

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

A-ninhos.
A tessitura de um espaço topológico.
Vol. I

Por Josiane Bornéo

Professor Orientador: Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha

Banca: Prof. Dr. José Luis Pellegrin
Prof. Dr. Flavio Roberto Gonçalves
Prof^a. Dr^a. Eny Maria Moraes Schuch

Julho de 2005.

“Nosso corpo, enquanto se move a si mesmo, quer dizer, enquanto é inseparável de uma visão do mundo e é esta mesma visão realizada, é a condição de possibilidade não apenas da síntese geométrica, mas ainda de todas as operações expressivas e de todas as aquisições que constituem o mundo cultural” (Merleau-Ponty, 1999, pág. 519)

Este texto é dedicado a meus pais, Luiz Paulo e Ecila (in memoriam), às minhas irmãs, Rosane e Lisiane (in memoriam), e a todas as pessoas, amigos e professores que direta ou indiretamente contribuíram em sua construção, com destaque à orientação do Prof. Eduardo Vieira da Cunha, observador atento, e a Roberto Fajardo, grande companheiro de todas as horas.

Abstract

This research develops the analysis of a constructive process that results in ten objects-nests that make part of a denominated series "A-ninhos". The text, harmonized with the artistically work's context, investigate issues, motivations and influences found on the developing phase, making the whole work full of personal, cultural and historical references. All the ideas explained just before have been verified through a very 'transpositive' special view. This special view also considers a wide and reflexive elementary construction, when the connection between poetry and ethics values walk together in a same way, connecting, even more, a symbolical developing procedure (Cassirer) – that's engaged with Lacan's language forming process. The fore referred language forming process is also considered by the intellectual/optical elements: connection with the social sphere (through Leroi-Gourhan's and Arnau Puig's theories); connections with perceptive space (through conceptions based on readings of Melot-Ponty's, Arnheim's and Pereyson's ideas); Argan's and Calabrese's historical concerns and, at last, a visual code – conceived by symbolical currents (mythology and literature).

Parallel to all this object-nest constructive process, all elements described before reveal themselves as objects that composes a (here named) 'topological space', using a different conception of an Arnau Puig's definition. Otherwise, it's important to mention that the created space (object), is the real intent to this procedure. It also belongs, at the same moment, to a physical and imaginative existence – that's formed based on a communication forming procedure and, finally, on dynamical characteristics that are able to engage/evolve (with gesture positions and mind activities) art-artist-context-crowd.

Resumo

Esta pesquisa envolve a análise de um processo construtivo que resulta em dez objetos-ninho que compõem a série denominada “A-ninhos”. O texto, integrado à tessitura do trabalho, investiga vestígios, motivações e influências na feitura do mesmo, o que o torna repleto de referências pessoais, culturais e históricas. E isto através do “olhar transpositivo” um olhar especial, reflexivo, distanciado, que resgata a trajetória dessa poética, onde são alinhavados temas tais como o desenvolvimento do processo simbólico (Cassirer), visto pela teoria da constituição de linguagem, tratada por Lacan; as conexões com o espaço social, através das teorias de Leroi-Gourhan e de Arnau Puig; as conexões com o espaço perceptivo, através da leitura de Merlot-Ponty, Arnheim e Pareyson; as vertentes históricas tratadas por Argan e Calabrese; e um código imagético, recuperado por vertentes simbólicas (mitológicas e literárias).

Associados ao processo construtivo dos objetos-ninho, todos esses assuntos revelam-se em um espaço de características neobarrocas, que nomeio espaço topológico, baseada em uma definição de Arnau Puig. Um espaço que é o objetivo deste processo e pertence tanto ao plano físico como ao imaginário; que se instaura a partir do processo de comunicação e que, contendor da dinâmica que movimenta a obra, possibilita intersecções, através de gestos e reflexões, entre obra-artista-contexto-espectador.

ÍNDICE

Introdução.....007

I – Trajetórias do Olhar

1- Articulações que aproximam o olhar ao processo construtivo de A-ninhos.....014

1.1- *O espaço topológico e o olhar transpositivo.....* 014

1.2- *Mergulhos no inconsciente.....*022

2- Considerações de um olhar transpositivo.....037

2.1- *O olhar absorvente da infância.....*037

2.2- *O olhar sobre o espaço da arte e suas influências no curso do trabalho.....*041

2.2.1 A importância da tradição.....047

2.2.2 Referências artísticas.....049

2.2.3 As roupas como material de trabalho.....057

2.2.4 A evolução do processo artístico.....060

2.3- *O olhar sobre outra cultura.....*063

II - A tessitura das formas simbólicas

1- O fazer da tessitura.....069

2- As Tramas da tessitura.....076

2.1 - *Tramas e símbolos.....* 076

2.2 - *Vertentes Mitológicas.....*080

2.3 - *Vertentes Literárias.....*087

2.4- *Vertentes Físico-Simbólicas: dos ovos aos ninhos.....*090

III - O Espaço dos símbolos

1- Processos que engendram um espaço.....101

1.1- *Gestos e objetos*.....101

2.1- *Processos psíquicos determinantes*.....107

2- A-ninhos e suas abrangências espaciais.....114

2.1- *Sobre espaço e percepção*.....114

2.2 - *O espaço de um objeto*.....118

2.3 - *O espaço moderno ou neobarroco*.....121

2.4- *O Espaço Topológico*.....126

Conclusão.....130

Referências Bibliográficas

Livros.....133

Catálogos.....137

Periódicos.....137

Da rede WEB.....139

Introdução

A-ninhos é uma palavra-chave, capaz de abarcar a noção de aconchego. O “A” de A-ninhos transposto sobre a nomenclatura de outra palavra, o vocábulo ninho¹, símbolo básico dessa série e tema central que conduz à produção, aludindo ao significante no processo de linguagem, recalca um sentido, remetendo a noções de lar e de conforto. Além disso, ambas palavras conduzem aos objetos sobre os quais teci, no período de dois anos, esta reflexão, indicando algumas características do trabalho.

Os objetos-ninho de A-ninhos são o produto de uma infinidade de elementos que se aliam ao cotidiano; eles são o resultado de um encontro com alguma forma ou fragmento de forma que simboliza a presença de um acontecimento (fenômeno) ou de algum fio de discurso, do qual, de diversas maneiras me aproprio²; e são ao mesmo tempo, a área de investigação e o foco desta pesquisa, porque desejo aproximar-me de todos os objetos através de suas presenças físicas e de suas relações com a cultura.

Eles nascem de uma forma inicial a qual agrego outras formas - rompendo, tramando, entrançando, costurando, tecendo, amarrando, *anudando*³ - até transformá-los em um novo objeto, em um espaço pertencente a uma estrutura original que constitui o ser do trabalho. E para que isso aconteça, mergulho fundo em referências, tais como as da infância, as percebidas na natureza ou as pertencentes a um código simbólico, que tanto pode desenvolver-se nos ambientes pelos quais circulo como nos

¹ Veja-se BACHELARD, 2000, pág. 103, cap.IV: “O ninho”.

² O ato de apropriação no processo de confecção do trabalho se dá tanto no plano físico como no intelectual, através de associações espaço-temporais e histórico-sociais (CHIARELLI, 2002).

³ Anudar é uma palavra utilizada no vocabulário espanhol que significa fazer um ou mais nós, unir utilizando nós, juntar, continuar algo interrompido, que considero que se aplica bem a este trabalho tanto por seu processo de confecção como pelo sentido de resgatar e juntar coisas e idéias.

lugares a que tenho acesso através das intersecções proporcionadas pelos meios de comunicação.

Durante minha trajetória de artista desenvolvi um hábito, percebido desde a infância, de coletar, selecionar e acumular coisas, imagens e fatos. E graças a uma formação acadêmica esse hábito resulta agora em uma forma de processar idéias e materiais, de constituir uma linguagem poética⁴, o que acabar por determinar algumas trajetórias produtivas nesse trabalho. Uma linguagem que em *A-ninhos* instaura-se como um *tecido* e propicia a constituição de uma simbologia, refletindo intenções como a de desenvolver uma relação com o Outro⁵, que recupera e preserva, através da memória consciente e inconsciente, tradições e sentidos.

Tradições que vão desde a origem dos primeiros gestos utilizados pelo homem na construção da cultura até as cotidianas, que preservamos em nosso código familiar; como as estabelecidas por um tipo de relação com objetos iniciada na arte moderna, quando os artistas começaram a trabalhar com as primeiras colagens (Picasso), com objetos cotidianos (Duchamp) e a ensamblar estes elementos, criando as *Assemblages* (Ernst e Tàpies) - atitudes que indicaram conceitos operatórios a esse percurso artístico, desde meados dos anos 80. E sentidos como os atribuídos pelo já mencionado código simbólico que é mantido e transformado pela cultura, principalmente através da literatura e da mitologia; que permeiam o processo de feitura da obra, revelando contradições, pois são resultantes de um processo de interlocução entre obra e elementos que a compõem.

⁴ Veja-se René Passeron, 1997, pág.103.

⁵ Segundo Lacan, o Outro é "toda a ordem da linguagem enquanto constitui a cultura trans-individual e o inconsciente do sujeito." (FAGES, 1973, pág.157), mas devo acrescentar também que o Outro é, ao mesmo tempo, o universo simbólico, uma vez que nos relacionamos com o mundo através dele e também esta capacidade crucial de ver-nos a nós mesmos.

Desde o início dessa pesquisa dei-me conta, portanto, das dificuldades em investigar especificamente a tessitura deste trabalho porque ele envolve múltiplas referências e porque um processo estético pode ser visto através de muitos ângulos, e pode ser discutido por muitas teorias e pontos de vista. Ciente disto, entretanto, recusei-me a escolher apenas um ângulo de apresentação por considerar que, sendo o trabalho o resultado da complexidade de uma tessitura, essa pesquisa deveria refletir pelo menos parte dessa complexidade, dessa circularidade: ela deveria ser tecida.

O que me fez iniciar um primeiro exame partindo dos objetos como entes físicos, e o que me leva, no momento, a abordar tudo o que pareça coerente com seu processo construtivo através de um conceito operatório que reflète a principal ação conjurada pela feitura: o conceito de *tessitura*. Um substantivo⁶ feminino, originalmente utilizado na música medieval, que se ajusta perfeitamente ao processo formativo de A-ninhos.

Um dos significados de tessitura é o de “composição de tecido ou textura” e sua etimologia envolve a ação de fazer tapeçaria, de entrançar, entrelaçar ou construir sobrepondo e colando. Assim sendo, a palavra tessitura, envolve todo um processo de confecção de A-ninhos inclusive no aspecto teórico, através dos fatores sensíveis, históricos e reflexivos tramados ao ato criativo. O que a converte em um conceito operatório, que surge a partir de observações feitas pelo *olhar transpositivo*, um olhar que é específico de artista, que nasce de uma relação entre o interno e o externo e de tensões entre esses dois universos; de uma visão experiente que mantém as ligações estabelecidas entre artista e sociedade.

O olhar transpositivo, responsável por transportar conteúdos vários ao processo executivo e por organizar idéias e memórias que perpassam a criação de cada novo objeto em A-ninhos, explica neste texto como se dá o processo produtivo das obras, que nascem “... de um tal fazer que enquanto

⁶ Classe de palavras que denominam os seres (HOUAISS, 2001, pág. 1540)

faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (PAREYSON, 1984, pág. 32), ou seja, de um processo de constituição onde a feitura é imprescindível, pois congrega ao mesmo tempo às tessituras do presente e do futuro do trabalho, e por consequência, o percurso transformador que resultará em objetos de arte autônomos e individuais.

Pois é evidente que todos os objetos de A-ninhos, são intencionalmente construídos como parte da trajetória de uma poética, com o objetivo de tornar-se um objeto de arte, mesmo que através de um processo intuitivo. E também que eles estão providos de um resultado estético individual. Então, a fim de entender como isso acontece, analiso a trajetória das peças desde seu surgimento, através de ângulos como o formal, o perceptivo e o social, e de disciplinas como a história, a antropologia, a sociologia e a psicologia, além da estética.

Aos poucos e devido a isso essa pesquisa torna-se cada vez mais instigante. Justamente por sua complexidade, onde percebo e confirmo a cada instante que as relações processadas no trabalho originaram-se há muito tempo e pertencem, mais que a mim, a cada obra em si e a seu espaço de criação ela é realmente *tecida* e insere o trabalho em um contexto de características revisionistas que dialogam livremente com a cultura contemporânea.

O tema, ninhos, por exemplo, é oriundo de certas associações simbólicas que começaram a acontecer no trabalho, ainda quando eu vivia no exterior (no Panamá). Tanto através de uma comparação entre os ninhos de pássaros, que sempre observo, como através de uma antiga tradição simbólica que os provê de uma associação com noções de lar. Formalmente os “ninhos” surgem como consequência natural dos ovos que habitam meu trabalho (principalmente as Mandalas) desde 1997. Considerando, portanto, que o trabalho alimenta-se material e conceitualmente de si mesmo, os ovos parecem apenas haver evoluído em forma e função nesse fazer,

assumindo distintos papéis até exigirem um lugar para si: o dos ninhos. O que me faz pensar sobre quanto dessa propriedade de obra-objeto, percebida no trabalho e adquirida no processo de desenvolvimento do mesmo, evolui devido ao aspecto material já evidente nas estruturas. E em como colocá-lo neste texto de artista sem simplificar demasiado a situação.

Apesar de poder detectar facilmente características prováveis no trabalho eu não poderia resumir essa pesquisa somente aos dados antes mencionados, porque, embora a série A-ninhos realmente tenha surgido de ovos e idéias que foram agregando-se ao processo construtivo das estruturas, hoje os objetos-ninho são física e conceitualmente constituídos de muitos outros elementos que também contêm significações próprias, como fios, tecidos, padrões, roupas usadas, pequenos objetos, nós, enfim, materiais que contêm histórias que foram sendo acrescidas à tessitura do trabalho, durante a feitura do mesmo, e estes, amarrados e alinhavados ao processo, texturizados e volumétricos, são recursos que indicam caminhos na ocupação de um espaço poético. E eles funcionam como elementos enriquecedores, ativos, transformadores e vivenciais, a serviço das mais variadas noções e sentidos, além de serem um vínculo com símbolos já estabelecidos que refletem os ritmos naturais da vida.

O que acaba por dirigir a atenção para o fato de que os objetos-ninho, através de gestos e materiais, organizam um espaço conceitual que está além do material; e que este, embora dependente de uma materialidade, é fundamental para a evolução do trabalho, pois é fruto do desenvolvimento de um ofício, resultado de um fazer quase ritual, de silêncio e de reflexões, que possibilita a criação de uma outra maneira de estar, em um lugar no imaginário que se constrói a partir desta tessitura formal, orgânica. Um estar onde tudo é possível e funciona; em uma Pasárgada⁷ pessoal, intervalo de criação e de utopias.

⁷ Pasárgada, título de uma poesia de Manuel Bandeira, que significa paraíso, segundo o que todos aprendemos na escola. Originalmente o nome de uma cidade, a primeira capital dos Impérios Iranianos.

Um *espaço topológico*⁸ que além de gerar um objeto de arte por cada fragmento de tempo selecionado e prover referências necessárias para a confecção de novas obras, através da memória, que envolve seu ser/estar físico e imaginário e constitui um abrigo para possibilidades intelectuais transformadas em apresentação, o que acaba por determinar o processo de tessitura desse espaço como o foco dessa investigação, pois, entendê-lo possibilita acessar com eficiência ao gradiente de exploração do trabalho, mesmo que essa não seja uma maneira original de aproximar-se de um universo espacial.

Com efeito, a originalidade aqui não faz falta. Conduz-me, percebo, uma tradição muito antiga na forma de arquitetar o imaginário coletivo, transmitida pela literatura e visualizada durante a leitura do livro “A Divina Comédia”, de Dante Alighieri - determinada pelo entendimento de como este autor constrói uma área mental através da descrição do espaço físico. Além disso, na análise da topologia imaginária de A-ninhos trato de assuntos que envolvem valores que permanecem atuais por pertencerem às necessidades humanas que, ainda que aparentemente modificadas pelo tempo, não se distinguem por serem inusitadas.

No texto que segue, então, abordo questões tratadas durante a construção de A-ninhos de modo semelhante à construção de minhas peças, procurando conhecer sua coerência interna, uma vez que o ato de tecer, na série, funciona como condutor da produção e considera a inserção do trabalho em um contexto pós-moderno, levantando questões como o hibridismo na mistura de materiais e procedimentos.

Na primeira parte analiso referências que envolvem processos, seguindo o curso do tempo e relacionando o trabalho com imagens

⁸ Conceito originado por Puig (“De uma psicologia a una sociologia del espacio. El Espacio Topológico” , PUIG, 1979, pág. 121) do qual trato nesta introdução e no último capítulo desta dissertação.

armazenadas no inconsciente; ressaltando a importância das situações vivenciais que instigam a manutenção de certas tradições no acontecer da obra. E na segunda parte escrevo sobre a temática *ninho* e sobre o processo de tessitura que se constitui de uma via material e de uma simbólica, ambas amarradas entre si e à realidade externa da construção de um espaço da obra.

O que me leva à terceira parte deste texto, onde trato de um *espaço* atribuído aos objetos-ninho e determinado como *topológico*, que se localiza entre o plano físico e o imaginário. Engendrado para ser a ampliação do eu de cada um, fruto da seleção racional de um universo coletivo, de idéias e crenças, dependente daquilo que surge da convenção perceptiva, do raciocínio e da projeção de nosso íntimo, é um espaço transformador, transmissor/mediador de nossa imagem/atuação no mundo externo e representante do local onde todos vivemos realmente, pois a partir dele nos comunicamos.

Um espaço que é como um filtro que usamos para permear as relações entre interno e externo, que oportuniza a compreensão de certas atitudes na trajetória de um personagem e também na confecção de um processo criativo. Um espaço que conduz ao mesmo tempo em que ilumina os desdobramentos operatórios desta dissertação e suas inserções nas Artes Visuais, em um contexto neobarroco; que encontraremos em A-ninhos no ajuste harmonioso entre teoria e prática artística e que representa o lugar onde toda a tessitura é alinhavada, em todos os sentidos, adquirindo forma.

I- Trajetórias do olhar

1-Articulações que aproximam o olhar ao processo construtivo de A-ninhos

1.1 *O espaço topológico e o olhar transpositivo*

A primeira aproximação a uma das raízes mais profundas de A-ninhos, àquela que se agarra ao solo variável onde se desenvolve o ser do artista, considera que a formação do imaginário pessoal de qualquer artista está vinculada às suas histórias e experiências, as quais se refletem na confecção de seu trabalho. Este texto procura, então, identificar na trajetória do olhar de artista, a origem de uma feitura, mais especificamente dessa tessitura que transforma um objeto comum em objeto estético, por considerá-lo necessário tanto para o entendimento de sua linguagem como para a evolução do mesmo processo.

Dedico-me a investigar, portanto, o código simbólico que, agregando-se ao processo de A-ninhos, resulta em linguagem, acabando por constituir parte de uma conjunção que provê os objetos-ninho de um espaço que é a totalidade do espaço do trabalho, instaurado pelo ser, que nomeei *espaço topológico*, segundo definições de Arnau Puig (PUIG, 1979).

Vale dizer, entretanto, que o espaço topológico do imaginário é simbólico. E que em A-ninhos é aquele que une o artista com seu meio e no qual ele se reconhece, que pertence tanto ao artista como à obra de arte e existe entre o espaço da obra no artista e o do artista na obra. Que ele é o lugar do artista e da obra no social e sofre modificações, sincrônicas e diacrônicas, por ser ativo: transmissor e receptor da essência dos seres.

Então, a fim de desvendá-lo e entendê-lo nos objetos resultantes desta poética, acessarei algumas lembranças pessoais. Isso porque estas vivências estão entremeadas no processo de construção dos objetos-ninho e, por consequência, em seus *espaços topológicos*.

Procurarei identificar, em tal caso, o que julgo mais importante: aquilo que pertence à gênese do trabalho, relacionando referências com *vestígios* encontrados no mesmo. E para isso utilizo, como recurso, o *olhar transpositivo*: um olhar especial, perscrutador, reflexivo, direcionado pela percepção, que busca e seleciona seu material de trabalho, conscientizando-se das imagens e ações recorrentes em seu universo imaginário, de pulsões e processos, adquiridos através de uma mediação com o Outro.

Por que aplicar este recurso, entretanto? Por que convencionar um tipo de olhar, *um olhar transpositivo*? Por que empregar um termo específico para uma aproximação ao trabalho? Um recurso ou conceito operatório que espelha práticas metodológicas e escolhas teóricas?

Precisamente porque a utilização desse “olhar” permite-me realizar tanto uma leitura sensível do meio onde se move um artista como uma leitura objetiva dos elementos coletados, transformados em elementos simbólicos. E, ao mesmo tempo, faculta-me a selecionar os fatos pertinentes ao processo construtivo de A-ninhos com certo distanciamento, já que o olhar transpositivo, olhar específico de artista, presta-se a várias funções, inclusive para uma análise teórica, na medida em que o próprio fazer o exige.

Por si só, a palavra transpositivo assinala aquilo que se transporta tanto no plano real como no imaginário, ou seja, ela anuncia uma ação de deslocar conceitos, idéias, imagens, objetos. E seu significado, em linguagem indica o ato de deslocar categorias de um elemento lingüístico, atribuindo-

Ihe uma função diversa a sua função básica. Tal elemento como sabemos, é um recurso próprio da criação.

Além disso, em termos operativos, a palavra transpositivo procede como um paradigma para os processos de A-ninhos. Na medicina, por exemplo, a palavra transposição é utilizada para indicar uma transferência de *tecido* de um local para outro; e nessa poética os *tecidos*, de alguma maneira - tanto do plano físico como do imaginário - também são transpostos.

Enfim, o termo transpositivo dá conta de uma série de observações argutas, ligadas à noção de lugar, relevantes para este texto. O prefixo trans origina-se da preposição latina *trans* (que significa além de, para lá de, depois de) e indica a observação de *um topos*, constitutivo de um sujeito, calcando a noção de lugar que perpassa toda a existência de um indivíduo. A própria inclinação artística inicia-se a partir *desse topos*, o observaremos nesse processo, de um olhar que ainda crianças começamos a desenvolver, que nos acompanha durante toda a vida. Um elemento a ser considerado a partir da experiência de alguns artistas e de colocações feitas pela sociologia.

Puig diz que a noção de "*topos*" é parte inerente, constitutiva e geradora do contexto, da convivência social do artista, do centro das coisas e de sua própria vida. Ele defende ainda que "o sistema formal, expressivo do cidadão, está valorizado pelo fato de pertencer a uma cidade" (Puig, 1979, pág. 113), ou seja, que todo o sistema formal criado, em princípio, pertence a algum lugar, já que certas estruturas de pensamento formam-se no ser humano ainda muito cedo e a partir do espaço circundante, fato com o qual concordo.

Por isso, com o objetivo de desvelar a construção de certas estruturas de pensamento existentes em A-ninhos, começo nesse capítulo a

analisar elementos específicos do trabalho e a compará-los com meu *locus* original de artista, considerando deslocamentos espaço-temporais, e também deslocamentos de elementos trabalhados que acabam relacionando-se com formas presentes no trabalho.

Mas como separar no passar do tempo, na memória, aquilo do cotidiano que pertence a A-ninhos? De que maneira encontrar as representações de uma cultura nas coisas ou gestos mais simples e simbólicos? E percorrer esse trajeto do olhar transpositivo, fundamentado na memória, sem desperdiçar ou sobrecarregar-me de referências?

Esse, certamente, não é um trajeto sem curvas. A construção dessa série de ninhos depende de muitas acumulações, reflexões, seleções e transposições feitas não em um, mas em vários locais habitados, através de um exercício perceptivo e de uma espécie de autodisciplina capaz de absorver e transformar situações em trabalho. As formas e palavras absorvidas de uma comunidade, que permanecem no inconsciente do sujeito-artista, permeando o resultado formal e simbólico de seu trabalho, tal como defende Puig, não são tão facilmente identificáveis. A não ser as que se tornam *recorrentes*, pois isso lhe dá certa permanência.

E é nesta *recorrência* que investirei: nas coincidências entre o trabalho e os lugares onde o olhar transpositivo, que também é o olhar do Outro, curioso, percebeu detalhes, traçou cursos e buscou, em palavras e formas plásticas, os motivos para o exercício da expressão. Principalmente aqueles que foram conferidos pela comunidade e pela cultura.

Durante o desenrolar de uma existência, na construção de uma linguagem, não só utilizamos como moldamos nossa percepção, tendo em vista algum tipo de sentido já constituído pelo meio social, pelo lugar onde nos desenvolvemos como seres. E através de um comportamento ora consciente, ora inconsciente, de nossas memórias individuais, geramos um

espaço imaginário, mediador de nossas novas aquisições, que vai se transformando com o passar dos anos, de acordo com nossas trajetórias e interlocuções, como antes expliquei.

Então, para revelar o percurso que as formas e suas significações imprimiram no imaginário de A-ninhos, realizo aqui um inventário arqueológico⁹ profundamente relacionado com seleções perceptivas e com memórias adquiridas, com referências visuais e com o universo permissivo da imaginação literária (que também alimenta-se de imagens reais). E não utilizo somente a memória para isso, pois a considero limitada para perscrutar uma poética. Prefiro *garimpar* em fotografias¹⁰, em textos e poesias, em *documentos de processo*, pertencentes a A-ninhos, a fim de recuperar a história imagética e construtiva do trabalho. Ciente, entretanto, de estar direcionando trajetos, através de fragmentos escolhidos.

Condizente com o processo construtivo de A-ninhos, esse tipo de prática metodológica é eficiente. Concretiza-se através de um exercício de seleção onde a abordagem do problema se dá pelo desdobramento conceitual do próprio percurso e permite ainda que a percepção jogue seu papel. Apesar de nossos sentidos não serem completamente confiáveis como acesso ao conhecimento, eles são uma parte importante do raciocínio. E na medida em que suas ações, junto à linguagem e às memórias envolvidas no processo de feitura da obra são capazes de confirmar às experiências

⁹ Uso a palavra arqueologia para invocar um sentido utilizado por Foucault, pois tenho a intenção de realizar um inventário, uma análise de meu processo de trabalho, visto através dos estudos feitos pelas ciências humanas (psicologia, etnologia, antropologia, etc), disciplinas que hoje fazem parte do estudo da história e que, junto a esta idéia construída que temos de homem atual, e ainda considerando a arte como uma das práticas discursivas por ele mencionadas, proporcionam leituras bem específicas (FOUCAULT, 2002, pág. 40).

¹⁰ Consciente de estar captando somente um fragmento de uma verdade maior, um detalhe imóvel, uma evidência perfeita para o momento. "Cada objeto fotografado não é senão o vestígio deixado pela desaparecimento de todo o resto" (BAUDRILLARD, 1998, pág. 35) diria o filósofo, mas de qualquer maneira não seremos sempre obrigados a reconstruir a partir de uma memória que igualmente seleciona fragmentos?

passadas, às interferências no processo educativo e nossas relações com o cotidiano, eles adquirem um caráter fundamental. O que delimita o curso desse trabalho, onde instauração e descrição do processo são o núcleo central da investigação, mesmo diante de certas dificuldades.

Realizo aqui um estudo aproximado do *fenômeno* A-ninhos seguindo um trajeto que envolve noções filosóficas, antropológicas, sociológicas e psicológicas e conduzindo a pesquisa pelos procedimentos operativos, refletindo sobre o ato da tessitura e da transposição como pergunta e buscando chegar a tessitura e à transposição como resposta, sem esquecer que a origem da informação depositada na obra pode ser disponibilizada, mas não totalmente determinada.

E que esse caminho, reivindicado pela própria poética, onde a preocupação com a procedência do trabalho revela-se em algumas formas simbólicas, como a dos ovos, símbolo de busca pela origem em algumas culturas, ajusta-se à tessitura do texto porque mesmo não podendo revelar racionalmente a totalidade dessa produção, pode, pelo menos, aproximar-se ao *ser* da obra.

Nesse percurso, por conseguinte, apresento General Câmara, minha cidade natal, a fim de recordar uma infância normal, rica em jogos e brincadeiras, com poucos brinquedos (o que obriga a inventá-los) e cenários com tecidos, lençóis e roupas, o que me parece importante no desdobramento de A-ninhos, já que a inclinação por *brincar* com roupas e por transformar objetos começa exatamente nesse período: em uma vida simples, típica de cidade pequena.

Mediante essa apresentação resgato uma relação de observação, de convívio com a natureza, que esclarece processos que se transformarão em referenciais imagéticos, e que desvelam tendências formais em A-ninhos.

Tal como o de um comportamento acumulativo, construtivo, que encontra um paradigma no dos pássaros, responsável por conduzir este olhar de artista a transposições operativas e à confecção de um lugar acolhedor, privado, íntimo e porque não dizer, esteticamente adaptado ao em torno. O que também será justificado e relacionado com idéias de Puig, sobre percepção e desenvolvimento sócio-cognitivo, onde ele utiliza como base conceitual às teorias desenvolvidas na psicologia a partir da Gestalt, por Rudolf Arnheim (Puig, 1979, pág. 44).



Entre as principais estratégias de produção dos objetos de estudo que constituíram o corpo do trabalho, destaco ao exercício da observação. Os ninhos de pássaro utilizados aqui como exemplo foram construídos com diferentes procedimentos construtivos, por diferentes espécies de pássaro, como podemos ver. Neles os pássaros realizaram um tipo de trama específica à sua espécie, com os elementos encontrados na natureza, um procedimento operativo que encontraremos em A-ninhos. Além disso, no resultado da construção de cada um destes ninhos podemos observar diferentes texturas na construção de um oco, contendo somente necessário para o corpo do pássaro, e até mesmo tecido em torno a seu corpo, o que em A-ninhos pode ser refletido simbolicamente nessa atitude corporal assumida pela forma e calcada pelo ambiente criado em cada trabalho.

Estratégias e processos que conduzem a uma busca pela intimidade e pela solidão, pelos espaços amplos e vagos de uma cidade pequena, o que no caso deste modo de ver as coisas acabou por gerar uma profunda relação com a literatura, que comprovo utilizando um pequeno trecho de poesia, fixado há muito tempo pela memória, ciente de que este é um recurso que

talvez só faça sentido durante os procedimentos utilizados para a construção de A-ninhos, mas também de que, através da linguagem, muitos artistas conversam com suas obras durante o processo criativo.

Alguma vez guardei esta fração do pensamento¹¹ de um poeta português, ainda recordado em várias bifurcações de minha trajetória de artista:

Quando me dizem: "vem por aqui!"
Eu olho-os com olhos lassos,
(Há, nos olhos meus, ironias e cansaços)
E cruzo os braços,
E nunca vou por ali...

(Trecho de "Cântico Negro" de José Régio)

Este fragmento de poesia de um poeta intimista, preocupado com as relações do homem com o ambiente em que se desenvolve, entremeia-se aos objetos construídos em A-ninhos, que resultam ser, graças a ele, objetos formalmente originais. Muitas vezes, durante a construção de um trabalho, ouço-me murmurando: "não, eu não vou por aí!" O que transforma esta frase em um paradigma de algumas atitudes operativas no processo de trabalho, em uma voz que, alimentada pelo olhar transpositivo, entabula colóquios com o processo construtivo dos ninhos, dialogando com lembranças e referências que surgem através das vidas vividas pelos personagens literários que se confrontam e que convivem com os do cotidiano.

¹¹ José Régio é um poeta português, intimista, falecido em 1969, considerado dos mais atuais em Portugal (GUILHERME, 2005). A totalidade da poesia pode ser encontrada na pág.16 do Anexo, Vol. II desta dissertação.

Uma voz que conta mil histórias durante esse momento de interlocução e que, resgatada, fixa, através da memória, uma espécie de morada especular, ora efêmera, ora substancial neste processo; uma residência de seres que se movimentam, alimentando a relação de trabalho com o universo simbólico, ou seja, com o Outro, em uma trama que sustenta parte da tessitura de A-ninhos.

Uma manifestação que dispõe o movimento ritual, indicador dinâmico da seleção material feita para a construção dos objetos. Que traça o percurso da construção de A-ninhos, engendrando nos objetos, o espaço topológico; que conduz uma linha de movimentos espirais, que viaja pela memória, amarrando o processo mental com a materialidade da obra e assinalando rotas para o pensamento que oscilam entre consciência e inconsciência; e constrói através de gestos, os objetos dessa série de trabalhos, produzindo cultura, alimentando a eterna troca entre homem e objeto, compartilhando instantes criativos e fazendo com que estes façam parte da trama do trabalho. A essência da linguagem.

1.2 *Mergulhos no Inconsciente*

Ponderar sobre aspectos que envolvem o processo inconsciente e sobre como este atua no momento da instauração da produção da obra de arte torna-se, nesse ponto do texto, imprescindível, principalmente porque considero a necessidade de fundamentar os aspectos produtivos mais complexos de A-ninhos. Busco, então, na psicologia e na teoria da percepção, referências indispensáveis para o desenvolvimento dessa idéia que envolve um raciocínio sobre as etapas de absorção e produção de cultura.

A psicologia afirma que o processo inconsciente não pode ser completamente documentado, mas existe e pode ser entrevisto através de lapsos, chistes ou sonhos (Freud citado por GARCIA-ROZA, 1983). Então, empenhei-me, durante os últimos anos, em descobrir uma via de acesso que permitisse ao menos uma interpretação de sua trajetória em A-ninhos. Esforço compensado pela leitura de autores como Jung, Erhenzweig, Freud e Arnheim, nos quais venho encontrando subsídios e argumentos que se aplicam a esta poética de tramas; que elucidam parcialmente essa fração do processo artístico da qual a lógica, a memória e a história não parecem dar conta. Em Lacan, entretanto, encontrei as ferramentas que aproximam os objetos-ninho de uma definição.

O inconsciente, “esse capítulo de minha história que está assinalado com uma marca ou ocupado por uma mentira: o capítulo censurado” (LACAN, 2002, pág. 249), segundo Lacan, permeia qualquer processo de confecção de linguagem e conseqüentemente à linguagem de A-ninhos. É mais, posso percebê-lo trabalhando nesse exato instante inexplicável quando, durante o fazer do trabalho, a realidade afasta-se, tal o nível de concentração alcançado.

Portanto, concludo, somente em A-ninhos encontraremos condições para avaliar o processo de linguagem da obra disposto pela combinação entre ofício e concentração, e isso mediante uma linguagem matérica, resultado palpável que exhibe *rastros de sentidos*. Assim sendo, mesmo que a passagem de elementos inconscientes à consciência dependa de muitos fatores, até mesmo da maturidade do artista, considero-me capaz de conjecturar, aqui, como evolui um processo de linguagem poética através do inconsciente.

O inconsciente estrutura sua própria linguagem (LACAN, 2002). Assim sendo posso desvendá-lo materialmente em A-ninhos através de um código ou de uma seqüência de símbolos identificáveis. De modo que

relaciono aqui três elementos visuais que habitam a obra, facilmente caracterizáveis nos objetos-ninho, escolhidos por serem capazes de revelar seu processo de desenvolvimento dentro da obra *visualmente* além de permitirem que possamos acompanhar seus reflexos em séries de trabalhos anteriores, cruciais para a construção de A-ninhos.

O ovo, o nó e a trama, inicialmente atraídos ao processo pela forma, pela textura, pela cor ou pelo material do qual estavam feitos poderiam haver se tornado apenas parte de novos trabalhos, caso sua função não passasse por nenhum tipo de evolução. Mas como podemos perceber pelas fotografias, alçaram outros vãos como estruturas fortes, chegando a gerar conceitos e trajetórias, como um símbolo básico. E hoje chegam a adquirir, por suas próprias qualidades formais e compositivas, outras funções na retórica do trabalho.

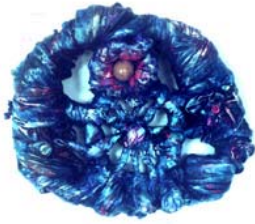
O ovo, um símbolo conhecido por seus vários significados, quase todos ligados a algum tipo de origem ou renovação¹², foi incorporado ao trabalho inconscientemente há muitos anos, quase por paixão. E continua integrando o mesmo, apropriando-se de novas significações, através de várias relações físico-conceituais e constituindo-se em uma indicação, agora consciente.

Confirmo-o evidenciando detalhes de uma série de trabalhos que funcionam como ponte formal para os ninhos, por associação e afinidade, em diferentes etapas de desenvolvimento. Detalhes que integram as fotografias ordenadas a seguir, que devem ser observados com atenção, pois, fazem deste um discurso coerente.

¹² Veja-se DURAND, 2002, pág. 253 e ELIADE, 1991, pág. 74.



Detalhe de Mandala 77°10°, estrutura de madeira, tecido e acrílico de 1.68x1.68mx40cm de 1998.



Mandala com nido, estrutura em acrílico sobre tecido de 32 x 37cm de 2000.

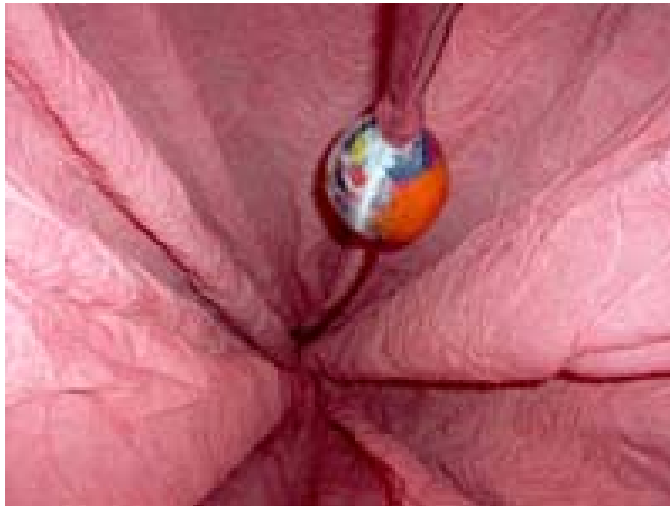


Detalhe de Altar, estrutura em acrílico sobre tecido de 52 x 45cm de 2000.



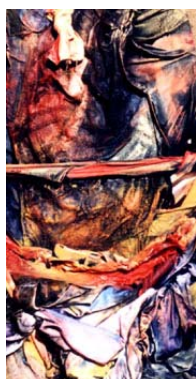
Origem, ovo em parafina, fios e objetos de 9x14x9cm, de 2003.

Podemos acompanhar a evolução dos ovos nos trabalhos através dos anos seguindo seu curso por estas fotografias, que incluem ao Ninho IX (veja-se anexo, págs. 11 e 12), objeto em madeira, tecido e fios de 2.20 x 200 x 50cm de 2005.



Detalhe do ovo de parafina que é "habitante" do Ninho IX.

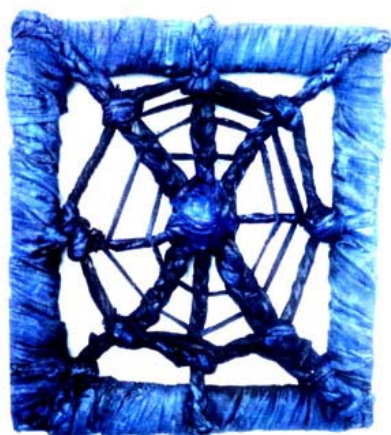
E prossigo mostrando os nós, que a princípio foram agregados ao processo construtivo das primeiras estruturas de maneira quase instintiva, a fim de solucionar os problemas destas mesmas estruturas. Aos poucos eles se transformaram em figuração e, depois, em vestígios simbólicos da infância, artifício utilizado em brincadeiras como solução de vários problemas durante a produção da obra, figura e símbolo reconhecido¹³. Atualmente, em A-ninhos são tudo isso e ainda funcionam como enfeite, em algumas peças.



Detalhe de Pandorga, acrílica sobre tecidos de 2.15x1.05cm, de 1994.



Mandala 77°10°, estrutura de madeira, tecido e acrílico de 1.68x1.68mx40cm de1998, cujo fragmento podemos ver na página anterior.



Telaraña, estrutura em acrílica sobre tecido de 2000.

¹³ Veja-se ELIADE, 1996, pág. 89 "Cap.III- Os deuses amarradores e o simbolismo dos nós" e DURAND, 2002, págs. 107,108.



Detalhes de Ninho IV (veja-se anexo, pg. 6) objeto adaptável em tecido, fios e parafina de 2.50 x 1.50 x 1.50 cm de 2004, cujo nó, "habitante" deste ninho, aparece acima. O mesmo, elaborado por uma sucessão de nós e embebido em parafina, pode ser visto dentro e fora do trabalho.



Detalhes de Ninho X (veja-se anexo, pág. 13), objeto em madeira, tecido e fios de 2.20 x 60 x 1.80cm de 2005 e mais um detalhe onde aparecem os nós como parte da estrutura, e também uma trama de tricô.

Igual que as tramas, que tecidas ou não, são decorrentes de um trajeto operativo e de opções estilísticas. Hoje elas fazem parte tanto da constituição física como da simbólica¹⁴ do trabalho. E também podem ser identificadas desde seu surgimento onde já nascem como recurso figurativo, associadas a outros recursos, inclusive lingüísticos, o que lhes concede mobilidade plástica. Além disso, como podemos perceber pelas fotografias que seguem, encontramos no trabalho A-ninhos vários exemplos de trama. O que me leva a considerar, baseada na poiética como filosofia de criação, que o ato de tramar possui tanta importância na parte material do processo quanto determinação nas estratégias investigativas da pesquisa.



Arara, acrílico sobre tecidos de 1 x 160 cm, da série Trapos II de 1994.

¹⁴ Veja-se DURAND, 2002, pág. 322



Brote, estrutura em acrílico sobre tecido de 73 x 55 x 25cm de 1997.



Detalhes de Ninho II (veja-se anexo, pág. 4), objeto em tecido e madeira de 2.50 x 40 x 45 cm de 2003, onde podemos ver com mais detalhe a evolução da trama na forma. É um dos primeiros trabalhos confeccionados nesta série.



Detalhe de Ninho V (veja-se anexo pág. 7), objeto adaptável em tecido e fios de 2.50 x 2.00 x 1.60cm de 2004, onde podemos ver outro exemplo de trama.



Detalhe de Ninho VIII (veja-se anexo pág.10), objeto em madeira, tecido e fios de 2.20 x 1.80 x 66cm de 2005. Podemos comprovar através desta imagem como a trama ganha porte no trabalho a partir da construção de A-ninhos.

Esforcei-me por mostrar a evolução destes três elementos, através de uma análise figurativa e da documentação oferecida pelas fotografias, no produto do trabalho, a fim de permitir que as referências inconscientes fossem entendidas e visualizadas evoluindo a sua forma consciente, durante esse passeio do olhar. Os detalhes físico-conceituais que fazem parte de um discurso poético, apoiado em *vestígios*, as marcas de processo que se tornam visíveis aos poucos revelando o *modus operandi* do trabalho e a maneira como um gesto pode transformar-se em operação artística são percebidos por acréscimo. Refletir então, sobre como esse processo acontece na produção dos objetos-ninho, também se torna fundamental.

E mais uma vez busco uma via de acesso à representação do inconsciente, aplicável ao trabalho, em Lacan, a partir de aspectos teóricos por ele desenvolvidos em um texto onde justifica a estruturação do inconsciente como linguagem, ou seja, a função/atuação do inconsciente expressa através da palavra.

Os tópicos desenvolvidos a seguir, utilizados aqui como paradigmas poéticos nos caminhos da pesquisa e da reflexão, funcionam, então, como pressupostos que levados ao âmbito operatório, identificam os processos de expressão de A-ninhos, pois a linguagem inconsciente revela-se (LACAN, 2003, pág. 249, Livro I):

1. através de uma certa estrutura de linguagem que possui uma coerência interna, gerada durante a produção do trabalho, fruto das relações existentes entre este e a trajetória espaço-temporal do artista, expressa através de seu conteúdo simbólico. É importante salientar que o acesso ao simbólico é condição necessária para a constituição do inconsciente; e que o inconsciente desenvolve uma linguagem que não segue as mesmas regras da memória consciente, porque ele vai sendo construído através do processo de simbolização.

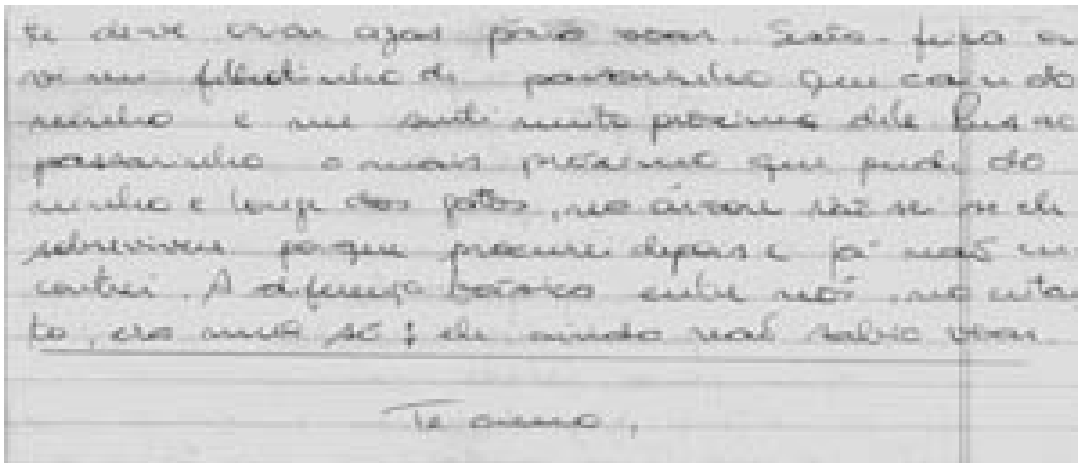
Através da análise das estruturas onde habitam os símbolos podemos entretanto, acompanhar algo deste processo, como por exemplo, o percurso do objeto ovo no trabalho. Ele aparece pela primeira vez em uma série de Mandalas e até sua transformação em tema de trabalho, tal como já foi demonstrado (veja-se págs. 25 e 26), em um processo que obedece a uma estrutura e acontece lentamente (por pelo menos uns cinco anos) através de associações, relações e recuperações formais que revelam como o “ovo” como tema, retorna e conversa com outros elementos, acabando por gerar o primeiro “ninho”.

2. pelas recordações infantis como fonte de estruturação simbólica, à medida que esse processo de criação absorve da memória as origens primordiais. Lacan usa o termo “documentos arquivados”, para este item, que pode ser lido pelas configurações da imagem ou até por atitudes formativas do artista, no momento da produção/reflexão. Em meu caso diria que como estratégia paralela, daí a necessidade de utilizar o olhar transpositivo a fim de reviver alguns elementos de uma história pessoal e de lá resgatar objetos simbólicos, tais como as bolas de meia, transformando-os em outros objetos, sentidos – como na representação dessa imagem celular dos ovos - e imagens como a do triângulo do qual falarei em seguida. Enfim, de escolher e mesclar fatos passados com objetos circundantes impregnados de referências.



Detalhes dos Ninhos IX e X (veja-se anexo, págs.11,12,13) onde podemos observar os elementos citados no tópico acima (movimentos de zigue-zague e bolas de meia).

3. através de um desenvolvimento semântico, no acervo e concepções do vocabulário verbal e visual, o qual percebemos pela possibilidade de traçar um paralelo entre os elementos de significado e o contexto cultural, que são próprios a cada um. No caso de Aninhos essas concepções revelam-se, através de uma cultura tradicional, em atitudes específicas, como a de utilizar imagens como a das boleadeiras na constituição de um trabalho, e em formas de comportamento diante de um grupo. A boleadeira, um tipo de arma com que tive contato por viver no campo e conhecer as tradições gaúchas, cede sua estrutura de apoio e seu movimento ao Ninho IV dessa série, evoluindo semanticamente à condição de arma-teia-armadilha-casa. Também em alguns ditados como: “quem casa quer casa” ou “passarinho sem ninho...”¹⁵, que são parte da linguagem cultural de um povo, e que podem ser identificados de maneira metafórica, no curso do trabalho através de um fragmento de carta, onde esta comparação com “um pássaro sem ninho” associa-se a eventos da vida do artista que resultam mais tarde em uma configuração, e também em uma maneira particular de desenvolver conceitos.



¹⁵ A título de exemplo ainda poderíamos tornar a utilizar a palavra Pasárgada (nota número 7, pág. 11), originalmente o nome da primeira capital dos Impérios Iranianos, conquistada por Ciro (grande imperador Persa, em 550 aC.) que lá erigiu o seu túmulo, e que agora adquire novos significados na cultura brasileira a partir de uma poesia de Manuel Bandeira.



O fragmento de carta, na página anterior, de maio de 1996, faz uma comparação entre o estar fora do lar e o estar fora do ninho; a fotografia acima é de um detalhe do Ninho IV (Veja-se anexo, pág. 6) e mostra uma estrutura de apoio parecida a das boleadeiras, mencionada no tópico anterior

4. através daquilo que identificaremos como *vestígios*, elementos da memória e discursos simbólicos que adquirem um status de referência para o nosso comportamento individual e coletivo, que são inevitavelmente distorcidos pelos ajustes que fazemos em nossas próprias histórias, conservando apenas parte do sentido original (tal como a poesia exemplificada na pág. 21). Nesses vestígios podemos apoiar-nos com a ajuda de fotografias, objetos, familiares e amigos, e identificar a força do trabalho; podemos fazer a seleção do que realmente foi importante, nas memórias de artista, para a produção das imagens que habitam um universo simbólico de um grupo, e que são evidentes na obra. A palavra vestígio, aqui, portanto, adquire uma

conotação ampla e valorativa, já que a criação processa-se com vestígios, dos quais me aproprio, intelectual e fisicamente, como recurso transformador. Um exemplo seria a trança, recurso formal utilizado com frequência, que remete a jogos infantis e a recordações da infância, e que também possui um significado recorrente como símbolo (veja-se pág. 27, Ninho IV), produzindo surpresas e indagações que contribuem para potencializar os sentidos atribuídos a A-ninhos.



Neste detalhe do Ninho IV (veja-se anexo, pág. 6) podemos ver a estrutura das tranças com função de enfeite no trabalho. Mas elas também assumem papéis na sustentação dos objetos-ninho, podemos observá-lo no Ninho VI (veja-se anexo, pág. 8).

5. pela forma *heroificada* como transmitimos nossas histórias. O termo, originalmente utilizado por Lacan, indica a forma como as transmitimos, a partir de um ponto de vista pessoal, ocultando no inconsciente a informação que não interessa, segundo a conveniência do momento, e resgatando-a da mesma maneira. Pode-se dessa forma ocultar ou não uma mentira, dependendo da pessoa, ou ainda

indicar uma mitomania: é claro que escolhemos quais histórias contar a respeito de nossas experiências ou das coisas que nos emocionam de alguma maneira. Podemos dizer até que este texto reflete esta atitude, pois revela a tessitura de uma poética, de maneira contundente, apoiando-se nas relações com o Outro (com o símbolo, com a sociedade e com a linguagem).

Isto, entretanto, fica mais evidente quando pensamos nos mitos que permanecem entre nós. Mitos como aqueles que dizem respeito à ingestão de certos alimentos, por exemplo. Quase todos conhecemos algum alimento mal afamado por alguma crença transmitida pela tradição oral, pertencente a essas histórias que passam de geração em geração, em uma família. Ou ainda na maneira como nós artistas escolhemos calcar nossas crenças, através de metáforas visuais que contam histórias não da vida de um artista, mas da existência de sua percepção; elaboramos discursos sobre fatos ou pelo menos geramos narrativas de coisas que só adquirem sentidos através das falas de outros sobre o que construímos, como no caso do Ninho VIII, que expõe visualmente a morte através de um vestido, ao lado de associações com a literatura, algo que talvez não seja perceptível a primeira vista, mas que torna o trabalho atraente e misterioso.



Detalhe do ninho VIII (veja-se anexo, pág. 10) que conta uma história, embora nem todos os ninhos o façam. Este vestido verde faz a vezes de um corpo caído, quase como em uma releitura do quadro *Ofélia*, do Pré-Rafaelita Millais, o qual torno a mencionar nos próximos capítulos.

Estes cinco pontos enfatizam a necessidade de escolher aspectos de linguagem para traduzir algumas das atitudes formais tomadas neste trabalho. Eles são visíveis no trabalho e estabelecem uma justificada possibilidade de sobreposição entre o que pertence materialmente à obra e o que é do universo simbólico ao qual ela pertence, evidenciando a trama entre os dois. Ajudam a preencher a brecha causada pela falta de controle sobre o processo da linguagem inconsciente, mesmo não esclarecendo todos os aspectos revelados através da linguagem material, construída pelo olhar transpositivo. E, sobretudo, levam-nos no caminho correto, em direção a uma análise de processos e resultados, mais que de referências pessoais ocultas na obra.

2- Considerações de um Olhar Transpositivo

2.1 *O olhar absorvente da infância*

Em fotografias feitas na cidade de General Câmara, procuro determinar nessa parte do texto as referências visuais que, resgatadas de memórias infantis, funcionam como alicerces para opções formais. Como, por exemplo, a das tramas das árvores que devido ao processo de crescimento orgânico revelam uma complexidade formal imitada em Aninhos.

As plantas constroem *paredes protetoras*, naturalmente, com uma trama que as defende e que ao mesmo tempo permite a invasão da luz (e dos olhos), que as penetra e alimenta. E nos objetos-ninho encontraremos, por influência dos emaranhados das plantas, outros emaranhados, construídos com cordas e cordões, que também permitem a invasão do olhar

e que, ao mesmo tempo em que protegem ou delimitam um espaço específico “alimentam” o processo com cores e texturas, gerando um resultado formal que reforça nele um elo mantido com o interesse pela observação da natureza, através do olhar transpositivo.



Foto de um emaranhado vegetal e detalhes das peças Ninho V e Ninho IX (veja-se anexo, respectivamente págs. 7, 11 e 12) onde podemos perceber um emaranhado orgânico utilizado como recurso construtivo, como textura visual que permite a invasão do olhar.



Detalhes de Ninho (veja-se anexo, pág. 3), objeto em tecido e arame de 35x25x65cm, de 2003.

General Câmara guarda em si muitos dos segredos e imagens geradoras de A-ninhos, esclarecedoras das características pertinentes ao processo de construção que foi desenvolvendo-se por anos, em séries anteriores a esse trabalho. Detectei, entretanto, como elemento visual recorrente, imprescindível à construção dos objetos-ninho, o desenho em pedra, de origem militar, que faz parte dos muros da cidade.



Muros com padrão geométrico em triângulos, de origem militar, que podem ser observados nas ruas principais da cidade de General Câmara.

Observado por esse olhar curioso que o percebe a longo tempo, o motivo aparece repetido pelos espaços públicos e é responsável por influenciar processos construtivos através de um traçado em formato triangular e de um movimento em zigue-zague que complementa a composição das obras. Podemos vê-lo em quase todos os ninhos, em detalhes marcantes, de imagem regular, que contrastam com a representação das tramas orgânicas. O que me leva a concluir que a estampa impõe-se por sua constância e calca sua imagem na memória coletiva da cidade da mesma maneira que a lateral das calçadas distribui sua aspereza e divide sua forma com os muitos dedos que tatearam a superfície dos muros, brincando com estes desenhos, e distraíndo-se. U Um

procedimento que, no caso dessa poética, acabou por gerar uma maneira específica de tratar a figura, uma tendência a um tipo de detalhamento. Como se os desenhos em formato de triângulo fossem matrizes incorporadas ao imaginário, que geram uma sensação de conforto e equilíbrio.

Durante a exibição de um documentário, chamado “Janelas da Alma¹⁶”, tive a oportunidade de assistir alguns depoimentos sobre esse tipo de impressões, apresentadas por cineastas que alegavam que certas imagens fixadas (e inclusive deformadas pelos problemas de visão, do qual também sou) marcam muitas de nossas escolhas futuras, gerando um processo de identificação que pode transformar-se em conduta poética.

Assim sendo, não me surpreendo ao perceber que em A-ninhos a transposição de uma idéia de triângulo, em sua forma e até mesmo em suas variações - como cones, pirâmides e movimentos de zigue-zague – funcione como solução para alguns problemas formais, tal como acontece no trabalho Ninho (com elásticos esticados, veja-se anexo, pág. 3) e nos Ninhos III (na superfície do espaço superior, veja-se anexo , pág. 5) e VIII (no formato da parte tecida e nas cordas que sustentam a armação de madeira, veja-se anexo, pág. 10). Qualquer coisa pode ser selecionada pelo olhar transpositivo, porque este continua sempre a movimentar-se e a adquirir informações em sua viagem pela trama da conjunção espaço/temporal.

¹⁶ Janelas da Alma, documentário de 73 min., produzido e dirigido por João Jardim e Walter Carvalho em 2001, pela Copacabana Filmes.

2.2 O olhar sobre o espaço da arte e suas influências no curso do trabalho.

O trajeto formativo do olhar transpositivo foi especialmente influenciado pelo ambiente artístico dos anos 80. Através do espaço universitário, inquirido e compelido a aguçar-se, este olhar se aprofundaria na arte, compartilhando informações com outros olhares, de alunos, artistas e docentes, que circulavam no ambiente acadêmico.

A época era de fortalecimento da cultura no Estado (periférico, em relação ao eixo Rio - São Paulo), e devido a isso muitos estudantes desenvolveram uma preocupação com produções engajadas na cultura local e uma atitude fundamentada em referências culturais. No Instituto de Artes da UFRGS, onde a gênese do conceito de transposição desse processo se formaria através de reflexões em torno à história e a filosofia, não seria diferente. O próprio interesse pela pesquisa em arte, modelo estabelecido por artistas modernistas, disseminaria uma atração por estruturas de trabalho conformes com tradições e com realidades sociais.

Com a exposição dessas idéias não visou estabelecer a ilusão de haver formado o olhar transpositivo em um ambiente ideal, mas mostrar como as preocupações com o desenvolvimento da arte no RS, referidas por Icléia Cattani, que considera que essa geração de artistas (dos 80) buscava “um cosmopolitismo nas formas e na procura de espaços para veiculação das obras” (CATTANI, 1992, pág. 55), serviram de motivação para o desenvolvimento de produções artísticas influenciadas pelas necessidades culturais que apresentavam o Estado.

O problema do binômio produção/apresentação artística, decorrente da institucionalização da cultura dificultava processos incipientes. As poucas opções conduziam ao desenvolvimento de técnicas e conceitos artísticos coerentes com a realidade do ambiente artístico. Harmonizar influências e

conhecimentos absorvidos com realidades e necessidades percebidas em torno parece haver sido sempre papel da arte, é claro, mas os debates em torno ao que seria *identidade cultural e regional*, acerca de tradição histórica eram os mais interessantes nos 80, mesmo que intelectualmente conflitantes.

Exemplifico: o ato de tecer, a tessitura, talvez o mais forte dos fundamentos desse trabalho, revela complexidades. Este ato, inicialmente partilhado com o universo feminino, tanto pode ser visto através de um processo cultural, porque não dizer, arquetípico¹⁷, como por meio de um costume, de uma tradição arraigada a um lugar, o RS, porque no sul o inverno é frio, e os períodos de solidão invernal propiciam as atividades fabris, principalmente no interior do estado. Em contrapartida, seria limitado remetê-lo especificamente a tessitura dessa poética, a uma questão estritamente local, estritamente feminina ou estritamente cultural, já que de muitas maneiras se tece. Portanto, o ato de tecer revela, de saída, as ambigüidades entre idéias diretamente relacionadas com esse trabalho, com a produção visual que dele resulta e com os desdobramentos no conceito operatório.

E evidentemente, os objetos de A-ninhos surgem tanto do ato de tecer como de coisas e sentidos que vão se agregando ao processo. Toda a série surge através de um processo de realimentação, que leva à *acumulação*, à *colagem*, ao *entrelaçamento ou trama*, que aprimora técnicas e recupera memórias, com uma procedência material e conceitual que remonta à pintura matérica, como podemos comprovar pelas fotografias na página seguinte. O termo matérico, portanto, parece-me o mais correto para

¹⁷ Que segue um modelo ou padrão passível de ser reproduzido em simulacros ou objetos semelhantes; exemplar originário, de natureza transcendente, que funciona como essência e princípio explicativo para todos os objetos da realidade material; em Platão (427 a.C.-348 a.C.), cada uma das formas ideais reproduzidas nos objetos imperfeitos do mundo sensível; para C.G. Jung (1875-1961), conteúdo imagético e simbólico do inconsciente coletivo, compartilhado por toda a humanidade, evidenciável nos mitos e lendas de um povo ou no imaginário individual, exposto em sonhos, delírios, manifestações artísticas etc.; imagem primordial (Houaiss, 2001).

evidenciar como começaria o processo de construção dessa poética, o que nos afasta um pouco das tradições e necessidades discutidas durante os anos 80. E nos aproxima da trajetória de alguns artistas.

Referenciado pela primeira vez por Antoni Tàpies, o termo matérico é apropriado para este texto porque identifica características materiais nos processos de vários artistas, como Fautrier, Dubuffet, Burri e o próprio Tàpies, inspiradores desse processo. Além disso, é fruto dessas características acumulativas inerentes a certos trabalhos, que a partir de uma relação com a colagem começariam a frutificar nos anos 40, do qual A-ninhos se nutre.

Isso acontece mais ou menos assim: segundo Tassinari, a colagem (utilizada como técnica artística a partir de 1912, por Picasso, que origina a colagem formalista do qual A-ninhos apropria-se) seria uma consequência do surgimento dos processos mecânicos de representação da imagem, que proporcionariam uma evolução técnica e científica modificadora dos interesses estéticos dos artistas, não mais interessados na pura representação da figura ou no equilíbrio formal, por exemplo, que antes da colagem, possuíam muita importância.

Os artistas, com o advento da colagem se preocupariam com outras relações espaciais. Eles não mais ocultariam seus processos, o que foi (e continua sendo) uma modificação real na expressão estética, e ainda romperiam com a questão da criação individual, apropriando-se de idéias e materiais de outros. Tanto que a partir disso, formalmente, alguns artistas começariam a trabalhar com uma nova maneira de comunicar-se, de estabelecer relações entre o corpo da obra de arte e seu espaço comum, um espaço que se tornaria "prático, de afazeres" (TASSINARI, 2001, pág. 59).

A pintura matérica, então, surgiria dessa necessidade de experimentar técnicas novas sem ocultar processos, dessa busca por novas relações

espaciais que resultaria em obras que se vestem de uma estrutura intersubjetiva, onde o expectador, somente um pólo nessa estrutura, “sente-se diante de um outro que o interpela.”(ibid., pág. 145).

Além disso, diz Argan que a consciência da matéria surgiria na arte no momento em que “a forma deixava de ser representação da realidade autônoma em si” (ARGAN, 1975, pág. 541), a partir da colagem cubista, e que ela surgiria não só como um meio de explicitar sensações, mas como *tendência* formal que aconteceria um pouco antes que se terminasse a Segunda Guerra Mundial, a partir do termo Informalismo (denominado pelo crítico francês Michel Tapié, em 1951). Conseqüentemente, a pintura máterica seria encarada desde seu surgimento, como “substância sensível capaz de estimular os sentidos, através de um princípio formal, estrutural” (Ibid., 1975, pág. 541), sem visar necessariamente à expressão pela ausência de formas, mas objetivando uma falta de compromisso com valores outorgados a forma, o que propiciaria a experimentação de novos materiais e técnicas.

Embora tenha sido em torno de 1944 que “os artistas franceses Jean Dubuffet e Jean Fautrier começaram a trabalhar com empastes densos e muito elaborados que se convertiam em protagonistas das pinturas” (CIRLOT, pág. 29, 1993), com um tal acúmulo de matéria que suas pinturas ganhariam um aspecto de relevo - Fautrier chegou inclusive a tratar seu trabalho como objetual na série *Boîtes et objets*, entre 1950 e 1955 - logo essa tendência se espalharia e diversificaria.

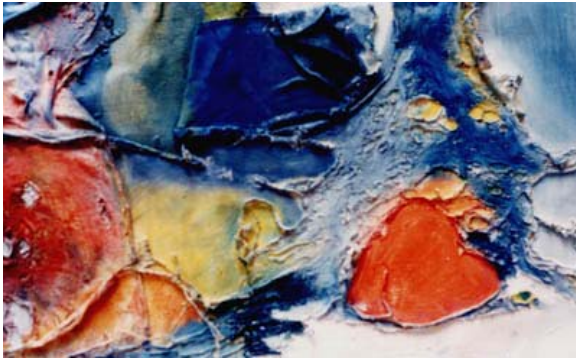
Diferentes artistas passariam a utilizar a acumulação e a colagem em seus processos, na França, na Itália, na Espanha e nos EUA. E esta passaria a ser uma característica comum na feitura de objetos de arte, também relacionada com a Art Brütt (ou arte em bruto, feita por qualquer pessoa que mostrasse alguma habilidade no uso de materiais diversos e até figurativos) e com a Arte Póvera (ou pobre, por ser produzida com restos), gerando uma

força expressiva inquestionável, porque permitia uma nova utilização do espaço da obra, um avanço em direção ao espectador e, no meu modo de entender as coisas, um casamento perfeito entre pintura e escultura.

Historicamente falando, “da fenomenologia da matéria se passaria facilmente à fenomenologia dos vestígios e resíduos” (ARGAN, 1975, pág. 544); e em seguida a poética das marcas, dos dejetos, à desintegração da matéria nobre da escultura e ao questionamento da técnica clássica. O que faria com que o processo matérico se tornasse bastante diversificado.

E certamente o olhar transpositivo viu nessa tradição a via de acesso que buscava a um outro tipo de percepção da realidade, coerente com suas reflexões em torno à pesquisa, transformando-a em um dos fundamentos iniciais deste processo artístico, inspirado pelo conhecimento acumulado pelos artistas descobertos durante o período acadêmico e também pela influência direta de dois artistas: um escultor, o Prof. Luiz Gonzaga, e um pintor, o Prof. Renato Heuser.

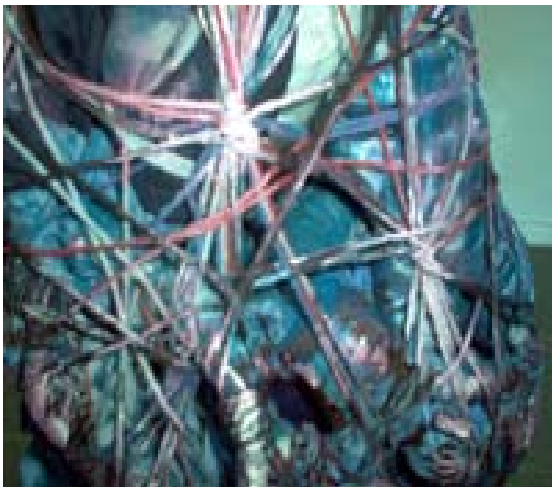
Algo que evoluiu primeiramente para uma possibilidade de harmonização estrutural entre as propriedades expressivas dos materiais e para construção de uma superfície de tensões e equilíbrios, seguindo os moldes da pintura expressionista abstrata; em seguida para a construção das estruturas, um projeto anterior a A-ninhos; e que agora caracteriza-se pela construção de um espaço simbólico onde os elementos acumulados, recolhidos do em torno, constituem uma forma, identificável, repleta de outras formas, fruto de uma intrincada tessitura, de uma Assemblage, na qual encontraremos referências à uma tradição cultural. Uma tradição que revela aproximações com obras consolidadas de outros artistas e conexões com a História da Arte, que permeia a produção, visual e textualmente, sustentando interlocuções, relatos e indagações que habitam o interior do próprio processo.



Detalhe de Sem Título III, colagem com tecidos de 1x1m de 1993. Pintura matérica.



Detalhe de Mandala III
Estrutura em tela e acrílico de 1x1x20cm de 2001.



Detalhes de trama e trança do Ninho VI (veja-se anexo, pág. 8), objeto em tecido e fios de 2.00 x 30 x 30cm de 2004. Através desta seqüência de fotografias podemos ver como o trabalho foi se caracterizando pela acumulação de materiais até transformar-se em objeto na série A-ninhos.

2.2.1 A importância da tradição

A tessitura em A-ninhos acontece, como podemos perceber, através de muitas vias, de uma trama elaborada de referências, e isso é compreensível, já que nada, em termos culturais, pode ser simples. Mas remetendo-nos às suas origens, ela também acontece através de um fio condutor muito longo, que permanece contínuo entre culturas, por meio de tradições - responsáveis, desde o início dos tempos, por manter no desenvolvimento da raça humana uma espécie de memória social¹⁸, que tem a função de evitar o acúmulo de memórias inúteis e transformar processos cognitivos.

Ora, Pareyson diz que:

“O conceito de *tradição* é um testemunho vivo do fato de que duas funções, inovar e conservar, só podem ser exercidas conjuntamente, uma vez que continuar sem inovar significa apenas copiar e repetir, e inovar sem continuar significa fantasiar no vazio sem fundamento; além disto, a tradição exige criatividade e obediência ao mesmo tempo porque não pertencemos a ela se não a temos em nós, e ela não tem propriamente outra sede a não ser aqueles atos de adesão que a reconhecem na sua eficaz realidade: não é possível agregar-se a uma tradição sem já modificá-la apenas com esta agregação, nem inová-la sem ter sabido interpretá-la na sua verdadeira natureza e torná-la operante na sua relatividade.”
(PAREYSON, 1984, pág. 107)

É importante, entretanto, que detectemos que em A-ninhos esse elo com a tradição torna-se consistente – pelo ato de tecer, por exemplo, como foi tratado no tópico anterior - porque ele se revela claramente sob dois aspectos: o da conservação de um gesto que permanece latente no ser

¹⁸ A memória social é um tipo de “memória virtual cujo tipo é pertença da sociedade”, transmitida pela linguagem e por comportamentos operatórios. (LEROY-GOURHAN, 1965, pág. 23)

humano, mas que é despertado por um meio social específico, que possui e movimenta certa linguagem (do qual trataremos a seguir, no terceiro capítulo); por um resultado formal associado às observações feitas nos trajetos do artista, tratadas no processo criativo (tanto como no caso do Ninho VI (veja-se anexo pág. 8), que é comparado no final deste capítulo a um ninho de oropêndula, observado em um passeio feito em uma trilha pela mata tropical panamenha, como através do estudo da história da arte) o que torna a tradição operante e ativa, iniciativa que instiga questionamentos sobre o processo.

O trabalho em A-ninhos engloba tanto o aspecto de conservação quanto o de inovação – pela transformação - na tradição, tal como considera Pareyson. Desse modo, a tradição funciona como uma base sólida para uma poética inserida no contexto histórico e como uma maneira de recuperar/reproduzir características espaciais desenvolvidas por outras tradições, absorvendo da multiplicidade de referências que nosso tempo oferece, de maneira acumulativa e com um exagero dinâmico que remete ao barroco.

Assim, a tradição transforma-se em uma referência, tal como acontece na literatura, que compartilha conosco uma herança nesse sentido e até influencia diretamente esse processo de desdobramento operatório. Na literatura, por exemplo, encontraremos uma longa tradição na associação de memórias e sentidos a lugares¹⁹ especificamente construídos com finalidades sociais, políticas ou filosóficas. E mesmo que esses lugares existam somente em nosso imaginário, algo que também destaco mais adiante, quando escrevo sobre as vertentes literárias que integram as formas simbólicas

¹⁹ Dante Alighieri, em seu livro *A Divina Comédia*, desenvolveu um tipo de escrita, a fim de discutir aos problemas da sociedade em que vivia, onde através da topologia podemos sentir as diferentes necessidades do texto. Isto também foi feito por Tomas Moro, criador de um lugar fictício, uma ilha chamada Utopia (cujo nome é derivado de “eu-topos” ou “não-lugar”), um lugar onde as coisas funcionariam de maneira correta, com justiça.

neste trabalho, eles são tão reais nesse imaginário que podem ser transformados em outros lugares, a partir de nosso desejo de recriá-los.

Tal como acontece na poética de A-ninhos, onde a constituição de um espaço, através do estímulo do olhar transpositivo, muito cedo deu a perceber a importância de manter um laço com certos tipos de tradição e de amarrar o trabalho com o que já existe, a fim de atribuir-lhe sentido. Embora em muitos momentos a arte caracterize-se por rupturas mais do que por ligações com a tradição, ainda no período acadêmico pude perceber, através da produção artística dos anos oitenta, no RS, que a questão estava em como se tratava à tradição e em como absorver do meio acadêmico. Coisa que aconteceria com pelo menos duas tendências que foram permeando o trabalho até que se tornaram fundamentais para A-ninhos, conforme relato a seguir.

Estas são: uma forte temática “para a questão do corpo” (CATTANI, 1992, pág. 62), nesse caso, representada pelo uso de roupas usadas no processo de confecção da tessitura; e uma “tendência importante para a produção em arte têxtil” (ibid, pág. 62), algo que possui uma tradição fabril arraigada no sul do Brasil e que encontra ecos nas expectativas materiais desse processo artístico. Tendências que fazem parte do seguimento dessa poética desde as primeiras séries de trabalhos, onde a intencionalidade em calcar a relação corpo-gesto é evidente.

2.2.2 Referências artísticas

O olhar transpositivo aproximar-se-ia dos trabalhos de muitos artistas durante o período acadêmico, mas aprenderia a selecionar aqueles trabalhos que evoluíam de uma relação com a colagem por uma questão de afinidade. Quase todos os artistas observados com atenção estavam

envolvidos em processos matéricos, ou então, não só trabalhavam com objetos, mas ainda os transformavam, atribuindo-lhes novas funções e sentidos. Apresento aqui quatro artistas que tiveram um papel importante nos primeiros passos tomados em direção ao processo que viria a engendrar a trajetória de trabalho que desencadearia A-ninhos.

Max Ernst (1891-1976), líder dadaísta de Colônia, na Alemanha, e depois um dos pintores matéricos mais importantes do Surrealismo utilizava colagens em seu trabalho. E mais que isso, tanto “a montagem como a assemblage, são considerados processos artísticos inventados por Max Ernst ou que ele tornou dignos dos salões e da academia, graças ao tipo de aplicação por ele adotado” (BISCHOFF, 1993, pág. 69).

O olhar transpositivo enriqueceu-se com essas indicações e com o caráter de surpresa revelado pelas formas justapostas de Ernst. E aprendeu com as possibilidades de associações simbólicas, desenvolvidas por aquele artista, a partir de estudos na área da psicologia e da filosofia, fascinantes para um olhar que já buscava a materialidade na arte e seu sentido.



Fruto de Uma Longa Experiência, relevos em madeira e arame de ferro pintados, 45,7 x 38cm de 1919 de Max Ernst



Arara, acrílico sobre tecidos de 1 x 160 cm, da série Trapos II de 1994, de Josiane Bornéo. Este trabalho mostra algumas influências recebidas de Max Ernst: uma origem pictórica, o uso da técnica (colagem) e um aspecto simbólico ligado ao tipo de material utilizado, que remete ao feminino.

Além disso, Ernst trabalhava com mitos, com magia, transportando aos objetos que integravam sua obra significados associados às suas propriedades materiais, já que para ele a colagem funcionava como uma exploração do encontro fortuito de duas realidades distantes (LASCAULT, 1991). E tratava de criar ambientes a serem interpretados através das propriedades de materiais, industrializados ou não, utilizados de maneira acumulativa. Duas concepções que, desenvolvidas durante o processo de construção do trabalho de Ernst, geraram idéias interessantes para o processo poético de *Trapos II*, uma de minhas primeiras séries: o apelo ao feminino pelo tipo de material utilizado e a associação deste a um código material ligado ao simbólico. Noções que agora permeiam o processo de trabalho que culmina por gerar *A-ninhos*, de resultado formal distinto a tudo o que pertence àquela trajetória de artista, entretanto, pois demonstra uma despreocupação pela harmonia entre materiais, uma indicação inicialmente demonstrada por Ernst.

Os *ninhos-objeto* são mais que tudo uma colagem de elementos que se prestam a transformações e adaptações simbólicas e matéricas. Mas em *A-ninhos* não encontraremos, por exemplo, a característica ambígua que Ernst atribuía a seus trabalhos, através do jogo de palavras, talvez para ressaltar o aspecto surreal de sua obra. Descobriremos outros questionamentos e uma preocupação com questões contemporâneas como o comportamento social, partindo da observação e da exploração das sensações de um ser individual e de sua posição a respeito das coisas tais como descrevo nas páginas desta dissertação.

O ambiente na Europa dos anos 40, com o avanço do nazismo, fez com que Ernst incorporasse a seu trabalho o contexto histórico e o transformasse em motivo para suas explorações. Fato que logo seria destacado quando de sua transferência da Europa para New York (1941). Lá ele se tornaria conhecido, influenciando muitos artistas norte-americanos,

principalmente no movimento POP, e também europeus. Lá ele se tornaria popular o suficiente para exercer influência sobre o meio acadêmico.

As experiências de Ernst geraram muitos outros processos, como o de Antoni Tàpies, por exemplo, espanhol nascido em Barcelona, em 1923 e ainda vivo, que não nega a influência recebida daquele artista, pois, através dele, começaria a pintar a partir de 1950, seus espaços fechados, com portas e caixas de fundo duplo e também a utilizar as referências literárias da série “História Natural” de Ernst, e seus *Frottages*, o que afetaria sobremaneira sua trajetória.

A partir de ambos a materialidade objetivada – observando a diferença que em Ernst adquire uma qualidade de madeira e em Tàpies um aspecto de muro - na arte matérica adquiriria outro sentido. “O material, em Ernst e Tàpies, adquire uma dimensão própria que se superpõe ao objeto representado sem identificar-se plenamente com ele” (Manuel j. Borja-Villel citado por CENTRE, 1992, pág. 22). A arte matéria absorveria destas trajetórias uma característica capaz de modificar as estruturas perceptivas dos observadores.

Traço captado pela gênese do olhar transpositivo, que durante o período acadêmico absorve de ambos idéias que se aliarão a um processo de questionamento respeito à própria cultura, conhecendo e absorvendo preocupações, ressaltadas por Tàpies, com os elementos pessoais “que refletem um mundo de experiências singulares nas quais o artista não forma um único tipo universal, senão uma multiplicidade de tipos que refletem a multiplicidade da vida” (Manuel j. Borja-Villel citado por CENTRE, 1992, pág. 14).

A-ninhos nasce em outro tempo, é claro, sob o signo de outras conjunções. Reflete sobre inquietações para com o simbólico, sim, mas com respeito à intimidade e à profundidade em uma época de super-abundância

de imagens, onde a estampa parece ser mais importante que a realidade interior. Absorve de Tàpies a lição expressiva dos mitos, símbolos e da materialidade capaz de estruturar linguagem além de desvelar-se no trabalho através de um momento ritual e criativo. Retém lições sobre essa força primitiva conservada através da pureza material, de que falava Tàpies, que a partir da era industrial, começaria na arte o processo das Assemblages, da acumulação de objetos. Mas necessita explicitar uma relação com o espaço, com o exagero em informações e deixar suas marcas no processo de confecção de ninhos que também são objetos.

A relação dos objetos cotidianos com a arte, uma questão inicialmente levantada por Duchamp (CHIARELLI, 2002) através dos ready-mades, também influi, embora indiretamente, sobre A-ninhos. O artista apropriava-se de objetos aos quais agregava novos conceitos, o que em tal caso acontece durante a feitura dos objetos-ninho. E esse modo de pensar une-se às descobertas proporcionadas pelas Assemblages, assim definidas em 1962 na revista Artforum, por Lester D. Longman, nos EUA, que tampouco seriam possíveis sem esta noção de objeto que em A-ninhos adquire consistência própria.

As Assemblages, que devem suas raízes a colagem de elementos preconizada por Picasso, são disseminadas por vários movimentos, principalmente pelo POP, e assim chegam ao olhar transpositivo. Quase do mesmo modo que acontece com o trabalho de Julio Gonzales, amigo e colaborador de Picasso, que realiza a união de duas técnicas, a escultura e a colagem (KRAUSS, 1996, págs. 133 a 143) - importantes para A-ninhos - e também os primeiros desenhos no espaço, para o qual os fios se encaminham neste processo, em forma e função.

Partindo da colagem que evolui a Assemblage chegaremos com os ninhos-objeto em uma produção técnica quase escultórica e a um tipo de desenho no espaço. Mas a Assemblage continua sendo aqui o cerne da

produção. Absorvida como técnica de trabalho em A-ninhos, ela possui duas características permanentes nessa poética de tessituras: a união de certos objetos que se constituem como arte, sem perder totalmente as suas características do cotidiano e a indicação de um caminho expressivo que permite a liberdade no uso de materiais e técnicas, propiciando também uma concepção de objeto que não se limita à pintura ou à escultura, técnicas artísticas anteriormente experimentadas (ARCHER, 2001). A própria palavra em si, que significa grupo, conjunto, montagem e relaciona-se com “assemble” ou reunir, ensamblar, unir, ajusta-se à tessitura de A-ninhos, agregando-se à atitude, antes mencionada, de *juntar, acumular, guardar coisas*, que seria um precedente histórico para uma série de pesquisas no campo da arte e promove em A-ninhos uma aproximação a procedimentos contemporâneos

Neste trabalho, a palavra ensamblar pode significar amarrar, alinhar e *anudar*²⁰, além de *colar*, o que acontece em uma cuidadosa e demorada produção, a partir de roupas usadas, comportamento surgido em um processo de identificação com dois artistas, em visitas feitas a exposições de arte, realizadas no MARGS de Porto Alegre, onde podemos perceber roupas sendo utilizadas como material básico:

- Em 1990, uma grande exposição de trabalhos (figura 26, 27, 28) de Arthur Bispo do Rosário, falecido no ano anterior, chamava muito a atenção do público e da mídia, levantando várias discussões sobre arte, processo e loucura. O artista sergipano, que não se considerava um artista, nasceu em 1911 e recebeu educação religiosa de seus pais; teve várias profissões entre as quais marinheiro e pugilista; viajou muito e começou a produzir, em 1960, quando ingressou na Colônia Juliano Moreira (Rio de Janeiro), diagnosticado de esquizofrenia-paranóide.

²⁰ Anudar, veja-se nota número 3, pág. 7.

Em seus trabalhos, ele buscava obviamente algum tipo de ordenação, fruto de vivências místicas, pois, acreditava-se um enviado do Senhor e que sua obra seria um passaporte para o céu. Além disso, utilizava como material de trabalho às sobras do hospital, que transformava, recolocava, montava em tecido, bordava e recompunha. E poucos podiam aproximar-se desse resultado, pois ele o realizava em isolamento voluntário, durante sua produção. Mais tarde, entretanto, esse grande artista foi resgatado por um trabalho excelente, feito pela arte-terapeuta Nise da Silveira, oportunizando que ele se popularizasse.



O artista posando ao lado de uma de suas obras de "coleção" de objetos

Bispo: estandarte e foto do artista

- Em 1991 uma exposição de uma das Ocas-malocas de Maria Tomaselli, que também utilizava roupas como material de trabalho e apresentava "A Oca de Todos Nós". A artista, para a confecção desse trabalho, utilizou jeans doados por 200 pessoas, residentes em Porto Alegre, os quais colocou no interior do mesmo, onde era possível entrar, estar e ficar pelo tempo desejado, desfrutando de uma sensação de conforto inesquecível. Suas dimensões eram de 8 x 9 x 3m, e o trabalho oferecia além de um imenso espaço interior, uma sensação de abrigo e quietude.



Vistas interna e externa do trabalho "Oca de Todos Nós", de Maria Tomaselli. Construído a partir de uma estrutura de madeira e coberto com tecidos, inclusive com jeans (na parte interna). O trabalho possui 8 x 9 x 3m, e foi apresentado no MARGS de Porto Alegre, em 1991.

O aperfeiçoamento do olhar transpositivo certamente foi afetado por estas exposições, embora as aquisições materiais que hoje compõem os objetos a partir de uma evolução do próprio bastidor de pintura, só tenham iniciado sua participação nessa trajetória construtiva a partir de 1993, depois de pesquisas feitas em vários outros materiais como o gesso, a terra, o plástico, a resina e o barro.

Vale dizer, entretanto, que somente através dos tecidos e de suas possibilidades materiais, da utilização de roupas, é que a opção correta para a construção desse processo revelar-se-ia. Nos trabalhos que antecedem e fundamentam A-ninhos, encontraremos vários dos materiais utilizados para produzi-lo, mas as roupas usadas são o principal elemento utilizado. Elas são, até o presente momento, um elemento estável nessa trajetória, porque não esgotam suas possibilidades expressivas, o que nos leva a concluir que esse trabalho existe como resultado de uma conjunção de fatores que se fusionaram em um momento específico. E também que ele possui início, meio e fim, fruto de um percurso, de uma trajetória que se entrelaça de maneira atemporal e revela valores materiais com sentidos simbólicos, através de um processo de resgate que culmina e adquire visibilidade pela forma.

2.2.3 As roupas como material de trabalho

As roupas usadas, utilizadas em A-ninhos, carregam em si marcas de corpos. Elas são o veículo material mais importante no trabalho, articulam as possibilidades poéticas do olhar transpositivo com o espaço topológico e determinam, de certa maneira, a natureza desse espaço, na medida em que, como instrumentos do imaginário simbólico, permitem a configuração de um espaço diferenciado, que é este mesmo espaço imaginário ativo e transmissor de uma visão de mundo. Elas ainda sustentam parte da

estrutura física do ofício, permitindo uma inserção na tradição artística e permitem que se desenvolvam os processos de transformação que só existem devido à sua maleabilidade.

Desde 1994, mais ou menos, as roupas fazem parte desse processo artístico. Transformadas e adaptadas, elas conduzem operações que vão desde a colagem até à utilização de tensões e amarras, em séries de trabalhos anteriores a A-ninhos, como a das Mandalas. Inicialmente, elas incorporavam um bastidor, uma armação de madeira de forma anteriormente escolhida, tensionadas por movimentos como puxar, esticar, torcer, amarrar e anudar, em camadas sobrepostas. E o resultado era de uma trama harmônica que estruturava um suporte construído para a pintura.

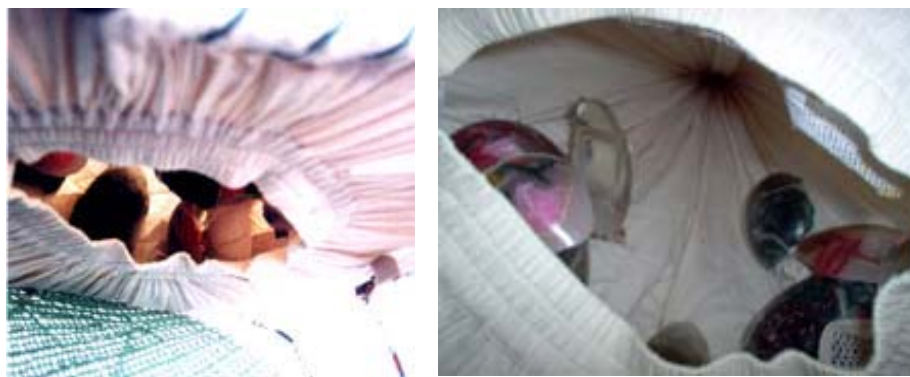


Mandala II, estrutura pintada em acrílica de 1.70x1.70x40cm, de 1999.

A-ninhos nasce dessas bases sólidas. E delas absorve muitas características como a presença da cor que mantém um elo com a pintura,

resgatada em raras ocasiões (veja-se anexo, Ninho V, pág. 7); as texturas e os detalhes que configuram uma peça de roupa, que acabam por dispensar o processo pictórico e funcionam como detalhes (veja-se anexo Ninho IX, págs. 11 e 12); alguns gestos construtivos nas séries anteriores que permanecem operantes, pois, se antes as estruturas eram construídas como suporte para a pintura, agora, em A-ninhos, elas instituem-se como protagonistas.

Tecer com vestes usadas pode parecer redundância, mas o ato carrega uma escolha estética em padrões e formatos pertinente a esse trabalho. Ele guarda referências formais do contexto social e econômico onde as roupas são criadas ou usadas, além de memórias associadas às suas características e conteúdos simbólicos, atribuídos pelos desenhos impressos e pela quantidade de informações visuais encontradas nas costuras, nos botões, nas casas, etc.. Além disso, as roupas são protetoras: aquecem, ocultam e aninham, como um ninho que podemos carregar conosco. E durante a construção dos ninhos-objeto, rasgadas, cortadas, adaptadas livremente e transformadas sem obedecer a nenhuma regra mais que a de dar forma - como no caso do Ninho III (veja-se anexo, pág. 5) onde podemos observar que uma saia invertida, conforme detalhes abaixo, é a responsável pelo espaço interno do trabalho – elas adquirem outros sentidos.



Detalhes de Ninho III. Objeto em tecido e madeira de 2.50 x 40 x 45 cm de 2003.

A totalidade da peça, portanto, ganha com as roupas e a partir deste processo transformador. E também obtém das mesmas roupas e do processo de transformação um conteúdo perceptual e uma certa turbulência gerada pela desorientação espacial e pela adaptação do material à estrutura planejada para a peça. Enfim, através das roupas, no reflexo do tipo de estrutura construída para seu aproveitamento, podemos, além de observar uma experiência entre material e espacial, captar um código simbólico e um certo estilo que, por tratar de maneira particular o material, apoiando-se em intersecções com as pessoas e suas roupas, acaba por absorver também parte do estilo de representação de uma cultura (ARNHEIM, 1997, cap. 3).

2.2.4 A evolução do processo artístico

Na análise da construção do trajeto perceptivo de A-ninhos, o olhar transpositivo, responsável pelo resgate de referências, deve conhecer bem a bagagem formal e conceitual que o compõe para entender o quê do processo de construção, nessa trajetória plástica, foi agregando-se à obra. E isso também pode ser factível, através da comparação desse trabalho com algumas características de outros trabalhos, anteriores, mencionadas em um documento de processo resgatado de agosto/94, onde podemos comparar A-ninhos outras séries. As estruturas, por exemplo, já continham algumas das características agora tratadas em A-ninhos, as quais poderemos visualizar nos seguintes tópicos:

1. Uma tendência para pintura abstrata colorista e para a colagem, que em A-ninhos terminaria por firmar-se em uma série de apropriações, tanto materiais como conceituais; configurando-se atualmente em alinhavos e costuras, em

amarrações e urdiduras, que se vinculam às cores originais dos tecidos.

2. Um aspecto orgânico na forma resultante do trabalho plástico, que em A-ninhos permanece perfeitamente preservada. Embora existam figuras geométricas na estrutura de alguns ninhos, o resultado final tem sempre uma forte característica orgânica considerada como resultado de referências imagéticas observadas na natureza.



Brote, estrutura de aparência orgânica em acrílico sobre tecido de 73 x 55 x 25cm, de 1997.

3. Elementos figurativos resultantes do tipo de material (roupas) e do tratamento do mesmo, como os nós, as tranças, torcidos, detalhes de rendas, botões, costuras, tramas, etc, também explorados em A-ninhos.



Detalhe de Arara (pág.52), acrílico sobre tecidos de 1 x 1.60 cm, da série Trapos II de 1994, onde visualizamos costuras e rendas.



Detalhe de Ninho II (pág.30), objeto em tecido e madeira de 2.50 x 40 x 45 cm de 2003, onde podemos ver renda de tricô.



Detalhe de Ninho V (pág.31), objeto adaptável em tecido e fios de 2.50 x 2.00 x 1.60cm de 2004, onde podemos visualizar costuras e alinhavos.

4. Um aspecto construtivo que antes resultava em “estruturas” e hoje é uma motivação para a construção de objetos.
5. Uma temática de cunho simbólico ainda preservada. Podemos observá-la pelo próprio tema, Ninhos (veja-se nota 1 e imagem pág. 20).
6. Um processo que envolve um tipo de jogo, particular, de regras definidas pelo próprio trabalho, que variam de trabalho para trabalho.
7. Uma tendência a transformar materiais esquecidos (principalmente roupas, mas também outros objetos dos quais me aproprio), portadores de algum tipo de informação anterior ou de alguma simbologia que ainda permanece em A-ninhos (como um vestido verde que habita o Ninho VIII,

que possui uma simbologia pessoal ou objetos que habitam os ovos que são símbolos culturais: santinhos, fios, etc).

As estruturas foram um laboratório para este trabalho. Elas cresceram durante muitos anos adquirindo estratégias que agregariam aos objetos-ninho uma característica nova de objeto no espaço, e alguns detalhes adquiridos na observação de outra cultura. E em meio a estes tópicos podemos perceber que isso aconteceu inicialmente no Panamá, onde vivi por sete anos, onde o conceito de olhar transpositivo começa a explorar, por exemplo, as diferenças culturais transmitidas pela relação com o Outro e o potencial da luz sobre os objetos que integram meu trabalho.

A luz, que no Panamá possui uma força ineludível, é geradora de sombras, reflexos e cores, e nos objetos-ninho secunda limites físicos e atribui propriedades espirituais²¹, constituindo seu ambiente externo e abrigando uma forma formada - segundo Pareyson, àquela relativa ao processo formativo de uma poética (PAREYSON, 1984) – adquirindo assim características muito específicas em sua tessitura. Por meio de um jogo gerado pela entrada luz sobre as peças e pela reflexão das tramas e cores, os ninhos indicam ainda uma questão com a intimidade contida no espaço físico dos objetos, mas também em torno aos seus silêncios, que apresenta uma noção de privacidade, de interior, e que também lhes atribui uma aparência de ser e uma perceptível relação com o corpo .

2.3 O olhar sobre outra cultura

A formação do olhar transpositivo reuniria muitas coisas em seus deslocamentos. A série de objetos-ninho de A-ninhos reúne detalhes

²¹ No sentido da espiritualidade expressiva atribuída a cor por Wassily kandinsky (KANDINSKY, 2003)

híbridos, de culturas completamente distintas, o que acaba por transformar seus espaços topológicos, e a cada objeto-ninho individualmente, em formas dinâmicas e cosmopolitas. Revisaremos então, algumas noções que contribuem para esse dinamismo, ligadas à ação de coser e à mistura superposta de padrões de tecidos, responsável por modificações no espaço ocupado pelas obras e por seu resultado formal. Essas ações surgem em Aninhos a partir de truques executivos aprendidos no Panamá, particularmente através da observação de um grupo étnico exótico, os Kunas, que sobrevivem principalmente do artesanato em costura.



Um passeio e uma costura: duas índias Kunas.



O modo de vestir daqueles índios, com um colorido exuberante, e suas roupas confeccionadas a mais de 100 anos por mulheres, na técnica da "Mola", de certa maneira propicia uma especialização do olhar, indicando

também o aproveitamento de costuras já existentes nas roupas - que antes eram ocultas, sobrepostas pelas camadas de tinta, e agora são evidentes em A-ninhos - , agregando dinamismo à estruturação de diversas camadas de tecido, costuradas entre si.



Exemplo de uma “Mola” Kuna, um trabalho artesanal produzido através de costuras. Embora seu processo de fatura manual seja facilmente perceptível, a execução destes trabalhos exige grande habilidade e experiência, desenvolvidas entre as mulheres Kunas desde a infância.

A própria ação de coser, que nas Mandalas aparecia somente como consequência do material utilizado, a partir da observação dos trabalhos dos Kunas adquire uma outra importância. Em A-ninhos ela funciona como elemento capaz de ressaltar diferenças de tonalidades e texturas, como recuperação de uma tradição que remonta a Antiguidade e como acabamento, através de alinhavos de ponto largo. As mulheres Kunas são admiráveis. Elas não só vestem suas famílias como as mantêm, recuperando através de um gesto, e das primeiras agulhas feitas com espinha de peixe, uma tradição do povo cuja origem se perde no conhecimento humano.

E ainda têm olhos para cuidar o meio ambiente, conservadoras que são de elementos naturais que influenciam sua maneira de viver e seus

desenhos. O que me recorda alguns fatores naturais observados no Panamá que inspiraram A-ninhos. Como, a observação da construção dos ninhos de oropêndulas, por exemplo, pássaros que habitam as florestas tropicais, desde a América Central até a Amazônia, observados por este olhar em seus ninhos de formato específico, pendurados bem alto, nas árvores, que parecem cachos de casas. Nas figuras abaixo, podemos perceber que as oropêndulas são exímias construtoras e até mesmo que inspiraram um trabalho dessa série, que reflete em sua forma algo do processo de confecção daqueles ninhos. Uma mostra de que o olhar transpositivo absorve fatos visuais e os transforma em figuras que podem integrar o trabalho plástico.



Exemplos de ninhos de oropêndulas.



Comparação entre um ninho de oropêndula e o Ninho VI (veja-se anexo, pág. 8) da série A-ninhos, objeto em tecido e fios de 2.00 x 30 x 30cm de 2004.



A partir da oportunidade de realizar algumas observações desses e de outros pássaros, no Panamá, o interesse pelos ninhos, recuperado da infância pela memória, atinge o olhar transpositivo. E partindo de questões bem concretas, na evolução natural do ofício, através de um perceptível adensamento nas estruturas construídas, esta artista escolheria essas imagens e pulsões para integrar novas obras, além de outras associadas.

Os ovos, por exemplo, agregados aos poucos ao trabalho, como parte de objetos selecionados para compor as peças, e que, por isso mereceram um tratamento especial neste texto (veja-se págs. 25 e 26), já eram representantes simbólicos reconhecidos, na época em que foram escolhidos pela primeira vez para integrar as Mandalas. Eles exprimiam algo novo como um nascimento, uma noção de casa, de lugar seguro e protegido. Mas todas essas idéias somente puderam amalgamar-se umas às outras através do olhar transpositivo, a fim de compor uma outra noção, de pátria, que também está impressa no conteúdo simbólico de A-ninhos, dentro dos objetos-ninho.

Uma noção pessoal que levamos sempre conosco, e que nos permite gerar uma nova pátria²², móvel, adaptável, tolerante para com as diferenças culturais, misto de escolhas, do que aprendemos de novo, de nossas necessidades e do contexto onde elas se apresentam; permanente no espaço topológico e na própria tessitura desse trabalho, que nasce através do plano social, da alteridade e deve muito às trajetórias de uma poiética que se alimenta de *coisas* que levamos conosco, o que insere o trabalho em

²² A pátria que levamos conosco é o próprio espaço topológico. Pátria vem de pater (latim) que pode significar, além de outras conotações políticas, berço ou lugar no qual nos sentimos confortáveis, da qual fazemos parte; vem de terra natal, terra paterna. A palavra pater, mais que remeter-nos ao significado imediato de pai, revela-nos o sentido de linhagem, de raça, o que podemos relacionar com o significado de Outro (nota número 5, pág. 8) em Lacan, com a noção que surge no momento em que desenvolvemos a consciência de que existe um mundo onde nos movemos, e que ele não é só a extensão de nosso ser, com esta estrutura relacional que nos acompanha por toda a existência, responsável por introduzir em nosso raciocínio a dimensão simbólica.

um contexto espaço-temporal específico, em tradições e ambientes, alinhavados aos seus meandros.

Uma noção de pátria que nos remete a uma forma de conhecimento elementar, telúrico, capaz de agregar aquilo que o olhar transpositivo percebe e que faz parte da história da artista; que se desenvolve como conhecimento e é captada pela artista através de sua convivência em um espaço dividido pela e com a cultura; que, impressa no inconsciente, transforma gestos em objetos e dá uma nova dimensão ao fazer artístico, expressa em A-ninhos através da criação de um espaço que começa a ser mencionado desde a introdução desta dissertação como espaço topológico.

II- A tessitura das formas simbólicas

1. O fazer da Tessitura

Esse trabalho constitui-se através de um conjunto de tessituras em torno de um tema: ninhos. Ninhos que sejam a representação material de uma noção de lar, abrigo, proteção e que emulem a beleza de um tipo de construção que já existia no mundo natural muito antes que o homem fosse homem, ninhos que estejam imbricados com o contexto social, onde são gerados pelas forças do convívio, pelas experiências com a coletividade e por práxis construtivas, ninhos que são *tecidos* e envolvem em seu processo de confecção um código que os unificam.

Mesmo assim todos os trabalhos apresentam características estruturais próprias, pois, embora dividam um mesmo estilo, cada objeto resulta dotado de individualidade, engendrada a partir de um processo de confecção onde o fluxo de operações possui enredo e ritmo próprios. E cada um deles possui somente a simetria suficiente para manter o equilíbrio das peças e para organizar sua distribuição no espaço físico.

Em consequência disso, os objetos estão providos de uma atmosfera íntima e particular, algo que surge da própria feitura, do contato direto entre o homem e o material que resulta no produto de sua criação; e também de uma certa desordem, execrável durante a confecção de um tecido ou de um tapete tradicional, mas aceitável neste processo, pois propicia condições de desempenho mais livres no acontecer do trabalho, e resultados formais orgânicos em quase todos eles.

Tecer significa entrelaçar para formar e também produzir, engendrar, expressar. Embora esta seja uma palavra de significados variados, ela está mais ligada a conceitos fabris e operativos, que poderiam limitar um pouco a definição do processo de criação em A-ninhos. A feitura dos objetos-ninho envolve uma urdidura física, marca de uma presença executiva, mas os gestos que configuram A-ninhos, que obedecem às necessidades do trabalho, pertencem a um código simbólico amplo.

O significado da palavra *tessitura*, então, torna-se aqui o mais adequado para definir esta produção poética, pois o vocábulo envolve outros fatores além da operação de tecer. Tessitura é um termo originalmente utilizado na música medieval e significa “composição de tecido, textura”. Ele expressa as ações criativas realizadas durante a confecção do trabalho, por estar ligado a formas abstratas de expressão; e dá conta de todo o processo factual na confecção de A-ninhos, agregando ao seu significado, o curso intelectual da produção.

Além disso, um dos significados de tessitura também envolve atividades como a de *entrançar*, entrelaçar e *construir sobrepondo* – recursos operativos utilizados na confecção dos objetos-ninho, da qual também podemos apreender características intuitivas que envolvem habilidades e tendências pulsionais, porque embora os ninhos desta série sejam confeccionados de maneira segmentada, um a um, possuem particularidades e procedimentos comuns, que podem ser retomados. Eles podem, inclusive, influenciar-se mutuamente, como se respondessem a uma continuidade.

Os ninhos podem surgir materialmente, por exemplo, de uma estrutura de madeira (veja-se anexo, Ninhos II, pág. 4 ; VII, pág. 9 ; VIII, pág. 10 ; X, pág. 13) ou de uma imensa bola de meias (veja-se anexo, Ninho VI, pág. 8), a qual vão se agregando novas camadas de tecido e formas escolhidas, quase sempre advindas de roupas usadas e de pequenos

objetos. Ou podem surgir de uma costura (veja-se anexo, Ninhos IV, pág. 6; V, pág. 7), de uma simples aglomeração ou empilhamento de materiais (veja-se anexo, Ninho, pág. 3 ; Ninhos III, pág. 5 ; IX, págs. 11 e 12). E ainda podem ser criados a partir de duas ou mais destas características citadas, pois a madeira e o tecido, materiais escolhidos para este trabalho, permitem variações e re-acomodações na forma.



Detalhe de Ninho VI, objeto em tecido e fios de 2.00 x 30 x 30cm de 2004, que primeiro era somente uma bola de tecidos e que passou por várias transformações assumindo formas que pendiam para outros resultados até que o objeto foi finalmente amarrado pelos cordões, o que acabou por definir sua forma final associada aos ninhos de oropêndula.

Detalhe de Ninho VII, objeto em madeira e tecido de 64 x 44 x 66cm de 2004, construído através de um empilhamento de materiais, que formam uma pirâmide entrelaçada, quiçá o único ninho desta série que possui um resultado simétrico e pouco orgânico.



Tratados como algo manipulável, podem permanecer em sua idéia inicial ou tornar-se completamente diferentes de um primeiro significante²³, conforme seu revestimento; modificando inclusive suas estruturas, a partir da forma formada (PAREYSON, 1984), e também a estrutura de outros materiais que com o tempo foram agregando-se a A-ninhos, transformando os objetos-ninho em uma série de Assemblages.

Materiais como arames, mangueiras, tecidos de tricô em diferentes tipos de fios, bolas de meia e objetos em parafina (ovos que ocultam outros pequenos objetos, e que se prestam a tornar-se habitantes recheados de informações preciosas), responsáveis por ampliar o conteúdo das tramas na feitura dos objetos e por enfatizar um caminho que já havia sido indicado pelos tecidos das roupas. E que além de serem o resultado de cortes e costuras também são fruto de tramas refletidas nessa produção textual, que relatam ocorrências do interior do processo.

As roupas são maleáveis e além de já conterem informações visuais que lhes são próprias, elas revelam as principais decisões tomadas nas etapas construtivas dos objetos-ninho, que se ajustam, e adquirem firmeza e resistência, através de pequenos nós que asseguram sua estabilidade; e que se expandem em ações como rasgar, torcer, abotoar (usando as casas e eventuais botões que aí estejam), amarrar, entrançar, costurar, alinhar, envolver com linha ou tecido e desenhar, inclusive no espaço, com linhas coloridas.

Recursos formativos que são conseqüentes do tipo de material utilizado e que atribuem expressão ao trabalho, fazendo com que a composição avance em rituais sugeridos pela técnica, pela prática e até mesmo pela própria experimentação. Recursos que são recuperados através

²³ Uma "imagem acústica" fixada no sujeito, uma "imagem sensorial", uma "marca psíquica" (DOR, 1986, PÁG. 36), que no caso de A-ninhos surge inicialmente através de algum *objeto*, animado ou inanimado, percebido pelos órgãos de sentido, ou de uma imagem fixada na memória.

de uma tradição formal, proveniente de milhares de tecedores que instituíram inicialmente esse tipo de ação sobre a matéria envolvendo uma categoria de gestos, movimentos e habilidades desenvolvidas a partir do exercício de tato-pressão.

Gestos como o agarrar, o torcer, o esticar, o prender e o conter - “responsáveis por fixar os elementos de uma montagem” (Leroy-Gourhan, 1965, págs.179 a 216), que também são constantes no trabalho, e que antes originaram o fabrico da tecelagem e da cestaria, nos períodos mais remotos de nossa evolução, que conectam esse trabalho com tradições culturais muito antigas.



Detalhes de Ninhos II (veja-se anexo, pág. 4), VIII (veja-se anexo, pág. 10) e X (veja-se anexo, pág. 13) . O primeiro feito com uma técnica que remonta a cestaria, e os outros dois feitos com tricô, mas em materiais habitualmente utilizados para um tecido rústico.

Ações que calcam habilidades apreendidas na infância (em jogos e brincadeiras) e envolvem conhecimentos de tricô, crochê, macramê e algo de tecelagem em teares simples, preservando uma destreza técnica transmitida por mães, tias, primas, enfim, por uma confraria de mulheres, que elaboram informações visuais organizadas, indicadoras de uma

estabilidade estrutural, de uma certa seriação e revelam um tipo de relação com o tempo e com a memória que também pertence ao universo feminino.

Em A-ninhos, os gestos entrelaçados a soluções criativas, muito apesar de manter a proximidade com o mesmo processo artesanal - que produzia antes da sociedade industrial, roupas e utensílios necessários à subsistência de uma família – adquirem novas funções, apresentando-se descontextualizados. Junto aos recursos técnicos, eles elaboram uma qualidade de textura e favorecem a invasão de seus espaços onde, em detalhes visíveis, podemos identificar a força que sustenta os objetos. E são esses detalhes que conduzem o olhar a um resultado que forma espaços dirigidos a cada objeto, indicadores de uma resistência ao mundo exterior.

Espaços que merecem um estudo detalhado de sua origem real e simbólica, capazes de conduzir o olhar a outras dimensões, por meio de um processo que transpõe certas noções imemoriais de lugar; capazes de atrair pelas cores, pelos objetos que os ocupam ou pelas transparências oferecidas por tecidos superpostos que produzem veladuras; capazes de assumir características de um vazio que conduz a outros espaços vazios, a outras projeções de vazios, engendrando no trabalho ambigüidades visuais que provêm os ninhos de uma existência além dos pressupostos físicos que os individualizam.

Com o olhar podemos observá-lo no Ninho III (veja-se anexo, pág. 5), onde as costuras que circundam o desenho da entrada, originalmente parte do cós de elástico de uma saia trabalhada no sentido inverso, indicadas por uma longa calda de tricô verde, evidenciam um curso que conduz o olhar até um buraco calcado pelos plissados. As linhas criadas por esse plissado, quase geométricas, também indicam um caminho, permitindo perceber que esse buraco é uma passagem que conduz ao espaço interno do trabalho onde habitam ovos, protegidos do olhar invasor. Ou seja, esse ninho compõe *intencionalmente* um espaço privado, originado durante o

ritual de sua construção e confirmado pela forma desse mesmo objeto. Um aconchegante espaço interno, que não se localiza necessariamente no centro do objeto, mas que está entremeado ao espaço físico do mesmo.



O Ninho III (veja-se anexo, pág. 5), objeto em tecido e madeira de 2.50 x 40 x 45 cm de 2003, é um exemplo de objeto onde através da indicação de texturas penetramos em um espaço interno (aconchegante) com informações visuais distintas às propostas pelo espaço externo.

E como podemos observar em maior ou menor escala, em outros ninhos, guardadas as devidas diferenças de cada objeto, todos eles possuem um espaço interno de silêncio, onde, através de uma trama matérica e simbólica, os ninhos acabam adquirindo conotações conceituais, por estarem envoltos em uma tessitura buscada por um processo poético intencional.

O processo construtivo do trabalho é visível, pois as marcas do processo permanecem e, além disso, eles envolvem práticas materiais muito

antigas. Penso, então, que devemos entender também, por meio desta dissertação, como se constrói a trama simbólica do trabalho, a fim de aproximar-nos ainda mais ao âmago do influxo que constitui a tessitura de A-ninhos.

2- As Tramas da Tessitura

2.1 – *Tramas e símbolos*

Cassirer diz que “a arte é simbólica, em um sentido novo e mais profundo” (CASSIRER, 1994, pág. 218) e que todos os objetos de arte possuem um caráter simbólico capaz de atravessar o tempo, carregando em si significações e aceitando novos significados, com uma livre capacidade transformadora. Talvez por isso os símbolos habitem A-ninhos, pelo fascínio que exercem ao representar tão bem uma cultura e por sua capacidade de adaptação ao contexto espaço-temporal em que se encontram.

A-ninhos está certamente relacionado com o contexto cultural onde foi criado, mas, para que esta série pudesse existir como trama simbólica, ela precisava ser também alimentada, necessitava de todas as histórias e imagens que pudessem configurar uma tessitura, e esta de todas as histórias e imagens que mesmo não pertencendo necessariamente ao contexto de sua produção, fazem parte de um acúmulo de informações a que temos acesso, amplificando nosso universo intelectual e injetando influências em nossos cotidianos.

A série necessitava de conteúdos metafóricos, cenas recorrentes, conhecimentos guardados pela memória, histórias que atribuíssem essência

aos objetos e que desenvolvessem sua linguagem a fim de conferir-lhe algum tipo de inserção em uma sociedade exageradamente prolífica de informações, às vezes inúteis. Ela necessitava poder chegar ao individual através da passagem pelo coletivo, através das relações entre o artista e o Outro.

Ora, “mito, arte e linguagem são disciplinas que se acham entrelaçadas por um vínculo funcional... e são variações de um mesmo tema” (CASSIRER, 1994, pág. 112). E sendo estas áreas do conhecimento profundamente imbricadas entre si, apropriei-me de mitos - “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas²⁴, um sistema dinâmico que sob o impulso de um esquema tende a compor-se em narrativa” (DURAND, 2002, pág. 63) - e de obras literárias, entre outras influências, e, através de um fio de discurso, produzi essa série de ninhos.

Em um processo que uniu o olhar transpositivo a uma categoria de gestos desenvolvidos pela experiência, fui intencionalmente construindo objetos, procurando criar um lugar onde tudo é possível, permissivo, tanto com respeito à liberdade na utilização de meios expressivos como nas múltiplas possibilidades de interpretações que esses resultados venham a absorver. Cassirer diz que a capacidade de “dotar de forma estética nossas paixões significa transformá-las em um estado livre e ativo” (CASSIRER, 1994, pág. 222) a isso propus-me durante o surgimento da poiética de A-ninhos.

Talvez a representação da arte mais eficiente nesse aspecto seja a escrita, porque lida com caracteres sígnicos conhecidos por um grande número de pessoas ao mesmo tempo - pelo menos com as que são capazes de compartilhar linguagem e cultura – e mesmo assim é passível de combinações completamente inesperadas. Porque possui uma tradição que

²⁴ O esquema é uma generalização dinâmica e efetiva da imagem, constitui a factividade e a não-substantividade geral do imaginário. É uma representação, uma imagem reduzida a suas propriedades essenciais de forma e função.

permite algo de entendimento até mesmo entre pessoas de culturas completamente díspares, desde que existam as traduções, apesar dos problemas que possam causar as dificuldades de comunicação.

Mas a linguagem escrita não utiliza todos os meios de expressão ao mesmo tempo. E a escultura possui esta vantagem. Podemos tocá-la, cheirá-la, apalpá-la, vê-la e até escutá-la caso nos proponhamos a entender os seus silêncios. Ela permite que nos envolvamos totalmente em seus domínios e que de alguma maneira, pela observação, a entendamos também como um ser.

Assim, considero que estou escrevendo com meus objetos ou recuperando através deles muitas coisas escritas. Já que esta, para mim, é uma das maneiras de manter uma tradição na linguagem que perdemos pouco a pouco, como quando se desmancha algum tecido que está mal feito. Uma maneira de representar uma memória visual associada aos espaços naturais; de indicar um espaço ideal, por estar trabalhando com objetos tridimensionais; um modo de configurar as tramas percebidas durante a vida e de exibir um resultado do entrelaçamento entre forma e conteúdo (PAREYSON, 1984); de atribuir significações e tecer sentidos, através de vivências e experiências associadas a objetos, através de símbolos (RIOS, 2004); e de tratar os desdobramentos do conceito operatório na análise de A-ninhos, em confronto com obras de outros artistas, com hábitos de diferentes culturas e com a História da Arte.

A palavra símbolo vem do grego, *sum-ballo* ou *sym-ballo* e significa a união de duas partes que originalmente se encontravam unidas e foram separadas, pois os gregos efetuavam pactos ou compromissos com pequenos pedaços de cerâmica (ou moedas) em dois segmentos e este era o sinal de reconhecimento de uma aliança que poderia estar suspensa por longos anos (RIOS, 2004). Nesse sentido, existe uma origem na palavra que

a liga, naturalmente, a um objeto e ao seu significado dentro de um contexto social.

Sabemos, entretanto, que “um símbolo não possui uma existência real, como parte do mundo físico, possui um sentido” (CASSIRER, 1994, pág. 91), já que ele, enquanto símbolo, encontra-se absorvido pela linguagem. E sabemos ainda que os objetos de arte podem absorver sentidos, ou símbolos; que isso pode acontecer através de um discurso implícito ou até mesmo de um percurso capaz de burlar à lógica, seguindo a via alternativa do inconsciente. Mas a dimensão simbólica também guarda seus mistérios, como, por exemplo, sua origem.

Durand diz que existem alguns gestos básicos em nosso desenvolvimento físico que acabam por configurar os símbolos em toda a humanidade e estes seriam: a dominante postural, a descida digestiva e os gestos rítmicos. Ele afirma que dessas relações, que acontecem ainda nos primeiros anos de nossas vidas e que certamente foram as primeiras percebidas pelo homo-sapiens, originariam todos os códigos simbólicos (DURAND, 2002), nos quais se inserem os mitos, que por isso mesmo adquirem significados semelhantes em lugares distantes, guardadas as diferenças culturais entre os povos.

Seus estudos comparativos foram feitos principalmente entre hindus e gregos e são coerentes, já que ele, através de inúmeros exemplos, demonstra coincidências nada casuais, que deixam em evidência uma relação implícita entre os gestos e os percursos do corpo na formação dos conteúdos simbólicos. De modo que podemos considerar a vida cotidiana e o próprio corpo, em sua presença diária, como a origem de questões como a necessidade de fazer círculos com a mão, com o corpo, com o braço, etc.

Esta concepção reforça a idéia, em A-ninhos, de que o conjunto de ações que configuram um comportamento construtivo resultam na

construção desses ninhos e configuram qualquer outro objeto, e que existe uma ordem simbólica implícita em qualquer tipo de construção. A diferença entre outros objetos e A-ninhos estaria somente na forma de compartilharmos os gestos que nascem de uma ordem arquetípica, transmitida por muitas gerações a diferentes culturas, e em como esse gesto pode chegar até a percepção de um sujeito, apoiando-se em várias áreas do conhecimento e da arte, como por exemplo, na mitologia e na literatura.

2.2 - *Vertentes Mitológicas*

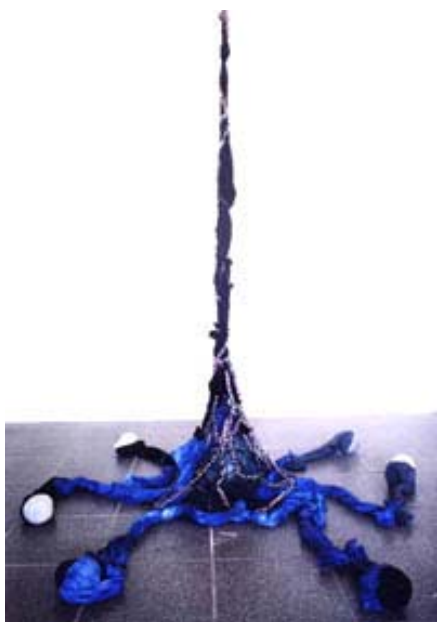
Os mitos, vistos através da arte, têm sido sempre muito eficientes em mostrar um tipo de raciocínio que, embora nem sempre lógico, reflete características humanas cíclicas e arquetípicas. E em A-ninhos aprendi muito com eles. Discursos e histórias, consciente e inconscientemente, aunaram-se às suas construções, transformando-se em pequenos objetos ou em estruturas, que adquirem novos sentidos. E em alguns casos, algum mito logrou até mesmo constituir a totalidade de um objeto, como no caso do Ninho IV, onde o mito grego de "aracne"²⁵ é modelo e constitui uma metáfora visual.

Aracne, uma simples tecelã, corajosa, desafiou a deusa Athena para uma competição de tecidos onde os jurados seriam entre humanos e deuses, e usou de um inteligente ardil para vencê-la. Enquanto Athena tecia a glória dos deuses, Aracne tecia os desatinos dos mesmos deuses, que envergonhados foram abandonando o júri até que somente restassem os jurados humanos, inclinados a reconhecer não só a beleza do trabalho de Aracne, como sua coragem em revelar o que realmente pensava o povo, à mercê da natureza caprichosa de todos os deuses.

²⁵ Veja-se WILLIS, 1994.

O mito termina mal para a tecelã, pois Athena, injuriada, a deixa quase enforcada em uma coluna, de onde é salva por Hera, que reconhece a injustiça do castigo e a transforma em aranha para testemunhar o engenho dos homens que realmente esforçam-se por dar o melhor de si. Hera a eterniza, pois além de salvar-lhe a vida joga uma luz sobre as dificuldades do homem na construção da cultura, um caminho repleto de desafios desconhecidos, de esforços e limites, onde os deuses simbolizam as forças da natureza e tudo o que é incontrollável neste processo. Mas a transforma em um inseto.

No ninho IV, entretanto, a história termina muito bem para Aracne. Na fotografia abaixo podemos ver como utilizei o influxo desse mito durante o processo de construção do ninho através de uma linguagem material. As teias de aranha são referência visual clara neste trabalho. Podemos percebê-lo em sua forma geral que não se prende totalmente à realidade de mito ou de inseto. Mas, além disso, também podemos observar que existe um processo de construção no trabalho que remete aos tecidos de aracne (e às projeções de suas herdeiras aranhas), uma tecelã, resgatando uma ligação com os elementos feminino e trágico que podemos perceber nas cores utilizadas.



Ninho IV (veja-se anexo, pág. 6), objeto adaptável em tecido, fios e parafina de 2.50 x 1.50 x 1.50 cm de 2004, que pende para uma forma de teia de aranha, que mistura-se com outros elementos como a forma da boleadeira (que é uma arma) e que por isso mesmo divaga entre as funções de casa e armadilha.

O retorcimento, um dos primeiros gestos concebidos pelo homem na preparação de fios para a tecelagem (LEROY-GOURHAN, 1965, pág. 188) acompanha as principais linhas do trabalho, atribuindo às suas extensões (feitas com mangas de blusas), uma impressão de braços estendidos que se fixam ao piso com pequenos pesos feitos com bolas de meias, como se o trabalho fosse uma imensa boleadeira de braços abertos, em uma clara referência à tradição gaúcha. Devido a isso, esse trabalho alude tanto a noção de abrigo como a de armadilha, calcada ainda pelo pesado habitante confortavelmente pousado em seu centro.

Durand diria que na interpretação clássica da imagem de aranha na teia, “a aranha representa a mãe de mau feitio, que conseguiu aprisionar a criança nas malhas de sua rede” (DURAND, 2002, pág. 106) e que esta associação se daria através da forma da aranha, comparada a da genitália feminina. Mas será que podemos excluir dessa ideia a importância da construção teia? Daquela que é o produto de um trabalho e que funciona tanto como lar quanto como armadilha, e como qualquer outro lar, um lugar onde podemos ou não nos desenvolver de forma saudável?

Pergunto-me ainda: quem já não teve oportunidade de guardar em suas memórias a visão maravilhosa de uma casa/teia coberta de orvalho, brilhando ao sol do amanhecer? E perceber, através destes fios, a perfeição imutável da natureza, algo que agrega ainda mais beleza e transcendência a este lar/armadilha tão frágil, produzido por um ser capaz de integrar engenho, arte e perigo?

Uma vez que pensemos em ninhos, em como e porque eles são construídos, não podemos deixar de lado este tipo de construção, e também não devemos deixar de pensar nas teias e em seus fios. Nos fios que a meu ver são o real fascínio da teia, pois, saídos das entranhas de um bicho, e mesmo frágeis e belos, constroem todas as possibilidades de existência para este inseto. Nos fios “que na odisséia já são símbolo do destino humano”

(DURAND, 2002, pág.107), e que sempre estiveram presentes neste trabalho, pois integram a essência do material empregado (tecido) e ainda funcionam como corda e base para tricôs e macramês. Nos fios que produzem ainda as linhas de um desenho feito no espaço.



O mesmo Ninho IV (veja-se anexo, pág. 6) instalado em exposição Aninhos, realizada na Sala Iberê Camargo, da Usina do Gasômetro de Porto Alegre durante os meses de maio/junho de 2005. Pela fotografia podemos observar claramente seu desenho no espaço, ampliado pela utilização de fios, que também possuem sua simbologia neste trabalho.

O olhar transpositivo seduzido pelas tessituras mitológicas, não poderia esquecer aracne, nem deixar de selecionar imagens da natureza que atribuíssem força ao trabalho através das muitas histórias que o alimentam. Assim como não poderia ignorar a história de Penélope, esposa de Ulisses²⁶, também uma hábil tecelã, acoplada ao trabalho pelo processo, e por sua inserção na tradição feminina da espera.

Utilizando o ato de tecer como recurso político, gerando tempo de suas entranhas, através dos fios, como um estratagema a fim de manter distantes os pretendentes ao trono de Ítaca, herança natural de seu filho Telêmaco, Penélope passou a configurar uma imagem feminina de astúcia e inteligência.

No trecho da Odisséia que conta sua história percebemos logo que ela, prometendo aos seus ambiciosos pretendentes casar-se depois de terminar um tecido que ela tecia de dia e desfazia à noite, na verdade condenava-se a que tecer eternamente, o que para ela significava dilatar o presente e adiar uma decisão. Assim sendo, Penélope passou a história também como um símbolo de fidelidade, pois acabou, com seus atos, dando a Ulisses tempo para voltar sem trair seu destino ou o do seu filho, alimentando pacientemente sua memória em um ato repetitivo e construtivo, eternamente reiterado no imaginário feminino.

E este mito também amarra-se à tessitura de Aninhos. Penélope desmanchava seus tecidos para construir uma oportunidade para seu filho. e eu, como produtora, desmancho materiais e tecidos para reconstruir, amarrando no trabalho as expectativas de uma geração de mulheres com as quais convivo, já que continuamos tecendo nossos sonhos, compromissos e responsabilidades, vencendo as distâncias temporais. O mito ainda mostra uma estrutura conceitual resistente, porque embora o tempo modifique

²⁶ Personagem da Odisséia, de Homero (WILLIS, 1994)

maneiras de pensar, as necessidades humanas, em relação à reprodução e à formação de unidades familiares, continuam sendo basicamente as mesmas. E elas talvez só se modifiquem a partir de uma evolução biológica preconizada para logo, pelas pesquisas feitas em torno à biologia e à genética.

Ainda hoje, entretanto, as mulheres continuam sendo as grandes responsáveis pela geração de novas vidas, amarradas que estão a questões familiares e econômicas. E cumprem papéis que são uma consequência da responsabilidade da gestação, pois, biologicamente escolhidas para incubar a vida, elas não rompem jamais o fio invisível que as ligam aos seus filhos, mesmo diante da evidência do corte no cordão umbilical. E são culturalmente responsabilizadas pelo tecer da existência.

Por isso o ato de tecer carrega em si, dizem antigos textos gregos e hindus, uma simbologia ligada à tessitura da vida, com papéis assumidos por figuras femininas, pois, "as deusas do destino tecem o fio da vida humana" e "tanto no cosmos como na vida humana, tudo está ligado através de uma textura invisível" (ELIADE, 1991, pág. 112).

E por isso os fios, que articulam simbolicamente a urdidura da vida nos mitos, em A-ninhos funcionam como paradigmas simbólicos, pois mesmo como enfeites, alinhavos, tecidos, costuras e amarrações, eles constituem uma síntese formal, absorvida das roupas e multiplicadas em cordas, linhas, fitas e cordões, profundamente imbricados na tessitura dos objetos. Na mitologia eles são referências formais que nos permitem acompanhar o tempo e delimitar o espaço, algo que também fazem em A-ninhos, com cores e texturas, com projeções e amarrações.

Tal como se, na arte, eu me transformasse em uma das Parcas, personagens responsáveis pela linha da vida, que têm funções bem específicas - Cloto tece, Láquesis enrola e Átropo corta o fio da vida dos

homens - e procedesse, exatamente como qualquer mulher, que enrola, corta e amarra a existência de seus filhos, trabalhando diretamente na urdidura do tempo, que continua sendo um mistério para o homem desde as suas mais remotas interpelações intelectuais e sensitivas.

Pelo menos, em A-ninhos, teço o destino do trabalho, dando-lhe uma existência. E teço também os nós (impedimentos?) que têm múltiplas funções físicas, desde a sustentação até a formação das peças, multiplicado-se formal e quantitativamente, finalizando a estrutura dos objetos, e sugerindo pequenas esculturas em A-ninhos. Ali, além de dar força à composição, remarcam um significado simbólico recorrente, através do culto dos deuses amarradores (que decidem os destinos), como Varuna, um deus hindu (DURAND, 2002, pág.108). E ainda conectam-se com ocorrências nos ritmos naturais da vida, como são as dificuldades, as doenças, as conquistas e a morte, também importantes para o olhar transpositivo, por serem capazes de remeter-me à infância, onde brincava montando cenários para as histórias encenadas e por terem desenvolvido sua própria história simbólica na literatura, um assunto do qual trataremos em seguida.

Teço tranças, que são o resultado de outro gesto básico: o entrançamento. Que na composição de fios resistentes (LEROY-GOURHAN, 1965, pág.190), são normalmente feitas com três fios ou mechas, constituindo uma forma de organizar cabelos longos, geralmente usados por mulheres. Belas, mas, sobretudo, resistentes. Tranças que salvaram Rapunzel da solidão com o produto de seu próprio corpo, recurso biológico usado com propósitos distintos ao originalmente destinado. Tal como acontece em A-ninhos, onde as tranças nascem do próprio trabalho como figuras fortes que funcionam como elementos de ligação ou como sustentação de um trabalho inteiro, tão determinantes para a forma como os nós ou torcidos.

Teço com mangas de camisas, trabalhadas de maneira a aludir às "coisas que nascem", desabrochando na superfície de cada trabalho. E uso

bolas de meia, uma referência ao universo simbólico infantil, que, além de calcar esse aspecto mais celular do ovo, funcionam como pequenos pesos que mantêm a tensão e o equilíbrio em algumas peças, e que ainda dão uma vontade louca de jogar bola...de brincar; e costuras, uma das primeiras habilidades desenvolvidas pelo homem, quando ele ainda utilizava para isso sovelas de espinhas de peixe (LEROY-GOURHAN, 1965, pág. 194), que conduziram a habilidades de bordar, rendar, tricô e fazer crochê em diferentes materiais. Teço com madeira, fragmentos, algodão, fibras de corda e elementos da cosmovisão feminina, transformando o trabalho em um fecundo crisol de possibilidades, tal como se a criação permitisse gerar outra realidade, onde histórias se amalgamam e concebem seu próprio universo.

2.3 - *Vertentes Literárias*

Dante²⁷ Alighieri, em seu códice teosófico “A Divina Comédia” construiu entre figuras míticas, bíblicas e contemporâneas a ele, uma relação atemporal cujo único marco é justamente o momento em que Átropo corta o fio da vida. E o mais interessante desse livro, a meu ver, é que seu argumento está construído sobre um espaço imaginário, repleto de sentidos, tal como se o autor tivesse expandido seu espaço pessoal à sociedade, a fim de revelar a ambigüidade moral da época.

Ele trata o assunto da eternidade da alma através da topologia, dividindo o espaço pós-morte em três locais a que teremos acesso conforme nosso comportamento em vida: Inferno, Purgatório e Paraíso. O inferno localizado em um abismo propicia uma ascendência até uma ilha, o purgatório, onde escalando a um monte chegaremos ao paraíso, no céu. Estes locais são ligados por forças dependentes entre si, segundo ele, e

²⁷ Dante Alighieri, A Divina Comédia, 1986 (veja-se nota número 19, pág. 48).

quando Virgílio, o poeta que lhe faz às vezes de guia (e é certo que seu destino é apenas chegar ao seu amor, Beatriz), o conduz, o faz por um caminho intrincado, labiríntico, procurando seguir uma trilha específica, com a ajuda de outros personagens.

A Bíblia certamente foi inspiradora para Dante, podemos percebê-lo pelas imagens que descreve. Mas, a meu ver, o grande mérito deste humanista foi o de organizar e acumular várias crenças, sem preconceitos. Em seu texto escreve um relato entre mítico e racionalista, utilizando como personagens figuras históricas de seu tempo: personagens políticos e aristocráticos, bons e maus, segundo suas referências e credos. Ultrapassando limites físicos, dividindo os pecadores em grupos que precisam cumprir certas penas antes de evoluir a um novo patamar topográfico, ele indica o caminho do alto, onde estão as principais figuras do cristianismo.

E, de certa maneira, em suas explicações geográficas, ele alude a um lugar onde as barreiras são impostas por demônios e anjos, mas, sobretudo, pelas próprias pessoas que reconhecem na culpa sua condenação. O espaço de cada condenado, na verdade, é simbólico, e suas pós-vidas, permanentes. As almas encontradas em seu caminho, na escalada topológica da ascensão, até o paraíso, até a *inteligente* e celestial luz divina, onde carne e espírito estariam reencarnados, na verdade são as próprias responsáveis por seus castigos. O que as impediria de acessar de um patamar a outro, se assim o desejassem, já que ele conseguiu trafegar livremente pelos caminhos?

Virgílio, a meu ver, representa a própria consciência de Dante, por isso é seu guia. Dante, segundo entendo, escreveu sobre a percepção que nós estabelecemos sobre nossos próprios limites, tanto físicos quanto mentais, o que me parece uma atitude tão freqüente na literatura assim como criar espaços para expressar ambientes, sentimentos, dúvidas e uma

infinidade de informações que pertencem ao código simbólico dos seres humanos.

Procurando outros exemplos, podemos confirmá-lo. A noção topológica foi utilizada em “Utopia”, obra de conotações sócio-político idealista, escrita por Thomas Moro, onde o pivô do texto, na verdade, é uma ilha imaginária e paradisíaca, onde tudo funciona em harmonia; em “As mil e uma noites”, que relata várias histórias do mundo árabe, onde o trabalho foi feito através de uma inversão na ordem espacial, pois todas as aventuras que são vividas pelos personagens de Sheznarda ou Sheerazade, como é mais conhecida, são detalhadamente descritas por ela, sem que a personagem saia de seu quarto; por Poe²⁸, outro de meus autores favoritos, capaz de prender a atenção e fazer com que mergulhemos em profunda melancolia somente através da descrição de um lugar sombrio.

A literatura encarregou-se sempre de fornecer subsídios para que pudéssemos acessar o conhecimento mais profundo dos desejos e dos sonhos humanos; para que pudéssemos perceber essa questão da construção do pensamento de outrem; a tessitura de um espaço próprio, calcado nas referências e necessidade de um ser. Esse é um recurso próprio da literatura, pois apesar de só podermos acessar ao universo descrito em cada livro aprendendo a ler, a construção que façamos do espaço de vida ou de obra de cada personagem literário, em cada uma das histórias que lemos, depende unicamente das referências do leitor, de seu espaço simbólico, de seu conhecimento, já que o espaço da literatura depende do espaço imaginário. Todos dependemos de nossas memórias e de nosso intelecto para acessar as imagens relatadas nos livros.

Mas na arte não parece ser diferente. Gombrich já dizia que só podemos ver aquilo que conhecemos. O que me leva a pensar sobre qual espaço construí como consequência do processo criativo em A-ninhos.

²⁸ Veja-se em Ficção Completa, Poesia & Ensaios de Edgar Allan Poe.

Devido às referências materiais que fazem do trabalho uma série de objetos concretos, considero que existem limites simbólicos distintos aos da literatura, embora essa lhe seja inspiradora, principalmente na exploração da questão topológica.

Os ninhos portam referências comuns a muitos espaços, tal como acontece na literatura, mas os intervalos criados por A-ninhos desenham sua própria topologia. A tessitura de A-ninhos corporifica o imaginário, corporifica a um fragmento de tempo, construindo uma história ou narrativa de acordo com as referências imagéticas de seu criador. Embora exista um conto visual por trás de cada trabalho, entretanto, ele não está acompanhado de uma tradução ou indicação. A grande vantagem de A-ninhos é justamente o seu silêncio, que permite que outros contos sejam projetados em seu espaço com muito mais liberdade.

2.4 – Vertentes Físico-Simbólicas: dos ovos aos ninhos

Anteriormente, quando escrevi sobre os elementos que configuram A-ninhos, sobre suas origem e simbologia, adiei propositalmente os elementos *ovo* e *ninho*, por entender que, em relação a eles, deveria fazer uma análise mais profunda, uma vez que esses elementos estão imbricados entre si e com a origem do trabalho. Neles podemos perceber claramente como acontece o processo formativo de A-ninhos e o processo simbólico que constitui o espaço topológico.

Antes dos ninhos estavam os ovos. As primeiras anotações que encontrei em uma velha agenda sobre a origem física dos ovos, referentes a este trabalho, datam de 1997. Está escrito: “Vi ovos no *Sol de la India* (minha loja favorita de artigos indianos, no Panamá) e fiquei enamorada. De todos os tamanhos, pesados, perfeitos, coloridos, de uma pedra fria e

impenetrável. Devem ser usados para cerzir meias ou para enfeitar. Comprei logo três, porque estavam baratos.” (BORNÉO, 1997)



Mandala con nido, estrutura em acrílico sobre tecido de 32 x 37cm de 2000.

E estes ovos de pedra seriam os primeiros que, junto a outros objetos (conchas, madeiras, pedras e outros pequenos marcos de tempo e espaço, antigos integrantes de meus trabalhos), seriam escolhidos para habitar as Mandalas, uma série de estruturas confeccionadas anteriormente. Eles foram escolhidos pelo olhar transpositivo, por sua beleza, por sua aparência (por uma qualidade de pedra polida, fria e impenetrável, cheia de desenhos coloridos) ou porque algo em sua forma material foi capaz de disparar dispositivos inconscientes que os tornaram imediatamente uma necessidade ao trabalho.



Mandala 77°10°
Estrutura de madeira, tecido e acrílico, 1998, 1.68x 1.68mx 40cm.

As Mandalas eram construídas a partir de estruturas de madeira, de formato geométrico, tensionadas e cobertas com roupas e com cola, e finalmente pintadas em acrílico com cores que buscavam uma harmonização formal. Elas já continham em si alguns materiais agregados. Os ovos de pedra, então, apenas começaram a habitá-las, em buracos e depressões, inicialmente. E logo, em uma série posterior de trabalhos, eles começaram a destacar-se, como aparece na figura abaixo. De figurantes passaram a coadjuvantes e finalmente a protagonistas onde geraram uma série própria, objetual, de ovos feitos em parafina.



Detalhe de Altar, estrutura em acrílico sobre tecido de 52 x 45cm de 2000, onde podemos ver um ovo em posição de destaque no trabalho.

Nesta fotografia, podemos perceber o momento em que os ovos começam a destacar-se, a transformar-se em um símbolo importante. O trabalho Altar, construído na mesma técnica da Mandala 77°10°, mas posterior a ela, de pequeno formato, mostra um ovo pousado, sobressaído das outras formas. Um ovo, escolhido por suas cores e por sua aparência transparente, que tem um aspecto solitário, desta solidão de que fala

Genet²⁹, e ao mesmo tempo uma riqueza interna, apenas entrevista na superfície da pedra. Um ovo que só foi colocado em seu altar, com reverência, quando a peça já estava pronta para recebê-lo. Ele já não era mais parte de um processo neste momento, e sim seu apogeu.

Sabemos, há muito tempo, que o ovo possui uma simbologia própria, símbolo de vida, de novo começo, ele participa de eventos históricos como conceito e objeto. Além disso, sempre foi um elemento impregnado de mistério, tanto que a pedra filosofal, tão buscada pelos alquimistas, também é chamada de ovo místico. Assim, o fato do ovo, enquanto forma, constituir em A-ninhos uma série de trabalhos após tornar-se evidente como elemento não me parece surpreendente. A partir do momento em que comecei a confeccioná-los em parafina, um projeto anterior ao dos ninhos, fui percebendo suas possibilidades expressivas. E dentro comecei a guardar pequenos objetos, selecionados por vários motivos.



Origem, ovo em parafina, fios e objetos de 9x 14x 9cm, de 2003.

²⁹ "A solidão como entendo não significa condição miserável, mas realeza secreta, nem incomunicabilidade profunda, mas conhecimento mais ou menos obscuro de uma singularidade inatacável" Refiro-me a esta espécie de solidão que potencialmente carregamos todos e da qual podemos alimentar-nos no retorno secretamente satisfeito, que nos traz a reflexão, que Genet percebe tão bem nos trabalhos de Giacometti (GENET, 2000).

Objetos que, encerrados e protegidos no interior dos ovos, ainda assim eram visíveis, e podiam contar as histórias das suas relações com o cotidiano; objetos (fotografias, flores secas, pedrinhas, conchas e uma infinidade de coisinhas) que eram atraídos ao trabalho por gestos volitivos e por uma enorme vontade de preservá-los; e que agregam uma força simbólica evidente na transparência do material, e cores, tais como as que podiam ser entrevistadas nos primeiros ovos de pedra. Então, de certa maneira esses ovos de parafina foram tratados como uma superfície pictórica apesar de já serem objetos.

Os ovos são uma representação material da mobilidade da vida, pois o interior natural do ovo é um local de passagem, onde se aquecem as mudanças. E eles representam um local transitório, pois são quebrados para permitir que a vida continue seu caminho. Muitas coisas podem surgir de seu espaço privado, sem cantos para ocultar-se, de forma oval, hermética e de temperatura suave. Muita coisa pode eclodir e irromper enfrentando a resistência da casca, a fim de revelar-se. Por isso os ovos constituem um fragmento material de uma noção de espaço, senão a primeira insinuação da existência de um espaço topológico, que também gera uma base para o ser de A-ninhos, através do recurso orbicular da origem.

Diz Durand que “o ovo filosófico da alquimia ocidental e extremo-oriental encontra-se naturalmente ligado ao contexto da intimidade uterina” (DURAND, 2002, pág. 253), ao nascimento, à criação. Mas ele não menciona a violência que representa este ato, não fala da resistência espacial que todos enfrentamos ao nascer, o que constitui uma noção para este processo construtivo. Em uma série pequena de desenhos, por exemplo, em grande formato e sobre cartão, a reflexão sobre ovos, sua força, seu caráter de imprevisibilidade e resistência, é visível. Lá percebemos claramente que existe um processo anterior que une a idéia dos ovos a idéia da tramas dos ninhos

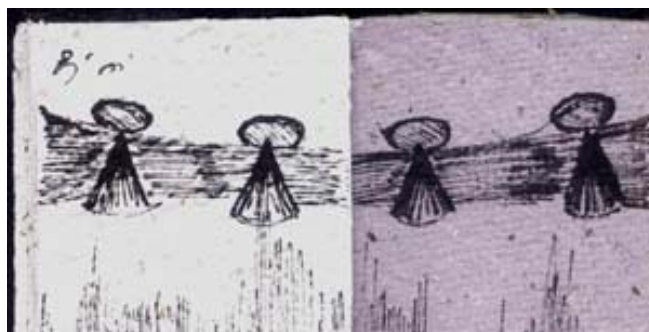


Detalhes de Riscado I e II, desenhos feitos a pastel seco e oleoso da fase preparatória dos objetos-ninho. De 70 x 50cm, de 2001.

Idéia confirmada pelas anotações de junho/2001, um dos documentos de processo de A-ninhos, que mostram, de certa maneira, essa evolução:



9 NINHO:
Grande, negro, laranja
o menino e parte
da nuca do. O menino
e apoio para o





que se o ovo fosse
vazio e por dentro.
O ovo habita, just.
é fixa e está belaa
com o mesmo
mesmo relapto de
mucio/duro, de
quente/aquecido,, de
mistério e abrigo.

O ovo
O ovo é redondo,
red, oval. Seu peso
se distribui sobre
mesmo seu seu mes
simento de vida.
O ovo está para
a vida e nunca por
solidade de interior
de ml.

É o elemento do aprender do or
intencional e ao complexidade e da
necesso tempo i em explícita.
tu me e discreto. Muitas ovos, muito
Supra idex autis minhos. Poucos, muito
da falante por o muito ovos. Ele da
primaria acula a minima e habite. É
dividir-se de um também e portal por
ovo. Fiquo o vida ? VIDA.

Estas fotos foram tiradas de um livrinho de anotações (foto na página anterior), um dos documentos de processo do qual falo no texto. As anotações feitas neste livro contêm as primeiras idéias que levaram à passagem do trabalho feito com os ovos de parafina ao realizado com os ninhos e sua tessitura.

As idéias esboçadas neste livrinho de notas mostram o momento da passagem da série ovos à série de objetos-ninho. E a partir destas anotações, percebo agora que foi em função da fragilidade material da

parafina (os ovos de parafina possuem características de fragilidade bem próximas às existentes na natureza) que a idéia dos ninhos nasceu; a fim de oferecer uma proteção aos ovos que em trabalhos anteriores sempre ficavam em espaços reservados, especialmente construídos para eles. O que me leva a deduzir que as modificações nas estruturas conceituais do trabalho acontecem mais por suas possibilidades materiais que por qualquer outro motivo.

A partir da confecção dos ovos em parafina, a consciência de sua fragilidade começa a indicar uma trajetória solitária desde suas características formais. Alguns ovos se quebravam ou esfarelavam, e por isso, cheguei a pensar na possibilidade de mudar de material. Uma idéia logo descartada, pois como seria possível encontrar em outros materiais aquela qualidade translúcida concedida pela parafina e capaz de absorver as qualidades conceituais que buscava? Como abandonar esse processo formativo que lograva congrega feitura e simbologia, ao mesmo tempo?

A durabilidade das peças então, a partir daí, parece que não importava mais. E os primeiros ninhos, inicialmente suportes para os ovos, surgiram, pequenos, devido à necessidade de guardar ovos também pequenos, com função de apoio. O que continuaria acontecendo até que um primeiro ninho-objeto, confeccionado com uma estrutura de madeira e algo de tecido, em uma instalação (veja-se na página seguinte), acabaria por modificar totalmente o curso do trabalho chamando a atenção do olhar transpositivo, que já observava ninhos, e alertando-o para o fato de que os ninhos reúnem em si gestos e características importantes, do ponto de vista da tecnologia manual e, portanto, fundamentais a esse processo de trabalho.



Fragmento de
Instalação
Chave-Ninho
Ovofechadura

Quando o primeiro Ninho (veja-se anexo, pág. 3) de arame e tecido, que considero o ponto de passagem de um símbolo a outro, surgiu, encontrou para si as bases conceituais para os fundamentos de sua criação. Mais do que isso, este e os ninhos seguintes, que foram inicialmente gerados pela necessidade de obter para os ovos sua independência, um espaço de vida própria, e um lugar que tivesse sua própria topologia adquiriram para estes conceitos um local de existência. Um local no imaginário simbólico, alimentado pelas relações do trabalho com o em torno, amparado na literatura, disponível ao confronto entre conhecimento e realidade, íntimo e especial, ativo. Um lugar no espaço físico que abriga seus *habitantes*, tecido, confeccionado de tudo o que nos cerca e de tudo o que acumulamos em nossa existência, mas também representativo das elucubrações entre intelecto e percepção de uma artista. Um espaço topológico.



Detalhe de Ninho.
Objeto em tecido e
arame de 35 x25x 65cm,
2003.

Os ninhos possuem muitas simbologias, mas em meu modo de ver as coisas, a mais importante é a de que eles representam “uma casa de vida, pois continuam a envolver o pássaro que sai do ovo” (BACHELARD, 2000,

pág. 105). Os ninhos são um espaço representativo do corpo do pássaro que gesta, que o constrói em seu formato, segundo suas necessidades, para sua proteção e conforto. Em mitos associados aos ninhos sempre encontramos referências a casa segura, original, mesmo tendo em vista a precariedade de sua construção. E essa noção de abrigo manifesta-se nos ninhos de A-ninhos, que tal como os ovos sobrevivem à passagem do tempo abrigando fragmentos de memória.

O ato de tecer contém em si uma ação repetitiva que prolonga o tempo e conta laboriosamente os minutos, as horas, os dias. E as histórias se misturam e recuperam coisas esquecidas a partir destas ações atribuídas à tradição feminina da espera e da paciência, que também geram a tessitura de A-ninhos. Os objetos-ninho, portanto, resistem ao tempo e ao espaço exterior, pois, no interior de cada um deles acaba-se conjurando uma sensação de intimidade, de resguardo, fugidia e de índole reflexiva, que pertence ao espaço topológico. Os ninhos, então, mantêm a mesma atitude de resistência à fragilidade percebida nos ovos, mas também de resistência à gravidade que nos confere peso e transforma a vida em esforço, e de resistência ao vazio, já que A-ninhos ocupa espaço para conferir-lhe sentido.

III - O Espaço dos Símbolos

1- Processos que engendram um espaço

1.1 *Gestos e objetos*

Uma parte do processo de A-ninhos acontece no espaço físico, a partir de materiais que habitam o atelier e que uma vez escolhidos transformam-se em pré-objetos que podem ou não evoluir até o *status* de objeto estético. Para que isso aconteça, esses materiais devem prestar-se ao tipo de trabalho executado e também devem portar alguma possibilidade *instigante* de forma.

Os ninhos de A-ninhos podem surgir para o espaço de uma primeira imagem, de um significante inicial capaz de detonar o processo criativo, quase sempre de três maneiras: a partir de uma forma ou imagem que atrai o olhar transpositivo, (veja-se anexo, Ninho pág. 3 ; e Ninhos II, pág. 4 ; IV, pág. 6; VIII, pág. 10); ou a partir do que já constitui um pré-objeto, que pode permanecer por meses sem função, o que presume um certo planejamento espacial e o abandono de um projeto anterior, ao qual se agrega uma outra imagem (veja-se anexo, Ninhos V, pág. 7; VII, pág. 9; IX, págs. 11 e 12); ou através de uma forma que vai crescendo a partir de si mesma, até necessitar novos referentes (veja-se anexo, Ninhos III, pág. 5; IV, pág. 6; VI, pág. 8; IX, págs. 11 e 12) envolvendo processos inconscientes.

Mas esses modos de impulsionar os gestos em direção a uma forma envolvem outros processos como: a recuperação de vestígios da memória e a confrontação da mesma com situações e recursos gerados durante o processo formativo do trabalho (no caso da utilização dos nós para criar estruturas); a evolução natural de um processo artístico que envolve procedimentos poéticos (conforme acontece com as tramas comparadas com outras tramas, da literatura); e ainda o tipo de sustentação, uma

preocupação técnica que espacialmente torna-se importante à medida que determina o tipo de espaço ocupado por cada objeto.

Os ninhos de A-ninhos ocupam diferentes espaços e são adaptáveis a vários contextos diferentes entre si, tanto porque os ninhos na natureza possuem esta particularidade de adaptar-se ao território onde o construtor habite - o que atribui a A-ninhos uma ambigüidade de estilo - como porque existe um gesto criativo por trás da construção de cada trabalho, que responde a uma tendência construtiva primitiva. Os ninhos estão constituídos pelos mesmos gestos que moveram o homem em direção à cultura, a partir da construção de objetos, com a diferença de que no trabalho são tratados com intencionalidade poética.

Leroy-Gourhan diz que à proporção que percebemos um trajeto constituído, percorrido pelo homem bem no começo de seu desenvolvimento que o conduziu a produção de objetos, percebemos tanto a importância dos gestos como a importância dos objetos na elaboração da linguagem, que permanece ou desenvolve-se em algum lugar. E que “a linguagem das palavras e das formas, dos ritmos, das oposições simétricas ou assimétricas, da frequência e da intensidade (que envolvem um código de gestos) são o verdadeiro domínio da liberdade humana” (LEROY-GOURHAN, 1965, VOL.II, pág. 178).

Ou seja, se em princípio existe uma forte ligação entre os gestos que constituem objetos que constroem uma linguagem entre as pessoas, e se essas estruturas estão amarradas à evolução da linguagem, em todos os sentidos, e por isso mesmo à evolução da cultura, todo o processo acontece a partir do uso de um tipo de liberdade que tanto mantém como renova seu arcabouço cultural, uma liberdade que surge a partir de uma relação do homem com o produto de seu trabalho, do produtor para com os objetos por ele construídos. Algo que A-ninhos recupera através da sua feitura e da sua simbologia poética.

Através da “*palavra e da figuração*, que constituem a argamassa que aglutina elementos da célula étnica individualmente” (LEROY-GOURHAN, 1965, VOL.II, pág. 81), a mesma linguagem, capaz de aglutinar ou estancar uma célula étnica, também permite mudanças dentro do processo de criação ancorado no cotidiano e isso acontece a partir de “uma lenta moldagem inconsciente, como se os objetos e os gestos correntes se moldassem progressivamente no decurso de seu uso, ao sabor da tendência de uma coletividade cujos membros se adaptam mutuamente” (Ibid., pág. 81).

Então, a partir do mesmo conjunto de gestos que constituem os objetos que necessitamos a fim de facilitar nossas vidas e a da comunidade, também constituímos o objeto da criação, que é capaz de traduzir uma cultura. Cada peça construída pelo homem por consequência, representa a criação de uma linguagem material fundamentada na convivência com seu grupo e, também, no desenvolvimento de seu processo de percepção. O que reforça minhas crenças de que o olhar transpositivo – viajante natural da conjunção espaço-tempo - agarra tudo o que pode perceber em torno de si para facultar uma reflexão que engendre uma linguagem criativa e também que a perceba.

Um sujeito criador, então, além de pertencer a algum tipo de comunidade onde ele aprenda uma linguagem inicial, e possa assim empreender “a fuga libertadora do artista, no conforto de uma perfeita inserção no pensamento coletivo ou na contradição e no sonho.” (LEROY-GOURHAN, 1965, VOL.II, pág. 179), também deve estar disposto a utilizar um elemento transformador que provavelmente surgirá de suas referências culturais, e da fecundidade significativa que adquire o olhar transpositivo, a fim de criar uma linguagem criativa.

E A-ninhos é um bom exemplo disso: cada objeto-ninho apresenta um “corpo” orgânico que resulta daquilo que foi percebido no em torno - na

literatura, nas tradições, na cultura popular, nos mitos, antigos e vigentes, nas histórias do cotidiano, nos objetos que nos importam - e do que a memória processa disso. O que transforma o ato de agregar pequenos objetos, inicialmente lúdico nesse trabalho, em parte de um característico processo formativo que se estrutura através de recursos técnicos específicos para cada tessitura, como uma reinvenção, onde objetos esquecidos, que se relacionam com o cotidiano de uma cultura, dançam uma nova dança com os mesmos ritmos. Onde a representação do Outro no espaço, que estabelece essa conexão do trabalho e de seu espírito com o ambiente externo revela-se através de um resultado espacial acumulativo.

O que transforma cada um dos ninhos em uma "casa", um habitáculo repleto de informações, onde estão guardados o útil e o inútil, a verdade a mentira, o possuído e o desejado, que integram uma espécie de lar, capaz de revelar esta "vontade de manter viva nossa casa onírica, de ovos bem chocados", ou como também diria Bachelard, que nos faz "descobrir um ninho que nos leva de volta à nossa infância, a uma infância, a infância que deveríamos ter tido" (BACHELARD, 1989, pág. 106).

As tessituras feitas com objetos físicos descontextualizados, então, geram novos objetos que adquirem sentidos, para serem apreciados, o que na arte, historicamente falando, não seria uma novidade. Na Europa, do início do século passado, a partir do Dadaísmo e do Surrealismo, os objetos comuns começaram a ganhar um status de objeto artístico. Marcel Duchamp, em 1913, com sua roda de bicicleta, descontextualizou pela primeira vez um objeto cotidiano e o transformou em objeto de arte questionando o espaço institucional e defendendo que a arte estaria na mente (ARCHER, 2001, pág. 3), ou seja, naquilo que fosse considerado arte.

Esse processo artístico geraria discussões na arte que influenciariam a artistas europeus e americanos. E Duchamp, a partir de seus ready-mades, indicaria novos caminhos no universo artístico, tornando-se importante para

vários movimentos artísticos. Como o POP Art³⁰, uma das influências de A-ninhos, já que durante este período o emprego de elementos da cultura popular, o caráter de rebeldia contra o cotidiano, a utilização de cores variadas e a agregação inconsciente de objetos aparentemente sem sentido, adquiririam status de processo artístico (ARGAN, 1975, pág. 575), algo que permeia de certa forma o caráter das Assemblages e também influencia o processo acadêmico da geração 80 no RS, do qual escrevo na primeira parte deste texto.

Claro está que a palavra objeto, hoje, é utilizada na arte em muitos sentidos, mas nesse trabalho ela funcionará principalmente para designar a composição material e também aquele produto de uma relação entre o processo formativo e suas projeções no espaço, sem esquecer que A-ninhos também se caracteriza por um processo transformador. E ainda no sentido de margear o conceito tradicional de escultura.

Considero que a articulação entre a palavra objeto e esse trabalho surge como uma evolução natural do termo estrutura, antes utilizado para definir os suportes matéricos - de natureza material e acumulativa, construídos a partir de uma técnica desenvolvida pelo uso de materiais diversos - do qual este trabalho também se origina.

Segundo o Aurélio³¹ um objeto pode ser manipulável e/ou manufaturável; intercambiável; agente, motivo ou causa; propósito, intento ou desígnio; o que é real ou utilizável e se torna motor da ação de um sujeito. Em sua origem etimológica a palavra em latim implica em ver (jecto) algo que foi posto adiante (us). De modo que a primeira qualidade de um objeto é a sua presença, sua capacidade de aparecer à nossa consciência.

³⁰ Veja-se texto "A arte e seus objetos" (ARCHER, 2001, págs. 1-59).

³¹ Estas definições da palavra objeto foram retiradas do dicionário Novo Aurélio, pág. 1427, em função de estabelecer ou definir as estruturas que construo através de uma primeira abordagem, concreta.

Aproprio-me desse sentido no momento em que considero o objeto estético como algo que está físico, histórico, espacial e temporalmente, colocado diante de nossa consciência, como formador da mesma. Na atualidade, podemos referir-nos a um objeto de arte sem que ele seja necessariamente material. No entanto, meu interesse está justamente na preservação dessa tessitura material, desse fazer que dá forma e transforma, que preserva gestos que têm sido importantes para a evolução de nossa espécie, na demonstração de uma habilidade que desenvolvemos por necessidade e que transformo em prazer estético; no processo material estreitamente vinculado ao conceitual.

Além disso, qualquer objeto estético é capaz de excitar a memória de um sujeito (considerando sempre o fato da memória também ser uma construção), e levá-lo a algum tipo de conceituação, pois os objetos sempre estarão impregnados de conceitos, simplesmente por existirem. Qualquer objeto percebido pode despertar alguma lembrança, uma primeira imagem ou sensação, ou algum tipo de reflexão em um sujeito que, mesmo não possuindo ligação nenhuma com o mesmo, poderá avaliá-lo somente por suas qualidades formais no espaço, ou por suas relações, estabelecidas entre suas referências anteriores e suas preferências atuais. Esse tipo de apreciação é inerente aos seres humanos, que começam muito cedo sua relação com os objetos através do uso de suas capacidades perceptivas.

1.2 *Processos psíquicos determinantes*

A psicologia nos ensina que nossas primeiras tentativas de comunicação, desde as primeiras formações de nosso intelecto, são entabuladas através do espaço, e que isso acontece através dos objetos que nos rodeiam, pois, em um primeiro momento, antes da identificação de nosso próprio corpo (que acontece de maneira gradual, até o primeiro ano), pensamos que tudo o que nos cerca pertence a um só objeto, que somos nós. Que tudo existe como extensão de nosso corpo físico, em uma fase considerada narcisista.

No momento em que percebemos que somos *alguma coisa* separada de outras *coisas* (ou objetos), desde que temos a consciência da existência de nosso próprio corpo, percebemos que existem *coisas* que vivem em torno a nós, e que, embora estejam separadas de nosso corpo, elas têm alguma função em nossa existência, como, por exemplo, dar-nos prazer. Começaremos então a perceber tudo de maneira distinta (WOLMAN, 1968, pág. 271 a 276). E isso acontece, segundo a psicologia, mais ou menos assim...

A princípio quase não diferenciaremos uma coisa ou "objeto" de outro, a não ser no caso de nossa mãe, que somos sempre capazes de reconhecer por instinto. Somente a partir de nosso primeiro ano, quando as relações com o mundo começam a separar-se em nosso raciocínio o que é ser do que é objeto, a partir do processo de linguagem e, conseqüentemente, dos rudimentos do que se tornará nossa capacidade de conceituação, perceberemos que nem tudo é objeto. Desenvolveremos, então, a consciência de que existe um Outro que por definição é "toda a ordem da linguagem enquanto constitui a cultura transindividual e o inconsciente do sujeito" (FAGES, 1973, pág.157), um mundo simbólico.

Através da chamada "fase do espelho", onde desenvolvemos a percepção de nossa imagem em um espelho, que primeiramente apresenta-se a nós como "objeto" real, entenderemos gradualmente a visão de nosso

corpo reproduzido em um espaço, tal como o podemos percebê-lo com o nível de conhecimento que temos em uma fase tão inicial de nosso desenvolvimento. E aos poucos percebemos a repetição do espaço circundante na superfície do espelho o que se derivará em um processo de reconhecimento, confirmado pelo tato. Na medida em que percebamos a repetição do mundo externo e dos objetos à nossa volta dentro do espelho e que tentemos apropriar-nos de elementos pertencentes ao espelho, aprenderemos a separar o que é real do que é imagem.

“Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal que projeta decisivamente em história a formação do indivíduo: o estágio do espelho é um drama cujo impulso interno se precipita na insuficiência da antecipação; que para o sujeito, preso à ilusão da identificação espacial, maquina as fantasias que sucederão desde uma imagem fragmentada do corpo até uma forma, que chamaremos ortopédica, da sua totalidade - até a armadura por fim assumida de uma identidade deturpada que vai marcar com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental” (LACAN, 2003, pág.90)

Ou seja, em um processo muito lento, a partir da separação física entre objetos, começaremos a perceber o que nos cerca, uma característica que nos acompanhará por toda a vida, pois dela depende nosso desenvolvimento mental e talvez até parte do físico, já que a imagem que formamos de nós mesmos determina certos tipos de comportamento. O que me faz pensar que se nossas primeiras relações com o universo exterior se dão através de objetos, ou do que ainda não podemos considerar senão como objetos, de certa maneira, isso influencia todo o desenvolvimento de nossa estrutura mental e também ao processo de simbolização, por ser parte de um começo, e, mais que isso, por propor desde o início a dialética entre o ser e o universo externo.

Até a metade de nosso segundo ano, mais ou menos, terminaremos por captar a totalidade de nossa forma global, mas a dimensão simbólica só acontecerá um pouco mais tarde e com ela nossa noção de Outro. Os

símbolos surgem de uma necessidade interna da criança, de uma mediação que a criança faz com a falta que sente da mãe e pela aceitação da lei do pai, com a qual tenta negociar. Parece ser justamente essa negociação que faz com que todos aprendamos a simbolizar.

Esse processo, paralelo a outros em nosso crescimento, começaria com a consciência do ser (de seu próprio corpo, tal como podemos percebê-lo, na fase do espelho), substituído pelo acesso ao ter (jogo do Fort-dá) que nos levaria à percepção do *si mesmo*, de nossos sujeitos e de nossas relações com outros sujeitos.

Segundo Freud, o jogo do Fort-dá, uma situação onde a criança ilustraria a compulsão de repetição através de uma necessidade de realizar um ato contrário aos desejos do sujeito, aconteceria inicialmente em substituição à falta da mãe. O jogo faria a criança perceber o trânsito de sua mãe e que a mãe pode retornar apesar de afastar-se constantemente dela. Consiste em um simples jogo de esconder e mostrar, que toda a criança gosta de fazer, percebido por Freud em seu neto e mais tarde descrito no texto "Mais além dos princípios do prazer". Sabemos que quando qualquer mãe deixa seu filho, a fim de atender seus compromissos ou relacionar-se com o pai, a criança é presa de grande angústia. E Freud considerou que através do jogo de desaparecer e reaparecer, Fort (longe em alemão) e Dá (aqui está), a criança aprenderia a substituir a falta da mãe.

Já Lacan vê no mesmo episódio a determinação que o animal humano recebe da ordem simbólica (LACAN, 2003, pág. 46)³² ou seja, o momento em que a criança desperta para a linguagem simbólica, uma vez que ela estabelece um contato com outros a partir das palavras emitidas. Ela provoca e prevê, segundo ele, o desaparecimento do objeto intervindo em um sistema de discurso, através das palavras citadas, Fort e Dá (instituídas

³² Também citado nos livros: "O que vemos, o que nos olha" de Didi-Huberman, pág. 82 e "Para compreender a Lacan", de Fages, pág. 22.

por Freud e por isso em alemão), palavras que também identificariam um gesto e adquiririam um sentido amplo para a criança. Ele chega a comparar este jogo com um conto de Edgar Allan Poe, "A carta roubada" onde todas as situações são percebidas e manipuladas apenas por indícios de uma situação real e não através dela mesma.

A fase do espelho, fornecendo à criança sua imagem, faria com que a mesma se reconhecesse aos poucos e percebesse os limites de seu corpo. O que confirmaria à criança que a mãe está separada de seu corpo e a faria perceber um outro, o pai (que embora parte de sua vida, não teria com ela uma relação de interdependência). Detentor do *falo*³³ (ou poder) o pai, desejado pela mãe (a criança o percebe pelos momentos em que não está acompanhada por ela), seria uma figura que ela logo entenderia como importante para si. Então a criança (de mais ou menos um ano e meio) teria acesso à dimensão simbólica, aprendendo a substituir o real por uma imagem formada, capaz de identificar o real. "A repressão original (ou a falta da mãe que busca ao pai) aparece então como a intervenção intrapsíquica que assegura a passagem do real imediatamente vivido à sua simbolização na linguagem." (DOR, 1986, pág.105)

E durante o momento da encruzilhada estrutural da subjetividade (chamado nomeação, onde a criança nomeia uma imagem que corresponde ao pai), a criança, percebendo a supremacia do falo e a diferença de posição que ocupa no desejo da mãe, tentaria uma comunicação com o pai. A busca do falo pela criança agregaria reconhecimento à existência do pai como o detentor do mesmo, e o processo de simbolização cresceria justamente, de uma tentativa de mediação tanto com a mãe como com o

³³ Simbolicamente, é aquele que pode impor estruturas psicanalíticas. É o "atributo paterno, significante primeiro de toda a cadeia de significantes consciente se inconscientes" (FAGES, 1973, pág. 155). Durante o desenvolvimento infantil a criança deseja muito ocupar o lugar do falo simplesmente porque ele faz falta para a mãe, posição que a criança gostaria de ocupar.

pai. Nesses estágios iniciais, de maneira complexa, forjamos então, o lugar onde habitam nossas necessidades mais profundas além de nossa capacidade de comunicação, o que nos permite jogar com imagens e conceitos e selecioná-los através de nossas relações com os objetos, que começam muito cedo, e nos acompanham por toda a nossa existência.

Para Lacan, formar-se-ia a partir daí uma dimensão simbólica no pensamento, adquirida e mediada pelo sujeito em seu universo e pela noção de Outro, que surgiria no momento em que desenvolvemos a consciência de que existe um mundo onde nos movemos, e que ele não é só a extensão de nosso ser, o que acontece, primeiramente, através dos processos descritos. Mas a noção de Outro logo se transformaria, pois ela também é essa capacidade tão importante de ver-nos a nós mesmos, um dos mais incidentes fatores do processo de constituição do sujeito; porque ela resulta em uma estrutura relacional que nos acompanhará por toda uma existência. Nossas primeiras mediações com o Outro determinarão, de certa maneira, nosso modo de relacionar-nos com a linguagem e conseqüentemente com o mundo externo.

Pouco a pouco então, em nosso desenvolvimento, separando aos seres dos objetos, responsáveis através do espaço em que nos movimentamos, por nossa formação, iríamos paralelamente construindo linguagem. O que agregaria importância a qualquer objeto que faça parte de nossas vidas, que se procurarmos com cuidado, encontraremos facilmente em nossas memórias. O que a meu ver fundamentaria também a noção de objeto de arte, porque um objeto de arte guarda em si tantas referências em sua função não-utilitária e formativa, profundas, perceptíveis tanto pelos sentidos como através de tudo o que envolve o processo de raciocínio, que isso o torna capaz de congrega a conjunção de fatores complexos que propiciam o conhecimento, tanto através do foco do produtor como pelo ponto de vista do observador.

Os objetos de arte são uma representação direta do ser, e do Outro no ser, já que refletem em si esta profunda relação estabelecida entre homem e objeto desde seus primeiros momentos, e já que eles acabam por constituir um ser, capazes que são de engendrar uma existência além de seu criador.

E a força que um objeto de arte pode adquirir quando representante da noção de Outro de uma pessoa, tanto na fase da produção como na de observação do mesmo objeto, estaria para mim em seu resultado. Como no caso do objeto Ninho VIII (veja-se anexo, pág. 10). Esse trabalho possui sua própria história, apenas entrevista a princípio, mas revelada depois de alguns meses do término de sua feitura. Ele tem um formato que recorda o de um barco, onde a vela seria o ninho tecido em si. Um “barco” que carrega dentro dele um vestido verde que ali foi colocado como um protagonista, por pertencer a alguém muito especial. Lembro que a idéia de sua forma partiu de uma estrutura de madeira presenteada, inclusive. E que na época que o estava construindo ele me parecia cada vez mais feminino à medida que trabalhava, o que acabei preservando e re-calcando por todo o código que ele contém, como, por exemplo, pelo cacho de cordas que repousa em sua base.

Ao concluí-lo, portanto, pensei em Ofélia, personagem de Hamlet, obra de Shakespeare, que inspirou a vários trabalhos na história da arte inclusive a um que admiro especialmente, intitulado Ofélia, de John Millais (1829-1896)³⁴. A idéia de morte está presente neste trabalho já que o vestido que o habita pertence a alguém desaparecido. E seu formato com o vestido pousado corrobora com a idéia de flutuação que vemos naquele quadro.

³⁴ Pertencente ao grupo inglês Pré-Rafaelita, da segunda metade do século XIX (GAYANUÑO, 1984, pág.447).

O que confirma o fato de que os objetos-ninho também são portadores desta faculdade projetada de transportar, através da memória afetiva de um ser, um universo coletivo. Que eles já nascem com uma predisposição a tornarem-se objetos de arte, claro, mas também de ser objetos de conhecimento. Eles são uma *coisa* material, transportável, impregnada de vestígios, que pode ser tocada, percebida pelos órgãos de sentido e constituem um ser/estar individual, pleno de sentidos.



Detalhe de Ninho VIII (veja-se anexo, pág. 10), objeto em madeira, tecido e fios de 2.20 x 1.80 x 66cm de 2005. Este trabalho possui um vestido verde costurado em posição de descanso e no detalhe acima podemos perceber que ele possui também um cacho de corda vermelha. E de alguma maneira este trabalho, no meu entender, está conectado com a *Ofélia* pintada por Millais. Ele não é uma releitura, mas seu aspecto flutuante e sua indicação do feminino, pelo vestido e pelo cacho vermelho, de certa maneira remetem-me ao quadro, uma de minhas pinturas favoritas.

Estou ciente, entretanto, de que, a apreciação desses objetos surgirá ou não durante o processo de percepção de outrem, através de convenções. Sei que qualquer processo racional sobre A-ninhos, que qualquer

elucubração intelectual que se venha a fazer sobre esses objetos, deve partir de uma primeira relação entre sua existência sólida e o espaço específico onde ele habita, e pela disponibilidade de alguém em apreciá-los.

Eles só existem a partir de uma brecha espacial carregada de tensões, de uma materialidade onde encontraremos estímulos para a percepção no uso de uma espécie de tato-visual. E só podem atrair pelos mesmos motivos: pela prodigalidade de texturas e cores oferecidas pelo trabalho e por um espaço interpessoal constituído pelo objeto observado.

Ao mesmo tempo em que os ninhos aludem à existência de corpos, devido ao material com que são trabalhados e a noção de habitáculo, reforçada pelos espaços criados, eles também se constituem pelos referentes memorísticos que o habitam. Existem porque o homem vive o tempo e todas as suas vicissitudes através do espaço que ocupa, que simbólico constrói como referência estrutural de seu comportamento, e através do que pode pensar daquilo que percebe de uma cultura em constante transformação.

2- A-ninhos e suas abrangências espaciais

2.1 Sobre espaço e percepção

As articulações entre o homem e o espaço que ocupa resultam em formas sociais complexas e variadas, tal como pudemos observar na primeira parte deste texto. Mas, além disso, sociedades inteiras formaram-se a partir da disponibilidade de condições geográficas, como nos têm ilustrado a história e a ciência; hoje sabemos que os seres humanos possuem uma capacidade infinita de adaptação a diferentes espaços geográficos, que

obedece a fatores culturais e psico-sociais, gerados a partir de um mundo físico imbricado a seu universo sócio-intelectual.

Através de especialidades como a física, a metafísica, a matemática, a psicologia, a antropologia e a biologia, entre outras ciências, uma nova noção de espaço alcança maturidade atualmente, uma noção que vem sendo vislumbrada pela arte desde o Modernismo. O Homem sempre foi capaz de apreender o seu espaço e modificá-lo, mas hoje suas possibilidades extrapolam até as previsões feitas há pouco mais de 100 anos: a tecnologia nos permite pensar, nesse momento, em uma existência fora do planeta e isto certamente modifica as estruturas do pensamento. E a arte vem percebendo essa relação de transformação desde o Modernismo.

Existe uma tradição na análise da arte através do espaço, pois a história utiliza esse recurso com frequência, talvez pelo fato dela haver estado ligada durante muito tempo à arquitetura, talvez pela tradição gerada pelo estudo da perspectiva na pintura desde o Renascimento, ou simplesmente porque nossas primeiras relações com o mundo se dão através do espaço, tal como foi tratado anteriormente. E A-ninhos também teve que aprender sobre o espaço para existir.

O significado original da palavra espaço vem do latim, *spatium*, e *significa* espaço livre, extensão, distância, intervalo. Mas as primeiras definições de espaço começam ainda na Grécia antiga, a partir da filosofia, por onde começam a ser introduzidas no mundo ocidental³⁵. Em Platão, o espaço corresponde a um dos gêneros do ser (entre as formas ou idéias e as coisas sensíveis), pois Platão considera o espaço aquele que é eterno e indestrutível, habitáculo das coisas criadas, real, mas apreendido por uma razão discutível, o que coloca sua existência somente em relação ao ser.

³⁵ Veja-se Ferrater Mora, págs. 1079 a 1089.

Para Aristóteles, ele corresponde ao lugar onde as coisas estão feitas, e para Plotino funciona como um intervalo, um vazio, ou o lugar da realidade incorpórea. Descartes considera que o espaço seria aquilo que existe a partir de um corpo ou de sua posição. E dessas interpretações, que seriam as principais, muitas derivam, com pequenas modificações, até a teoria empírica de Locke.

O pensamento de Locke tornar-se-ia logo importante para a arte por levantar, pela primeira vez, na história da filosofia, a questão da determinação do espaço pela percepção, principalmente através do tato e da visão, e pelo estudo de seus funcionamentos. Algo que Kant complementaria, em sua "Estética Transcendental", pois trabalharia com a noção de espaço considerando-o como condição de possibilidade para os fenômenos. Idéias que abririam caminho para a subjetividade, para a intuição e para a sensibilidade, e que nos levariam a analisar o espaço desde esses pontos de vista e através da fenomenologia de Merleau-Ponty.

O estudo analítico do espaço ou geometria, como usualmente conhecemos, deduz que "são suficientes três dimensões para descrever a forma de qualquer corpo sólido e sua localização relativa entre um ou mais objetos." (ARNHEIN, 1997, pág. 245) Percebi muito cedo, entretanto, e recordei durante o processo de construção de A-ninhos, que o espaço possui muitas outras dimensões, todas implícitas de uma significação topográfica localizadas tanto no plano mental como no físico³⁶. Altura, largura e profundidade são somente elementos básicos para medição de um espaço, e com essas medidas poderemos definir somente a ocupação de um objeto no espaço e não o alcance de um espaço convencionalizado como o da arte, tal como ele existe em A-ninhos; ou de um espaço mental projetado como aqueles que "possuímos" simbolicamente em nosso cotidiano – a nossa rua, a nossa cidade.

³⁶ Veja-se PUIG, 1979, pág.125.

Então levaremos em conta, nessa análise do espaço de A-ninhos, os conhecimentos que envolvem o espaço simbólico (do qual tratamos no capítulo anterior), fruto de nossas elucubrações intelectuais e do exercício da linguagem, já que este é o legado recebido pelo conhecimento ocidental e já que falaremos sobre objetos que ocupam sim um espaço, mas que possuem características próprias e funções variadas, bem além de seus próprios espaços. Este trabalho não envolve novas tecnologias, mas ainda assim tenta modificar um espaço perceptível através dos sentidos.

E, baseados na crença de que “é a totalidade do *perceptor* (*quem o ou que percebe*) quem atua no ato perceptivo” (PUIG, 1979, pág.44), verificaremos aqui a importância da percepção (da utilização de nossos sentidos, seus recursos e ilusionismos, suas simplificações e deformações, os efeitos da luz e dos movimentos) em nossa noção de espaço, começando a entender porque o espaço, que é conceito, abrigo e meio de deslocamento crucial em nosso desenvolvimento como seres, desde nossa origem, ou até anterior a ela, é o condutor dos procedimentos desenvolvidos para a produção de A-ninhos.

Este trabalho não existe sem a possibilidade de uma localização e não se transforma em arte sem uma vontade que defina seu caráter estético. A matéria e o “vir a ser” que transformam os objetos em arte, nesse caso, mantêm uma relação complexa com o espaço porque o próprio ser criador relaciona-se através dele: o indivíduo, receptáculo do ser consciente também é matéria orgânica e habita um lugar. Mas fundamentalmente porque para esse ser orgânico consciente, de certa maneira, o espaço se oferece como abrigo e como resistência.

Nascemos tirados do ventre da nossa mãe, e o mundo desde o início apresenta-se como resistência a esse movimento. Só encontraremos abrigo, entretanto, nos braços de nossa mãe. Depois, o próprio movimento de nosso ser no mundo elaborará uma auto-resistência em relação a ele e a si-

mesmo, que em atitude natural não consegue entender totalmente aquilo que lhe parece exterior, o estar no meio e para as coisas. Por isso os objetos como representação do ser, no seio do contexto social no qual o ser se desenvolve, se apresentam como uma forma de resistência e de acesso ao conhecimento, porque eles também trazem em si a representação física das tensões apreendidas do contexto social em que o objeto existe.

A-ninhos, portanto, constitui-se de objetos. Porque eles são resistentes ao peso exercido pela gravidade, à pressão exercida pelo tempo que tece sentidos sobre sua fragilidade física e sobre o equilíbrio de suas formas. E porque, corporificando-se mediante a existência de objetos anteriores a ele, e também pela vontade e resistência do artista, A-ninhos necessita conceber objetos e que eles sigam um curso próprio. A série manifesta-se através dos materiais e de sua empreitada no espaço, o que explica a necessidade de analisar toda a sua trajetória e de perceber o que realmente envolve esse processo de tessitura. E ela propõe-se a restaurar o intervalo, vazio permissivo e frutífero que o cotidiano atropela, que não existe em A-ninhos através de um local ou de um lugar de objetos, mas como um espaço criado, que só podemos identificar a partir de uma relação entre forma e símbolo, de uma reflexão, ou da visão de um olhar transpositivo.

2.2 – O espaço de um objeto

Merleau-Ponty³⁷, em seu relato sobre a percepção humana, dedicou-se a analisar profundamente o modo como somos influenciados pelo meio, pelos objetos que nos cercam, elegendo como órgãos de sentido privilegiados o tato e a visão, projeções de nosso corpo, capazes de avaliar o espaço circundante de maneira profundamente eficiente. Ou seja, ele considerou que todas as nossas relações com o mundo revelam-se no

³⁷ Merlot-Ponty, 1999, págs.272 a 325.

espaço e que o mesmo “e, em geral, a percepção, indicam no interior do sujeito o fato de seu nascimento, a contribuição perpétua de sua corporeidade, uma comunicação com o mundo, mais velha que o pensamento” (MERLEAU-PONTY, 1999, pág. 342).

Além disso, ele considerou que o espaço “não é o ambiente em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível.” (ibid, pág. 328); que o espaço é este mar de possibilidades, reais ou imaginárias, com a qual nos integramos no mundo, pois toda a sensação é espacial “enquanto contato primordial com o ser, enquanto retomada pelo sujeito que sente, de uma forma de existência indicada pelo sensível, enquanto coexistência entre aquele que sente e o sensível, ela própria constitutiva de um meio de experiência, quer dizer, de um espaço.” (ibid, pág. 298).

Ora, é disto exatamente que temos tratado neste texto. Por exemplo, quando Platão construiu sua teoria do mundo das idéias não estava somente sistematizando um modo de pensar estruturas mentais e desenvolvendo um método epistemológico, mas evidenciando sob quais aspectos e prismas ele considerava seus valores, suas importâncias, e suas percepções da sociedade em que viveu. Tanto é assim que parece ponto pacífico a vários filósofos que Platão parecia apreciar com muito mais cuidado a poesia. E isso não me parece uma questão de preconceito ou gosto, apenas mais uma evidência de que construímos para nós mesmos uma lente, um espaço mediador que nos permite relacionar com o mundo exterior e construir o interior, um espaço conseqüente com as nossas referências perceptivas que influencia, senão gera, o raciocínio.

E esse local mediador, concludo, pode ser construído, representado por um espaço criativo, tal como exemplifico através de uma análise do Ninho IV (veja-se anexo, pág.), da série A-ninhos, ao qual nos aproximaremos com facilidade. Todos os objetos-ninho demonstram em seu resultado material

uma inserção no contexto teórico desta dissertação, mas esse ninho em especial, escolhido como exemplo, talvez seja o que reúne a maior quantidade de informações detectáveis pela percepção, tanto de caráter material como de caráter conceitual. O Ninho IV possui um formato adaptável a qualquer contexto e está confeccionado com camisetas, fios e bolas de meia. Sobre ele, inclusive já falamos enfocando os seus aspectos simbólicos, embora não tenhamos abordado especificamente a questão espacial.

No começo, este trabalho plástico processou-se através de sua própria forma, já que eu não possuía uma imagem formada de seu resultado antes de sua construção. Ele surgiu de uma primeira idéia a qual inconscientemente agreguei outras, mas aos poucos fui tecendo os fios que confirmaram este emaranhado de referências até a última parte colocada no trabalho: uma trança simples, de tessitura colorida, utilizada nesse caso como um adorno, mas que ressalta este aspecto compositivo de amarração, calcado pelas torceduras que também atribuem dinamismo à peça.



Detalhe de Ninho IV (veja-se anexo, pág. 6) onde podemos perceber sua fragilidade física e visualizar a trança mencionada no texto.

pode e parece mover-se ao mesmo tempo em que direciona o olhar a um espaço delimitado, penetrável pela visão. É fisicamente frágil, mas de aparência protetora e até possessiva, ou seja, é complexo. As bolas de meia, uma alusão aos brinquedos infantis, que

dão estabilidade ao trabalho (pois ajudam a fixá-lo no solo) e também possuem movimento, coexistem, relacionam-se espacialmente com um habitante, um imenso nó construído por sucessivas camadas de tecido amarrado e embebido em parafina líquida, trabalhado de modo a adquirir um caráter estático entre translúcido e mumificado que lhe dá um aspecto de um triste ovo malogrado. Sua cor acinzentada não dá espaço a outras interpretações e seu aspecto pesado tampouco o permite.

Em torno a ele está toda a suavidade do objeto que em um jogo de luz e sombras amplia seus domínios como uma imensa teia de aranhas, permitindo que sua forma absorva histórias além das suas, que com curiosidade tratei de averiguar. Todas as pessoas que consultei foram capazes de ter do objeto essa impressão de casa de aranha, de braços estendidos e de trabalho tecido, ou seja, de relacionar-se com a forma, com o espaço criado no trabalho, com o local informativo que o objeto oferece, e que por suas características alude a um barroquismo, ou ao que chamaremos neobarroco.

2.3 O espaço neobarroco

A arte parece constituir o último lugar onde a *perda de tempo*, em profunda observação, cumpre uma tradicional função: a de estimular o raciocínio e os sentimentos, a de criar um espaço privado de crescimento em cada pessoa, tecido em um mundo de relações fugidias. Nisto a arte não tem se modificado. Ainda é necessário, para que ela flua entre as pessoas, que alguém faça e que alguém observe, ou sinta, ou cheire, ou escute, ou toque, mesmo que de dentro da obra ou participando ativamente da mesma. O raciocínio inicial pertence ainda a um artista, seja ele claro ou não a respeito de suas funções e intenções; e um artista trabalha para atingir algum tipo de público, mesmo que se constitua dele mesmo.

A necessária disponibilidade de tempo para a apreciação de um trabalho de arte, então, também continua a mesma. Mesmo que levemos a arte ao cotidiano das pessoas e elas necessitem somente de alguns fragmentos de tempo dedicados ao entendimento de alguma proposta, ainda assim isto significa dispor de um tempo. Posso colocar um de meus ninhos, por exemplo, em um corredor de colégio, onde existe sempre movimento de pessoas circulando, e mesmo assim ele poderá chamar ou não a atenção de alguém/ninguém, porque para que isto aconteça é necessário que exista uma disposição, um fragmento de atenção que ocupa algum tempo.

Através de nossos sentidos fazemos uma seleção daquilo que queremos, devemos ou fomos ensinados a perceber. Isto diz a teoria da percepção, mas, para que esta se desenvolva, temos que ser estimulados neste sentido. Temos que construir uma ponte entre o intelecto e os órgãos de sentido, uma das funções que atribuo a A-ninhos, mesmo sabendo que isso depende de uma disponibilidade nem sempre existente. Então, apostando em algum tipo de poder de atração exercida pelo acúmulo de informações e considerando que pelas quantidades e dinamismos encontrados no trabalho logro construir um espaço onde o gosto pelo exagero recorda ao barroco chego, finalmente, ao conceito de neobarroco.

Calabrese afirma que podemos definir o barroco dentro de certos critérios, mas que é muito difícil tratá-lo somente do ponto de vista histórico, através de noções que categorizam uma época. Que seria impossível, inclusive, fazê-lo, sem nos acercarmos perigosamente das simplificações. Assim, dedicando-se a “encontrar formas profundas de análise com caracteres comuns a objetos, ainda que díspares e sem aparente relação causal entre si” (CALABRESE, 1987, pág. 22); e considerando que existe um tipo de gosto que se reflete em cada objeto produzido pela cultura como coisa comunicável, que integra os objetos em uma cadeia de comunicação, dedicou-se a encontrar formas aparentemente sem ligação nenhuma entre si

(que vão dos vídeos eletrônicos ao cinema, das pesquisas científicas à literatura) que confirmassem suas crenças, acabando por batizar um estilo específico, identificado por ele, com o termo Neobarroco.

Este, mencionado pela primeira vez na arquitetura por Gillo Dorfles, foi escolhido para denominar, segundo o autor, um gosto típico de nossa época, de origem popular, mas não dominante, atemporal, que circula em clara oposição ao gosto clássico. Cada objeto, escreve Calabrese, “criado por um sujeito, individual e coletivo, é produzido segundo certos mecanismos de produção, manifesta-se segundo certas formas e conteúdos, passa através de certos canais e é recebido por um destinatário, individual ou coletivo, determinando certos comportamentos”(ibid., pág. 20). Ou seja, cada objeto reflete um gosto pertencente a uma época, e o historiador os identifica por sua forma, considerando, claro, todas as acepções da palavra objeto (como propósito ou coisa material).

O autor, portanto, de certa maneira, concorda tanto com as colocações de Arnau Puig sobre a influência do meio na produção de linguagem/cultura, como com o que diz Leroy-Gourhan a respeito da relação do homem com os objetos (assuntos tratados anteriormente), o que me leva a considerar que a coerência de A-ninhos também está em uma produção material que evidencia correntes de pensamento com as quais o trabalho encontra algum tipo de comunicação que sustenta um estilo que lhe é próprio.

Segundo Calabrese, atualmente, os estilos surgiriam de uma consequência social que segue duas vias: o limite e o excesso “dois tipos de ação cultural” (CALABRESE,1987, pág. 64) refletidos nas formas. E o Neobarroco toma a via do excesso, pois evidencia formas “mutáveis, instáveis, acordes com os fenômenos de flutuação e turbulência” (ibid., pág. 10), formas excêntricas, que “brotam da difusão das comunicações de massa” (ibid., pág. 207).

Formas que influenciam ações culturais e que com certeza exerceram seu influxo em A-ninhos, caracterizado por uma excessividade que encontra seus paradigmas no curso de informações a que temos acesso na sociedade ocidental, já que o poder da informação ultrapassa limites impensados - físicos e até topológicos - e vem ao encontro dessa tendência espacial dos objetos-ninho.



Detalhes de Ninho V (veja-se anexo, pág. 7), objeto adaptável em tecido e fios de 2.50 x 2.00 x 1.60cm de 2004. Este trabalho possui uma forma dinâmica que , repleta de detalhes, chega ao exagero. Isto faz do objeto um bom exemplo do gosto Neobarroco.

O neobarroco, um gosto que nasce da desordem, do movimento e da instabilidade, atinge a vários setores e camadas da percepção, até mesmo através de representações figurativas e estruturais. E vejam só quais figuras foram escolhidas por Calabrese como representativas deste estilo: o nó, o meandro, a trança e o labirinto. Elementos escolhidos por suas "agudezas, astúcias, maravilhas e entrelaçamentos"(CALABRESE,1987, pág.146) que indicam movimentos e que constituem a imagem "estrutural do próprio saber: um saber aberto, interdisciplinar, em movimento, sempre sujeito ao risco e a perda da orientação"(ibid., pág.152).

Ora, esses são os elementos que constituem a estrutura poética de A-ninhos. Que não só aparecem como significação simbólica no trabalho, representantes de sentidos atribuídos às peças, como também coexistem com um sistema construtivo, como parte do mesmo processo de criação das peças. Em A-ninhos, como já tratamos anteriormente o nó, completamente integrado à composição de quase todos os objetos, principalmente, adquire múltiplas funções. Ademais, nos meandros de alguns objetos-ninho encontramos um curso labiríntico e imprevisível onde, entre tantos elementos, podemos identificar as tranças como adorno e sustentação.



Detalhes de Ninho X (veja-se anexo, pág. 13), objeto em madeira, tecido e fios de 2.20 x 60 x 1.80cm de 2005, peça que mostra desequilíbrio já que parece ter seu peso perceptivo invertido. Quanto aos detalhes, os cito como exemplos de exagero formal. Eles incluem os nós e emaranhados labirínticos que indicam detalhamento e atribuem dinamismo à peça.

mostra apenas uma das múltiplas faces que a contemporaneidade oferece. Apesar de que, devido a uma superestimulação de nossos sentidos e a uma crescente adaptação aos meios tecnológicos talvez percamos esta relação

silenciosa com os objetos. Devido a uma nova relação com o tempo que se institui nas cidades há pouco mais de cinquenta anos (HUYSSSEN, 2000) parecemos estar esquecendo justamente aquela capacidade de *perder tempo* apenas observando alguma coisa ou pelo menos, modificando nossa relação com o espaço real através de mudanças perceptuais.

Ainda assim, A-ninhos aposta em uma relação entre homem e objeto que, gerada pela evolução natural da psique, pela história pessoal que todos nós construímos e guardamos na memória de nossas tradições e de nossas culturas, resulta instituída por uma tessitura que é a matéria bruta com a qual construímos o nexa deste trabalho: o espaço topológico.

2.4 Espaço Topológico

E o que exatamente seria um espaço topológico³⁸? Respondo, o espaço topológico é tudo isso do qual estamos falando desde o início do trabalho. É o espaço dessa reflexão impressa nos objetos de A-ninhos e projetada na reflexão desse texto como conceito operatório.

A palavra topologia indica a descrição ou delineação exata e minuciosa de uma localidade. Tópos vem do grego e significa lugar e logía, também do grego, surge para a língua portuguesa, a partir da Idade Média, através do latim (como um helenismo) representando indicativo de ciência, arte, tratado, exposição cabal, tratamento sistemático de um tema. Um termo fecundo na formação de nomes de ciência e especialização científica.

³⁸ Ver cap. IV, item b, "De uma psicologia a una sociologia del espacio. El Espacio Topológico" (PUIG, 1979, pág.121)

A definição de topologia que nos interessa neste trabalho, mais recente que a de espaço, associa-se plenamente ao termo na definição de um lugar físico e mental onde o ser consolida sua existência. Puig diz que:

"o homem não é só uma intimidade consciente, nem tampouco os limites de seu corpo, que recebe informações de sua sensibilidade cutânea, mas também tudo aquilo do que pode apropriar-se por meio de seus sentidos. Desde esta perspectiva o homem obtém uma consciência de espacialidade física, de materialidade e de objetividade indiscutíveis. Ao mesmo tempo, o homem alcança a consciência de que existe outra materialidade, outra objetividade além da sua, aquela sobre a qual já não pode exercer domínio, estranha ao seu eu, no sentido estrito." (PUIG, 1979, pág.122)

De modo que, o espaço topológico é aquele que constituímos de acordo com a mediação entre nossos sentidos, de nossas experiências com o mundo externo e do que a razão nos ensina disso. É o local onde vivemos realmente, pois através dele nos comunicamos; e existe através do símbolo envolvendo um significante. Ele é um lugar transformador onde procedemos à seleção racional de nossas idéias e crenças, a partir de nossa percepção. E é essa projeção de uma superfície ampliada de nossa própria superfície, de nosso conteúdo interno que tanto influencia a visão das coisas, e de nossa atuação no espaço externo; mediação com um intervalo imaginário, da ampliação do eu, do qual dependemos todos, ele determina nossas relações com o Outro e também surge dessas relações.

E este "espaço imaginário, por ser topológico, é tão real como o real, sendo que o contrário também é válido. O que acontece é que se tem tentado distinguir entre um espaço que às vezes precisamos recorrer fisicamente e outro espaço ao qual às vezes não necessitamos recorrer fisicamente, já que, embora não esteja aí funciona como se estivesse; já que o domínio sobre ele é real; do contrário seria um espaço estranho, situado atrás do muro." (PUIG, 1979, pág.125)



Detalhes de Ninho IX (veja-se anexo, págs. 11 e 12), objeto em madeira, tecido e fios de 2.20 x 200 x 50cm de 2005, que é uma das representações físicas do espaço topológico. Constituído por um universo simbólico ele é o resultado da conjunção entre o ser, seu universo e suas relações com o Outro, um espaço só possível em um fragmento específico de tempo.



Materialmente, portanto, o espaço topológico é conjunção. Ele resulta das formas que uma vez formadas (ou finalizadas como forma), constituem seu ser físico, mas ele não é nada sem as projeções mentais que lhe atribuímos. E sua ampliação e transformação se dá no plano simbólico, pela linguagem que configura e interpela, que movimenta tudo o que está a nossa volta. O que nos leva de volta a análise dos ninhos de A-ninhos, onde o espaço topológico abriga possibilidades intelectuais, reflexões, transformando o trabalho em apresentação; onde as referências contidas se transformam em um universo de exploração sensorial e ainda em espaço de orientação, tanto na identificação de seu percurso, através da percepção, como na confecção de um estilo exagerado, neobarroco, e por isso, atrativo; onde o resultado da fisicalidade e da reflexibilidade institui um espaço de resistência à passagem do tempo, pois ele preserva em si as coisas *da sociedade*, instaurando-se neste umbral entre o prático e o simbólico, a mercê de olhares invasores que se tornam invadidos por suas idéias.

Justamente porque como humanos ainda conservamos objetos que nos acompanham em nosso trânsito pelo espaço/tempo por guardarem consigo uma qualidade que nos preenche; porque os tornamos arbitrariamente “essenciais”; porque, como espécie, temos uma maneira específica de desenvolver nosso raciocínio e porque a maneira como desenvolvemos o processo de comunicação está profundamente conectada com nossa convivência com os objetos aos quais atribuímos sentidos no espaço perceptivo.

Conclusão

Durante os últimos dois anos realizei, não sem dificuldades, o que propus-me a realizar no início dessa pesquisa: um relato sincero que contivesse o conteúdo imagético e conceitual de A-ninhos e justificasse as projeções intelectuais feitas sobre a informação material escolhida para a confecção desta poiética. Propus-me, desde o início, a construir um texto que esclarecesse a parte prática e teórica desse processo, e que ao mesmo tempo abarcasse seu curso como um todo, através daquilo que é visível nos trabalhos e através da informação invisível proporcionada pelas relações entre materialidade e cultura.

A tessitura deste texto, então, tal como acontece no lento processo de confecção dos objetos de A-ninhos, é fruto de uma circularidade, do mesmo movimento pelo qual construo ou observo os objetos-ninho, durante sua confecção. E embora eu inicialmente pensasse que teoria e prática exigiam diferentes raciocínios, atualmente percebo que a tessitura do texto está tão imbricada com os objetos construídos que compõe ela própria uma das faces do trabalho, configurando-se em uma outra maneira de expressar o crescimento e a evolução do mesmo, em todos os sentidos.

Os objetos-ninho são impregnados por características psicofísicas, tramadas ao resultado final. Algo que percebemos durante o desenrolar desta dissertação, através de um olhar seletivo que chamei de transpositivo. Um olhar pelo qual perscrutamos o processo criativo e percorremos uma trajetória tanto perceptiva quanto racional pelas referências imagéticas do trabalho; pelo qual visitamos as primeiras orientações acadêmicas e influências artísticas que tornaram viável o percurso de A-ninhos, transformando um costume ou característica pessoal em conceito operacional e processo de trabalho, e, finalmente, pelo qual recuperamos vestígios das memórias que impregnam o olhar transpositivo de movimento,

de uma capacidade de deslocamento, assimilação e reflexão, de significantes e significados.

Esse olhar tão curioso e para mim mágico foi capaz de identificar o que de inconsciente agrega-se ao trabalho, aquilo que pertence ao nosso universo simbólico e o que simplesmente aparece, através de tradições, de mitos e de histórias que constroem e são construídas em nosso imaginário formativo, todo o processo de linguagem. Assim mergulhamos no processo de feitura, na gestualidade que dá solidez à fragilidade de A-ninhos, chegando à construção do espaço da obra que é de resgate, de informação, de influências artísticas, constituído pela combinação de muitos fatores impressos na cultura, topológico, ativo, construído para desenvolver através da relação com os objetos em questão um tipo de crescimento a que temos direito como seres.

É evidente que através do processo de linguagem podemos acessar a praticamente todo o conhecimento disponível nos dias de hoje. Mas como acessar o que não é assim tão evidente? Quando comecei essa pesquisa tinha algumas respostas prontas a respeito de A-ninhos: eu sabia quando e onde, embora ainda fosse descobrir algumas coisas novas em relação à constituição de um espaço. E sabia alguns dos porquês, respondidos que eram constantemente por diferentes disciplinas ou até por opiniões, por doxas, embasadas ou não. O que realmente me intrigava era o como: como surgia o trabalho, como a idéia se constituía, como o processo todo acontecia, como se transferiam os conteúdos simbólicos ao objeto, enfim, uma infinidade de questões.

Nesse sentido considero-me plenamente satisfeita considerando que consegui esclarecer mais do que modificar a trajetória do trabalho; já que o crescimento do próprio trabalho, talvez a motivação mais forte que devemos ter ao realizar um mestrado, é evidente no resultado formal de A-ninhos; e também porque no curso dessa investigação consegui perceber uma

infinidade de outras trajetórias, de conhecimentos, de percepções de mundo. Enfim, porque não dizê-lo, de espaços topológicos que ampliaram minhas relações com o Outro e que certamente serão importantes no seio do universo acadêmico e em minha rota de artista, refletidas em minha produção prático-plástica.

Por fim desejo afirmar ainda que toda essa reflexão inquisitiva, que me trouxe sempre de volta ao objeto dessa pesquisa, que é A-ninhos, cujo caráter estético e intencionalidade inicial de objeto de arte foi definido desde o início de sua construção, acabou por transformar, tal como nos processos operativos que constituem o objeto, o mesmo objeto em possibilidade de acesso ao conhecimento, em uma forma de comunicação, em um símbolo de uma quantidade de intersecções mentais, que só existem porque existe uma cultura.

O que me faz retornar exatamente ao ponto de partida dessa pesquisa, pois o que é do processo artístico o continua sendo. Na verdade não existe um ponto final a ser colocado em um processo consciente de interlocução com uma poética, pois somente através de sua continuidade podemos existir como seres criadores e continuar o discurso sensível que parece ser a principal função do trabalho artístico, seja ele escrito, falado, dançado, pintado, desenhado, esculpido ou simplesmente ensamblado através de uma tessitura.

Referências Bibliográficas

Livros

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Introdução de Angel Chiclana Cardona. Colección Austral, Epasa-Calpe SA, Madrid, 1986.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea, uma História Concisa*. Editora Martins Fontes LTDA, São Paulo, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno*. Editora Fernando Torres, Valencia, 1975.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção Visual*. Editora Alianza Forma, Madrid, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Editora Martins Fontes LTDA, São Paulo, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da Desaparição*. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Editora Martins Fontes LTDA, São Paulo, 1987.

CALVO Y TERUEL (tradutor), José M.F. *Las Mil y Una Noches*, cuentos orientales. Editora Nacional, México, 1971.

CASSIRER, Ernst. *Antropología Filosófica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

CIRLOT, Lourdes. *História Universal Del Arte. Últimas Tendências*. Editorial Planeta, Barcelona, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34, São Paulo, 1998.

DOR, Jöel. *Introducción a la Lectura de Lacan*. Gedisa Editorial, Buenos Aires, 1986.

DORFLES, Gillo. *El devenir de las Artes*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

DURAND, Gilbert. *As estruturas Antropológicas do Imaginário*. Editora Martins Fontes LTDA, São Paulo, 2002.

ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. Editora Perspectiva SA, São Paulo, 2002.

EHRENZWEIG, Anton. *A ordem Oculta da Arte*. Zahar Editores, São Paulo, 1977.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. Editora Martins Fontes LTDA, São Paulo, 1991.

FAGES, Jean-Baptiste. *Para Comprender a Lacan*. Buenos Aires, Amorroutu Editores, 1973.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as Coisas*. Editora Martins Fontes LTDA, São Paulo, 2002.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o Inconsciente*. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1983.

GAYA-NUÑO, Juan Antonio. *Historia del Arte Universal*. Editorial Everest SA, Espanha, 1984.

GENET, Jean. *O atelier de Giacometti*. Cosac & Naify Edições, São Paulo, 2000.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva LTDA, São Paulo, versão de 2001.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Aeroplano Editora, Universidade Cândido Mendes - Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro, 2000.

KANDINSKY, Wassily. *Sobre lo espiritual en el arte*. Buenos Aires Ediciones, Libertador, 2003.

KRAUS, Rosalind.

Caminhos da Escultura Moderna. Editora Martins Fontes LTDA, São Paulo, 2001.

La originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos. Alianza Editorial SA, Madrid, 1996.

LACAN, Jacques. *Escritos I e II*. Siglo XXI Editores Argentina SA, Capital Federal, 2003.

LANCRI, Jean. *Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade*. Texto do livro: O meio como ponto zero. Organizado por Blanca Brites e Élide Tessler. Editora da Universidade(UFRGS), PPGAVI, 2002.

LASCAULT, Gilbert. *Sur la palnète Max Ernst*, Maeght Éditeur, Paris, 1991.

LEROY-GOURHAN, André. *Evolução e Técnicas. I-O homem e a Matéria / O gesto e a palavra. II-Memória e Ritmos*. Edições 70 LTDA, Lisboa, 1965.

LYNTON, Norbert. *História del Arte moderno*. Ediciones Destino, Barcelona, 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Editora Martins Fontes LTDA, São Paulo, 1999.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1984.

POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, poesia & ensaios*. Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 2001.

PUIG, Arnau. *Sociologia de las Formas*. Colección Comunicación Visual. Editorial Gustavo Gilli SA, Barcelona, 1979.

ROUANET, Sergio Paulo. *A Razão Nômade, Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993.

SALES, Cecília de Almeida. *Gesto Inacabado*. Anna Blume Editora, São Paulo, 1998.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. Cosac & Naify Edições, São Paulo, 2001.

VARGAS, Antonio. *Antropologia simbólica: hermenêutica do mito do artista nas artes plásticas*. Texto do livro: As Questões do Sagrado na arte Contemporânea da América Latina, organizado por Maria Amélia Bulhões e Maria Lucia Bastos Kern. Editora da Universidade(UFRGS), PPÁGAVI, 1997.

WILLIS, Roy (editor) *Mitologia. Guia ilustrada de los mitos del mundo*. Editorial Debate SA, Madrid, 1994.

WOLMAN, Benjamin B. *Teorias y sistemas contemporáneos en psicología*. Ediciones Martinez Roca SA, Barcelona, 1968.

Catálogos

BISCHOFF, Ulrich. *Max Ernst(1891-1976) Para Além da Pintura*. Benedikt Taschen verlag GmbH, Alemanha, 1993

CENTRE, Ivan. **GONZÁLEZ**, Julio.Tàpies, *Comunicació sobre el mur*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992.

CHIARELLI, Tadeu (curador). *Apropriações Coleções*, Santander Cultural, Porto Alegre, 2002.

CUNHA, Eduardo Vieira da (organizador). *Eduardo Vieira da Cunha*. Edição do Autor, Porto Alegre, 2003.

FARIAS, Agnaldo (curador). *Objeto*. Itaú Cultural, São Paulo, 1999

RIBENBOIN, Ricardo (concepção). *Porque Duchamp?* Itaú Cultural, São Paulo, 1999.

Periódicos

ARAÚJO, Ana Lúcia. *A geração 80: um panorama e o caso de Porto Alegre*. Revista Porto Arte, v.19, nº19. Instituto de Artes da UFRGS de Porto Alegre, novembro de 1999.

CATTANI, Icleia Borsa. *Arte contemporânea e identidade cultural no Rio Grande do Sul (1980-1990)*. Revista Porto Arte, v.3, nº6. Instituto de Artes da UFRGS de Porto Alegre, dezembro de 1992.

DISCONZI, Romanita. *O Processo de Criação e a pesquisa nas Artes plásticas*. Revista Porto Arte, v.2, nº4. Instituto de Artes da UFRGS de Porto Alegre, novembro de 1991.

FABRIS, Annateresa. *Pesquisa em Artes Visuais*. Revista Porto Arte, v.2, nº4. Instituto de Artes da UFRGS de Porto Alegre, novembro de 1991.

MOSQUERA, Gerardo. *Notas sobre globalización, arte y diferencia cultural*. Revista Zonas silenciosas publicada por la Rijksakademie Van Beel dense Kunsten, Amsterdam. Rain Artists Initiatives Network, 2001.

PASSERON, René. *Da estética a poiética*. Revista Porto Arte, v.8, nº15. Instituto de Artes da UFRGS de Porto Alegre, novembro de 1997.

REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poiéticas Visuais*. Revista Porto Arte, v.7, nº13. Instituto de Artes da UFRGS de Porto Alegre, novembro de 1996.

ZIELINSKY, MÔNICA

Escultura: encontros entre o perceber e o fazer. Revista Porto Arte, v. I, nº5. Instituto de Artes da UFRGS de Porto Alegre, maio de 1992.

Percorrendo processos de criação artística: a percepção. Revista Porto Arte, v.8, nº14. Instituto de Artes da UFRGS de Porto Alegre, maio de 1997.

Da rede WEB

Dicionário da Real Academia Espanhola. WWW.rae.es, 18/02/2005, 10hs.

Rios, Ana *El símbolo, su dimensión psicológica desde una perspectiva Junguiana.*

<http://www.fundacion-jung.com.ar/forum/elsimbolo.htm>, 05/06/2004, 18 hs 35 min.

Guilherme, Maria. Site Doravante Borboleta (de literatura) blogs.ya.com, 07/05/2005, 8hs 30min.