas à argila, dada a sua resistência e moldabilidade. Formada pela fusão de matérias desagregadas o vidro devido a propriedade da transparência. Isolado da função de armazenar, o vidro é visto como uma matéria de intermediação, pela sua resistência, transparência e durabilidade. Ao incorporar a lâmina de vidro aos meus trabalhos, tomo-a como matéria delimitadora de espaços e como suporte de corrosões, isto é, como suporte de ausências.

A matéria vidro transmite a sensação do *não estar*, quando inteiramente transparência. O filósofo francês Jean Baudrillard, em uma abordagem sobre a ambiência, realiza algumas considerações sobre esta matéria, que julgo pertinentes a esta abordagem:

No fundo não é um recipiente, é um isolante, é o milagre de um fluido fixo, portanto de um conteúdo que contêm e funda desta forma a transparência de um e de outro: superação a que vimos residir o primeiro imperativo da ambiência. De outro lado há no vidro a um só tempo a simbólica de um estado segundo e a de um grau zero do material. Simbólica do congelamento, logo da abstração. Tal abstração introduz à do mundo interior: esfera de cristal da loucura, àquela do porvir: bola de cristal da vidência - àquela do mundo da natureza: pelo microscópio e pelo telescópio o olho tem acesso aos mundos diferentes. De outro lado, indestrutível, imputrescível, incolor, inodoro, etc., o vidro é bem uma espécie de grau zero da matéria. [...] Mas o vidro principalmente materializa de forma extrema a ambigüidade fundamental da ambiência: a de ser a um só tempo proximidade e distância, intimidade e recusa da intimidade, comunicação e não-comunicação. Embalagem, janela ou parede, o vidro funda uma transparência sem transição: vê-se mas não se pode tocar⁶⁰.

Utilizando como suporte materiais polidos e refletores o artista italiano Michelangelo Pistoletto, no início da década de 60 apresentou algumas obras que refletiam uma preocupação com o *espaço* de representação constituído pela pintura. Através de pinturas, serigrafias e fotografias sobre aço inoxidável e espelho esse artista propunha uma reflexão sobre o espaço, incorporando de certa forma o ambiente externo do lugar onde essas obras eram situadas. As imagens que definia na superfícies desses materiais inseriam-se no espaço refletido por essas superfícies.

Na obra *Double ladder leaning against the wall* (**figura 26**), Pistoletto

⁶⁰ Baudrillard. 1973,p. 48.

utilizou duas placas de tamanhos diferentes de plexiglass transparente nas quais fixou a imagem fotográfica de uma escada, com uma parte que se abre para apoiá-la no espaço. Na placa menor fixou a imagem da parte composta pelos degraus da escada e na placa maior a parte que apoia a escada quando aberta. O modo como essas duas placas foram dispostas no espaço simulam a presença de uma escada encostada contra a parede. Aqui a *transparência* era tomada para valorizar uma imagem quase autônoma no espaço. Eliminando o espaço ficcional criado nas suas antigas pinturas, Pistoletto nesse trabalho insere a imagem da escada em um espaço real. A única ilusão criada nesse trabalho é a do objeto retratado, o restante é *presença* de matéria. No entanto essa presença configura-se como uma área de passagem que permite visualizar a parede onde está encostada essa escada.

Ao realizar *Container* (**figura 20**) propôs o estabelecimento de determinadas relações entre *presença* e *ausência*, entre *permanência* e *passagem*. O vidro incolor foi o material escolhido para abordar essas relações. A sua resistência permitia com que adotasse alguns procedimentos de gravura no sentido de instaurar um signo na superfície desse material. Ao dispor essa placa suspensa por pinos metálicos presos na parede definia um lugar para essa matéria.



Figura 26

Michelangelo Pistoletto, *Double ladder leaning against the wall*, 1964. Fotografia sobre plexiglass transparente, dois elementos, 180x120cm; 150x120cm.

Lugar de transparência, de ausência e também o lugar de um signo. Como um hieróglifo esse signo transparente, sulcado na superfície do vidro, em *Container*, refere-se a um *lugar recipiente*, cujos *limites* são definidos nas bordas dessa matéria e pela área formada entre o vidro e a parede.

Nelson Brissac Peixoto situa-nos a questão dos *limites* de uma obra através da abordagem da escultura *Longínquo* (**Figura 27**) de Waltércio Caldas:

Suspensas ou elevadas, as esculturas são sempre entre. Quatro linhas de nylon presas ao teto sustentam uma placa de vidro a poucos centímetros do chão (*Longínquo*, 1987). O peso da placa tenciona os fios, criando uma coluna vertical de ar. O vidro, quase tão transparente, secciona horizontalmente o espaço aberto. O olho percorre os planos invisíveis, tentando vislumbrar seus limites. Eles delimitam o espaço dividindo-o ao meio, estabelecem volumes demarcando o intervalo, aquilo que esta entre um e outro. Cortes que criam um espaçamento entre diferentes regiões. Seu lugar é a borda, a iminência do vazio⁶¹

Tendo em vista o lugar constituído pelos trabalhos em que suspendo o vidro com pinos metálicos, deixando-os a uma certa distância da parede, proponho-me a estabelecer um espaço imaterial, um espaço de sombras, definido com a passagem de luz. Este espaço lembra o espaço criado pelas projeções de slides. Transparentes, quase imateriais, esses vidros corroídos também dividem espaços, posicionando-se *entre*.

⁶¹ Peixoto, 1996, p. 326-28.

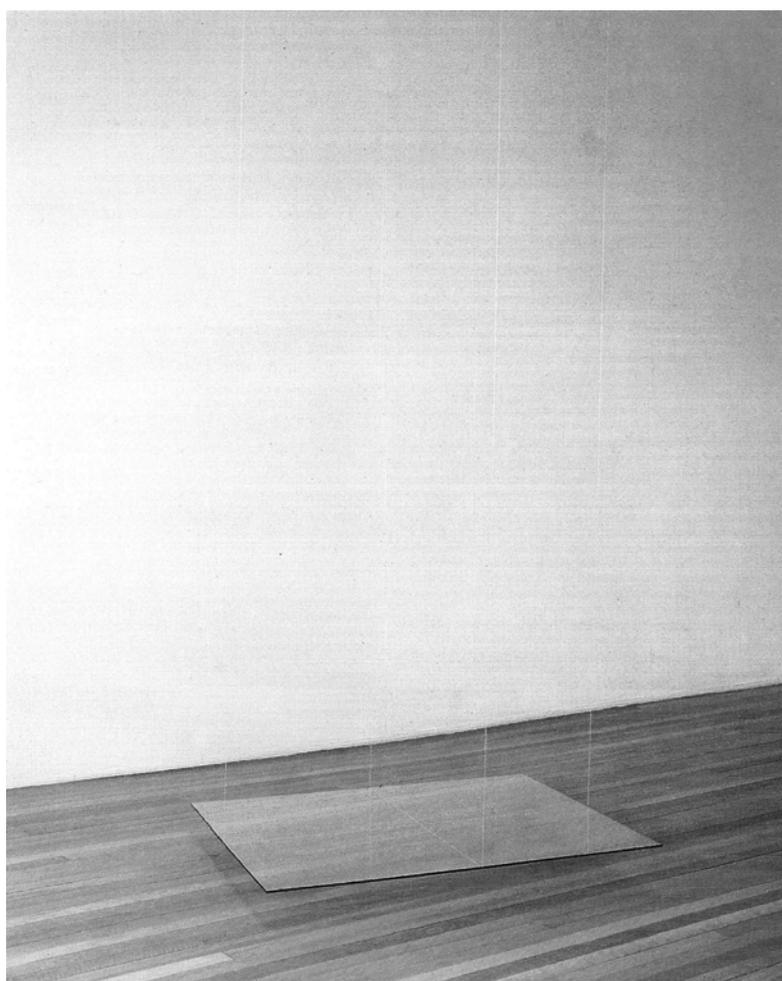


Figura 27

Waltércio Caldas, *Longínquo*, 1987. Vidro e fio de nylon.

Considerações Finais

No início desta reflexão sobre as intenções e ações práticas que envolviam a minha atividade escultórica lentamente um percurso foi sendo concretizado recorrendo-se à visualização e comparação de obras, acompanhadas da análise de textos afins.

Este percurso foi definido na intenção de abordar, no espaço tridimensional, questões referentes à *passar e permanecer, fazer passar e fazer permanecer*, através das relações possíveis entre matéria e forma. Preocupado com a forma dos espaços destinados a permanecer e a passar, que visualizava em alguns objetos, dei início a minha investigação plástica e uma esta reflexão que se delineava a medida em que realizava minhas esculturas.

Elegi a montagem como o procedimento mais adequado para estruturar as esculturas que me propunha fazer. De outra parte via na montagem desenvolvida na escrita oriental, ideogramática, uma referência para o entendimento daquilo que intentava desenvolver na escultura. Ao reunir diferentes matérias, com formas previamente definidas, tornava possível leituras que não se faziam desses materiais, quando isolados em outro contexto. Em outro sentido, não impossibilitava esses materiais de outros ajustes, para tanto recorria ao encaixe, à justaposição, à sobreposição ou simplesmente à aproximação desses materiais no espaço tridimensional.

Neste processo de escolha e ação prática, as possíveis respostas às questões

deste estudo foram direcionadas num sentido específico. Ao pretender abordar o termo *permanência* como constância de um repouso passei a valorizar o peso, rigidez e localização de uma matéria. Seguindo esta intenção busquei formas que conotassem objetos, que tivessem a finalidade de armazenar algo. Local de repouso, local de deposição. Dentro de uma relação entre matéria e forma foram definidas algumas esculturas com referência à objetos e materiais com finalidades funerárias. Tanto uma talha cerâmica quanto um túmulo têm a finalidade de armazenar matérias. Locais de deposição, locais de transformação, locais de passagem. Ao abordar *passagem* como uma característica de determinados espaços limitei o foco da minha ação prática. Interessado em determinadas formas que são definidas no espaço físico, como canais e tubulações destinados a circulação de fluidos, realizei esculturas que denotavam a ação de passar. Em outro aspecto, ao visualizar a passagem como uma propriedade da matéria identifiquei na transparência do vidro a possibilidade de abordar espaços de passagem e retenção em uma única matéria. Ainda neste percurso, a ação de gravar uma superfície configurou-se como outra característica do conjunto do meu trabalho. Marcar para fazer permanecer. Marcar para indicar passagem.

Diante do propósito de desenvolver uma reflexão teórico-prática sobre a minha atividade escultórica, avalio que no percurso traçado outros caminhos foram visualizados, no entanto dei preferência inicialmente por uma ação descritiva dos procedimentos adotados nos meus trabalhos. Ação que busquei adequar ao contexto das Artes Visuais.

De outra forma creio ter desenvolvido um trabalho que traduz a base das minhas intenções e ações práticas no âmbito das Artes Visuais.

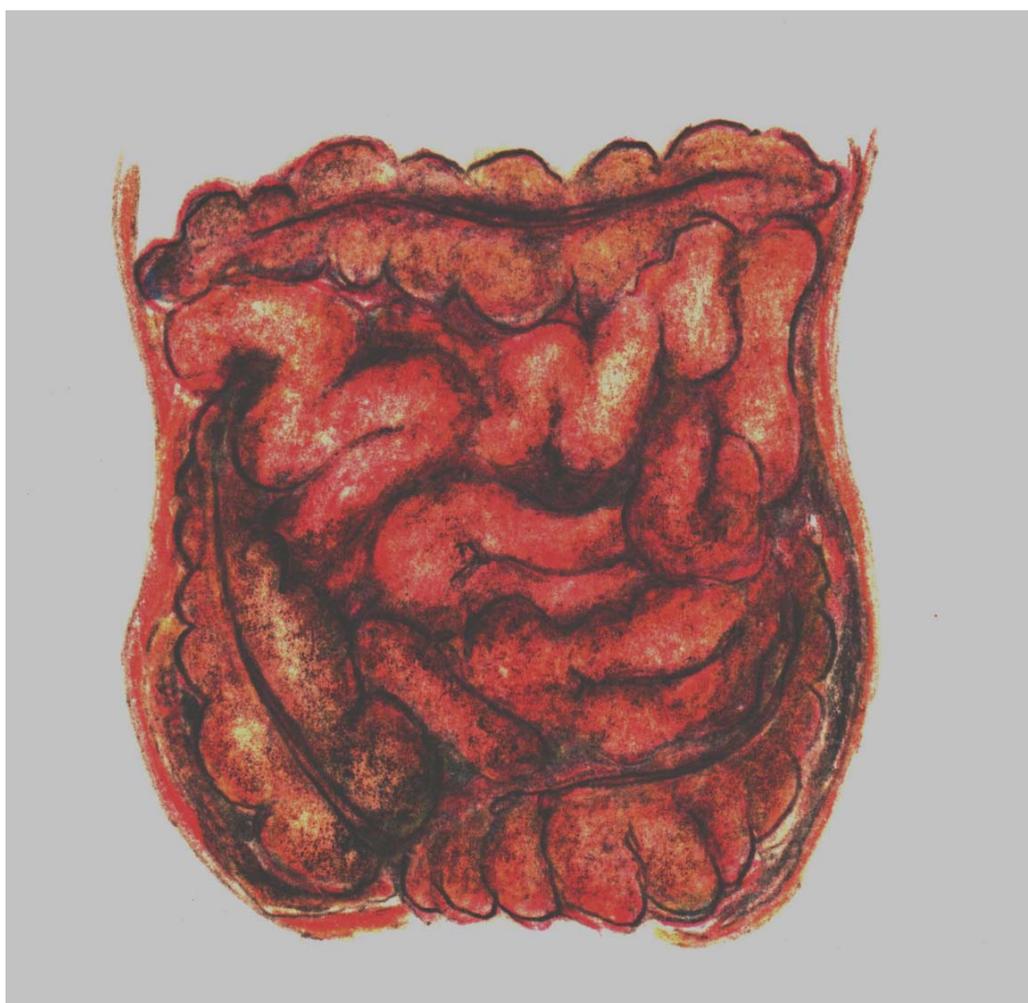
Anexos



Gianlorenzo Bernini, *Beata Ludovica Albertoni*, 1674. Mármore e jaspe. Longitude 188cm.



Cláudio Maciel, *Urna*, 1999. Cerâmica, 60Øcm.



Cláudio Maciel, *Intest*, 1999. Desenho.

Referências bibliográficas

Livros

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte & percepção visual : uma psicologia da visão Criadora*. 4. ed. São Paulo : Pioneira, 1986.
- _____. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo : Martins Fontes, 1989.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares : Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas : Papyrus, 1994.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas : Papyrus, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo : Ática, 1994.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo : Martins Fontes, 1989.
- _____. *O ar e os sonhos : ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo : Martins Fontes, 1990
- _____. *A terra e os devaneios do repouso : ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo : Martins Fontes, 1990.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade : ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo : Martins Fontes, 1991.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo : Cosac & Naify Edições, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo : Perspectiva, 1973.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp : engenheiro do tempo perdido*. São Paulo : Perspectiva, 1987 (Col. Debates, 200).
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo : Martins Fontes, 1988.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

- _____. *As cosmicômicas*. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma : lógica, poesia, linguagem*. São Paulo : Cultrix, 1986.
- CELANT, Germano. *Pistoletto*. New York : Rizzoli, 1989.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano : artes de fazer*. Petrópolis : Vozes, 1994.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos : (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1991.
- CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo : Martins Fontes, 1988.
- CIRLOT, Jean Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo : Ed. Moraes, 1984.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo : Ed. 34, 1998.
- _____. *L'Empreinte*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1997.
- ECO, Umberto. *Definição da arte*. São Paulo : Martins Fontes, 1986.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1990.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo : Ed. da Universidade de São Paulo, 1992.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1986.
- FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Lisboa : Edições 70, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas : uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo : Martins Fontes, 1985.
- FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação*. São Paulo : Martins Fontes, 1987.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha, plano*. São Paulo : Martins Fontes, 1987.
- KRAUSS, Rosalind. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*.

- Cambridge, Mass. : MIT Press, 1986.
- _____. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo : Martins Fontes, 1998.
- LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse. *Os cantos de maldoror*. São Paulo : Max Limonad, 1986.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas : Papyrus, 1989.
- _____. *A oleira ciumenta*. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- LEROI-GOURHAN, André. *Evolução e técnicas: 1- O homem e a matéria*. São Paulo : Martins Fontes, 1984.
- MERLEAU- PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo : Martins Fontes, 1991.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história : suas origens, transformações e perspectivas*. 2.ed. São Paulo : Martins Fontes, 1982.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro : Rocco, 1986.
- PAZ, Otávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo : Perspectiva, 1977.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo : Marca d'Água, 1986.
- PEIRCE, Charles Sander. *Semiótica*. São Paulo : Perspectiva, 1977.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, 1974.
- PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro : Imago, 1997.
- RAMOS, Nuno. *Cujos*. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1993.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado : processo de criação artística*. São Paulo : FAPESP : Annablume, 1998.
- SHANES, Eric. *Brancusi*. New York : Abbeville Press, 1989.
- SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo : Nobel, 1989.
- TUCKER, David William. *A linguagem da escultura*. São Paulo : Cosac & Naify, 1999.

Catálogos

ANA MENDIETA. Barcelona : Fundació Antoni Tàpies, 1997.

LUCIANO FABRO. Rio de Janeiro : Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

ULRICH RÜCKRIEM. XX Bienal de São Paulo, 1989.

WALTÉRCIO CALDAS. Kassel, Documenta 9, 1992.

_____. São Paulo : Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1994.

Artigos e ensaios

BARROS, Ana. **Espaço, lugar e local**. *Revista USP*, São Paulo, n. 40, p. 32- 45, dez. 1998 - fev. 1999.

CHIARELLI, Tadeu. **Plano em repouso/plano em tensão: considerações sobre a Teoria da Forma de Adolf Von Hildebrand e a arte brasileira do Século XX**. *Rev. Inst. Est. Bras.*, São Paulo, n. 40, p.191-206, 1996.

FABRIS, Annateresa. **Percorrendo veredas : hipóteses sobre a arte brasileira atual**. *Revista USP*, São Paulo, n. 40, p. 68-77, dez. 1998 - fev. 1999.

FARIAS, Agnaldo. **cotidiano/arte: Objeto/Objeto anos 60/90** (www.itaucultural.org.br/itau_cultural/index.htm).

FRANCA, Patricia **Tempo de um repouso: uma família de objetos** (www.arte.unb.br/revistadearte/frneideres.htm).

LAGEIRA, Jacinto. **Luciano Fabro: le miroir des sens ou quelques tautologies sur l'expérience esthétique**. Musée National d'Art Moderne – Centre de Création Industrielle – Centre Georges Pompidou. Col. Contemporains Monographies, 1996.

SANTAELLA, Lucia. **Por uma classificação da linguagem visual**. *Face*, São Paulo, v. 2,

n. 1, p. 43-67, jan./jun. 1989.

TAZZI, Pier Luigi. **Anish Kapoor** (www.uol.com.br/23bienal/especial/peka.htm).

TUNGA. **Prática da clareza sobre o nu**. *Malasartes*, n. 3, 1976.

Endereços Eletrônicos

<http://www.uol.com.br/23bienal/especial/peka.htm>

<http://www.itaucultural.org.br/itau-cultural/index.htm>

<http://www.arte.unb.br/revistadearte/frneideres.htm>

<http://www.pusp.br/~cos-puc/face/espaco2.htm>