



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO / MESTRADO EM ARTES VISUAIS

MARIA EMÍLIA UZÊDA GENESTRETI

Mili genestreti

CLAUSTRO:  
ABRIGO DE TEMPO E MEMÓRIA

Salvador  
2007

**MARIA EMÍLIA UZÊDA GENESTRETI**

Mili Genestreti



**CLAUSTRO:  
ABRIGO DE TEMPO E MEMÓRIA**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito final para obtenção do grau de Mestre.

Área de concentração: Linguagens Visuais – Tradição e Contemporaneidade.

Linha de Pesquisa – Processos Criativos nas Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria das Graças Moreira Ramos.

Salvador  
2007

---

G327 Genestreti, Maria Emília Uzêda.  
Claustro: Abrigo de Tempo e Memória / Maria Emília Uzêda  
Genestreti. – 2007.  
175 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Maria das Graças Moreira Ramos  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia.  
Escola de Belas Artes, 2007.

1. Pintura. 2. Objeto. 3. Ferro. 4. Memória. I. Ramos, Maria  
das Graças Moreira. II. Universidade Federal da Bahia.  
Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU: 75.01

---

## TERMO DE APROVAÇÃO

MARIA EMÍLIA UZÊDA GENESTRETI

Mili Genestreti

CLAUSTRO:

ABRIGO DE TEMPO E MEMÓRIA

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia.

BANCA EXIMINADORA

---

Profa. Dra. Maria das Graças Moreira Ramos  
Doutora em Belas Artes – Universidad de Sevilla – Espanha

---

Prof. Dr. José Antonio Saja Ramos Neves dos Santos  
Doutor em Letras e Lingüística – Universidade Federal da Bahia

---

Profa. Dra. Rosa Alice França  
Doutora em Arquitetura e Urbanismo – Universidad Politécnica de Madrid

Salvador – BA, 02 de maio de 2007.

## AGRADECIMENTOS

Aos parceiros deste tempo, companheiros de jornada. A todos que conseguiram compreender o propósito e o sentido desta pesquisa, que me ajudaram a habitar este claustro e fazem parte dos meus quereres: Décio Genestreti, Tutila Genestreti, Breno Genestreti, Ita Uzêda, Waldemar Uzêda, João José Uzêda (Pio), A Profa. Dra. Maria das Graças Ramos (orientadora), Prof. Dr. Saja, Profa. Dra. Viga Gordilho (orientadora Institucional FAPESB), Profa. Dra. Celeste Wanner, Anderson Paiva, Cibele Mendes, Luciana Brito, Yumara Pessoa, Maria Ruiz, Rosângela Pereira, José Mário Santos, Marcos Zacariades, Riccardo Urbani, Lívia Cortizo, Enzo Scuderi, Valério Martelli, Elisabetta Olobardi, Vittorio Rossi, Graziano Spinosi, Maria Cristina Terzi, Josué dos Santos, Meire Nunes, Ricardina da Silva (Cadú), Priscila de Jesus, Tarciana Costa Pinto, Bruno Moura, Conceição Paiva, Ana Zalcbargas, Claudine Toulhier, Matilde Matos.

Aos participantes das oficinas realizadas em Coqueiros, Igatu, Salvador e Brasília.

Aos funcionários da metalúrgica Fundmeta.

A Caixa Cultural, Salvador e Brasília, pelo incentivo e apoio financeiro na produção de *Memorabilia*.

A FAPESB, pela bolsa auxílio Mestrado.

A UFBA e MAV, pela oportunidade e orientação.

Ao Tempo, tão misterioso e incontrolável.

O meu mais profundo agradecimento.

Como guardadora de memórias, me proponho a produzir pinturas e objetos que enfatizem a impressão indelével deixada pelas marcas do tempo.

## RESUMO

Esta dissertação, intitulada *Claustro: Abrigo de Tempo e Memória*, trata de um percurso interior, uma identidade intimista permeada pelo Tempo e pela Memória. Evidencia uma atitude contemporânea de expressão e de relacionamento com o espaço e com a arte como forma de depuração e de identificação simultaneamente. Neste processo criativo, materializado nas pinturas e objetos, como linguagens contemporâneas, foram questionadas a impermanência e a brevidade da vida. APRESSA-TE LENTAMENTE! Usou-se o tempo como matéria; a pátina, que permanece como memória na superfície dos objetos – os quais incitam a imaginação – foi conservada e reverenciada como sinal de alerta e de nobreza. O ferro assumiu destaque na construção das obras, ora como matéria, ora como suporte, pontuando o seu caráter misterioso e provocador e estimulando reflexões sobre a passagem do tempo. A forma metodológica adotada foi a *poiética*, que se mostrou capaz de amparar e delinear o corpo teórico, além de permitir o desenvolvimento de conceitos necessários ao processo de criação e instauração das obras desta investigação.

**Palavras-chaves:** Pintura; Objeto; Tempo; Memória; Ferro; Impermanência; Finitude.

## ABSTRACT

This dissertation entitled *Cloister: Shelter of Time and Memory*, addresses an inner path, an intimist identity permeated by Time and Memory. It reveals a contemporary expression-and-relationship attitude towards space and towards art as a simultaneous form of transformation and identification. In this creative process, materialized in paintings and objects as contemporary languages, the impermanence and brevity of life are questioned. HASTEN SLOWLY! Time used as matter; the patina that remains as memory on the surface of the objects – spurring imagination – is preserved and revered as sign of alertness and nobility. In the making of the works, iron features at times as substance, at times as support, enhancing its mysterious and provocative nature, inspiring reflections on the passage of time. The methodology adopted was that of poetics, which has revealed itself not only as capable of sustaining and defining the theoretical structure, but also of allowing the development of concepts necessary to creative processes and to the establishment of the body of works of this investigation.

**Keywords:** Painting; Object; Time; Memory; Iron; Impermanence; Finitude.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Certosa di Pavia, Lombardia, Itália, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	16
Figuras 2 e 3 – Experimentos com afresco transporto, Instituto de Arte e Cultura de Firenze, Itália, 1999. Fonte: Lorenzo Casamenti.	23
Figuras 4 a 8 – Mili Genestreti. “Sem título”, 120 cm x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2000, Caixa Cultural – Salvador. Fonte: Mili Genestreti.	24
Figura 9 – Antoni Tàpies. “Comes”. 270 cm x 200 cm, Técnica mista s/ madeira, 2001. Fonte: Catálogo Antoni Tàpies.	25
Figura 10 – Fernando Lucchesi. “Sem título”. 150 cm x 150 cm, técnica mista s/ tela, 2003. Fonte: Fernando Lucchesi.	26
Figuras 11 e 12 – Mili Genestreti. “Sem título”. 30 cm x 30 cm, técnica mista s/ tela, 2002. Fonte: Mili Genestreti.	26
Figura 13 a 15 – Mili Genestreti. “Iconostásios”. 210 cm x 70 cm, técnica mista s/ madeira, 2004, Galeria Arte e Memória. Fonte: Mili Genestreti.	27
Figura 16 – Mili Genestreti, “Embalagem espiritual para a eternidade”. 180 cm x 107 cm x 44 cm, fibra de vidro, gesso, chapa galvanizada, 2004, Galeria Arte e Memória. Fonte: Mili Genestreti.	28
Figuras 17 a 21 – Mili Genestreti, Oficinas realizadas em Igatu por ocasião da exposição <i>O Tempo e o Silêncio</i> , 2004. Fonte: Mili Genestreti.	29
Figura 22 – Mili Genestreti. “Sudários”. 280 cm x 180 cm, algodão, sementes, objetos de memória, rejunte flexível, madeira, 2004, Galeria Arte e Memória. Fonte: Mili Genestreti.	29
Figura 23 – Pianetto. Emilia Romagna, Itália, 1999. Fonte: Mili Genestreti	30
Figura 24 – Reconstrução de um jardim medieval de Francesco Fariello. Fonte: <a href="http://www.iis.lunigiana.it/giardini/hortus2.htm">www.iis.lunigiana.it/giardini/hortus2.htm</a> .	41
Figura 25 – Mestre do Alto Reno. O Jardim do Paraíso. Frankfurt. 1410. Städelches Kunstinstitut.	42
Figura 26 – Raízes. Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	45
Figuras 27 e 28 – Esculturas do tempo, fragmentos de coqueiro e areia. Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	45

Figura 29 – Abadia de San Galgano, Toscana, Itália, 1999. Fonte: Mili Genestreti.	46
Figura 30 – Metalúrgica Fundmeta, Valéria, Bahia, 2005. Fonte: Mili Genestreti.	47
Figura 31 – Ravenna Emilia Romagna, Itália, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	48
Figura 32 – Certosa de Pavia, Lombardia, Itália, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	48
Figura 33 – Leonardo da Vinci. Fonte: Grandes Artistas, Fred Bérence.	48
Figura 34 – More di Cuna. Toscana, Itália, 2006. Fonte: Arquivo pessoal.	48
Figura 35 – Museu Internacional da Cerâmica, Faenza, Emilia Romagna, Itália, 2006. Fonte: Arquivo pessoal.	49
Figura 36 – Forte São Marcelo, Salvador, 2005. Fonte: Arquivo pessoal.	49
Figura 37 – Exposição de Lygia Clark, 2006. Fonte: Arquivo pessoal.	49
Figura 38 – Exposição de Lygia Clark, 2006. Fonte: Arquivo pessoal.	49
Figura 39 – Exposição de Lygia Clark, 2006. Fonte: Arquivo pessoal.	50
Figura 40 – Mili Genestreti. “Onde estão os que viveram antes de nós?”. 230 cm (diâmetro) x 207 cm (altura), ferro, luz, sal grosso, 2004, Museu Carlos Costa Pinto. Fonte: Beto Oliveira.	51
Figuras 41 e 42 – Material encontrado no Ferro-velho Gimel, 2005. Fonte: Mili Genestreti.	53
Figuras 43 e 44 – Metalúrgica Fundmeta. Valéria, Bahia, 2006. Fonte: Arquivo pessoal.	53
Figuras 45 a 60 – Imagens cheias de tempo, 2000-2007. Fonte: Mili Genestreti.	54
Figuras 61 a 64 – Fragmentos dos cadernos de rascunhar, 2004-2007. Fonte: Mili Genestreti.	57
Figura 65 – Mili Genestreti. “Sem título”. 120 cm x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2004. Fonte: Mili Genestreti.	61
Figura 66 – Lúcio Fontana. “Concetto spaziale, Attesa”. 60 cm x 50 cm, 1965. Fonte: <a href="http://www.fundacionkonex.com.ar/bienales_del_arte/fg/fontana_lucio.gif">http://www.fundacionkonex.com.ar/bienales_del_arte/fg/fontana_lucio.gif</a> .	62
Figura 67 – Anselm Kiefer. “Jerusalém”. 380 cm x 560 cm, acrílico, emulsão, goma laca e palha s/ tela, 1986. Fonte: Ricardo Fabbrini.	63
Figura 68 – Daniel Senise. “Sem título”. Acrílica s/ tecido, 1992. Fonte: <a href="http://www.thecityreview.com/s01slat9.gif">http://www.thecityreview.com/s01slat9.gif</a> .	64

Figura 69 – Mili Genestreti. “Teste sobre chapa de ferro”. Fonte: Mili Genestreti.	68
Figura 70 – Graça Ramos. 70 cm x 60 cm. Fonte: <a href="http://www.expoart.com.br/gracaramos">http://www.expoart.com.br/gracaramos</a> .	69
Figura 71 – Alberto Burri. “Sacco IV”. 1954. Fonte: <a href="http://www.museum-security.org/denney/52bur12.jpg">http://www.museum-security.org/denney/52bur12.jpg</a> .	69
Figuras 72 a 75 – experimentos com cola e materiais diversos, 2005-2006. Fonte: Mili Genestreti.	71
Figuras 76 e 77 – Mili Genestreti. Tempo de espera, 2005. Fonte: Mili Genestreti.	71
Figura 78 – Mili Genestreti. “Fiéis assentos”. 100 cm x 250 cm x 04 cm, ferro, madeira, fios de algodão, parede, hóstia e luz, 2004, Museu Carlos Costa Pinto. Fonte: Beto Oliveira.	74
Figura 79 e Figura 80 (detalhe) – Mili Genestreti. “De alma lavada”. 250 cm x 80 cm, parede, algodão, pregos, 2004, Galpão Santa Luzia. Fonte: Beto Oliveira.	74
Figura 81, 82 e 83 (detalhes) – Mili Genestreti. “Sob um véu de cal”, 180 cm x 135 cm, adesivo, ferro, balões de borracha e gás hélio, 2005, Galeria da Aliança Francesa. Fonte: Isabel Govêa.	75
Figura 84 – Mili Genestreti. “Livre pecador”. 80 cm x 60 cm, parede, algodão, linha, pregos, 2005. Fonte: Isabel Govêa.	76
Figuras 85 a 87 – Mili Genestreti. “Para além do Princípio da Superfície”, 90 cm x 90 cm x 90 cm, abertura no chão, luz, ferro e fios de cobre, 2006, Ruínas Fratelli Vita. Fonte: Mili Genestreti.	77
Figuras 88 e 89 (detalhe) – Mili Genestreti. “Sem título”. 32 cm de diâmetro (sete peças), ferro, 2005. Foto: Isabel Govêa.	77
Figura 90 – Mili Genestreti. “Tudo muito misturado”. 80 cm x 82 cm, ferro, resina, fios de cobre, 2006, Salão de Alagoinhas. Fonte: Isabel Govêa.	78
Figuras 91 a 97 – Mili Genestreti. “Relicários – Memória”. 30 cm x 30 cm x 06 cm (cada peça), madeira, fibra de algodão, renda, ferro, folha de ouro, vidro, prata, 2004, Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marisa Vianna.	80

Figuras 98 a 102 – Mili Genestreti. “Infância condenada”. 20 x 20 x 10 cm (cada peça), vidro, madeira, fibras de algodão, objetos de memória, fotografia ferro e veludo, 2006, Caja de Arte - Proyecto Paisajes – Buenos Aires. Fonte: Mili Genestreti.	81
Figura 103 – Mili Genestreti. “Vestidos de existir”. 80 x 60 x 96 cm, ferro, prego, arame, algodão, limalha de ferro e caixa de música, 2004, Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marisa Vianna.	82
Figura 104 – Mili Genestreti. “Sapatos de voar”. 20 x 12 x 21 cm, ferro e penas brancas, 2004, Museu do Traje e do Têxtil. Fonte: Marisa Vianna.	83
Figura 105 – Mili Genestreti. “Tristes de nós que trazemos a alma vestida”. 150 x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2005, Galeria do EBEC. Fonte: Mili Genestreti.	84
Figura 106 – Mili Genestreti. “Catedral”. 150 x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2005, Galeria do EBEC. Fonte: Mili Genestreti.	84
Figura 107 – Mili Genestreti. “Sapatos?”. 150 x 100 cm, técnica mista s/ tela. 2005. Galeria do EBEC. Fonte: Mili Genestreti.	84
Figura 108 - Mapa do Recôncavo Baiano. Fonte: <a href="http://www.prodeb.gov.br/imagens/mapa_reconcsul.gif">http://www.prodeb.gov.br/imagens/mapa_reconcsul.gif</a>	88
Figuras 109 e 110 – Queima das cerâmicas em Coqueiros por D. Aía e D. Lourdes, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	89
Figura 111 – Mili Genestreti. “Sulle orme di Cadú”. 320 cm x 190 cm, técnica mista s/ tela, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	92
Figura 112 – Mapa da Itália. Fonte: <a href="http://www.academiadovinho.com.br/italia/mapa_italia.gif">http://www.academiadovinho.com.br/italia/mapa_italia.gif</a> .	93
Figura 113 - Mapa da região da Toscana. Fonte: <a href="http://www.turitalia.com/fotos/mapas/mapa_de_toscana.jpg">http://www.turitalia.com/fotos/mapas/mapa_de_toscana.jpg</a>	93
Figura 114 – Mili genestreti. “Neonata-Rifatta”. 67 cm x 62 cm, parede, folha de ouro, veludo, cobre, algodão, 2006, Firenze, Itália. Fonte: Mili Genestreti.	94
Figura 115 – Mili Genestreti. Estas todas sou eu?. 120 cm x 150 cm, fotografia, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	96
Figura 116 – Vista da cidade de Volterra. Fonte: <a href="http://www.tuscany-charming.it/IMAG/CITTA/volterra/volterratuscany.jpg">http://www.tuscany-charming.it/IMAG/CITTA/volterra/volterratuscany.jpg</a> .	98
Figura 117 – Palazzo Dei Priori. Fonte: <a href="http://www.heideker.de">http://www.heideker.de</a>	98

Figura 118 – Vista da cidade de Signa.	
Fonte: <a href="http://p.vtourist.com/2257716-Travel_Picture-Signa.jpg">http://p.vtourist.com/2257716-Travel_Picture-Signa.jpg</a> .	99
Figura 119 – Vista da cidade de Firenze.	
Fonte: <a href="http://www.costruzioni.net/images/firenze%20013.jpg">http://www.costruzioni.net/images/firenze%20013.jpg</a> .	100
Figura 120 – Mili Genestreti. “Sem título”. 80 cm x 200 cm, técnica mista s/ tela, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	101
Figura 121 – Mili Genestreti. “Sem título”. 80 cm x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	101
Figura 122 – Mili Genestreti. “Sem título”. 80 cm x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	101
Figura 123 – Mili Genestreti. “Sem título”. 80 cm x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	102
Figura 124 – Mili Genestreti. “Sem título”. 80 cm x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	102
Figura 125 – Mili Genestreti. “Sem título”. 80 cm x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	102
Figura 126 – Mili Genestreti. “Sem título”. 80 cm x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	102
Figura 127 – Exposição Volterra, Palazzo Dei Priori, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	103
Figura 128 – Exposição Volterra, Palazzo Dei Priori, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	103
Figura 129 – Exposição Volterra, Palazzo Dei Priori, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	103
Figura 130 – Exposição Volterra, Palazzo Dei Priori, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	103
Figura 131 – Cartazes publicitários nas vias públicas de Volterra, Signa e Firenze, 2006. Fonte: Mili Genestreti.	103
Figura 132 – Fazenda Boa União, Ibicaraí, Bahia, 2004. Fonte: Mili Genestreti.	107
Figura 133 – Foto dos achados ao redor da casa da fazenda, 2004. Fonte: Mili Genestreti.	109
Figura 134 – Graziano Spinosi. “Wire 1”. 50 cm x 35 cm, técnica mista s/ tela, 2000. Fonte: Arquivo pessoal.	113

- Figura 135 – Graziano Spinosi. “Foresta”. 500 cm, ferro, 2000 (detalhe). Fonte: Arquivo pessoal. 113
- Figura 136 – Antoni Tàpies. “Samarreta”. 58,5 cm x 76,5 cm, 1972. Fonte: <http://www.boisseree.com/de/artists/tapies>. 113
- Figura 137 – Jannis Kounellis. “Sem título”. 2005. Fonte: <http://www.tekenemedia.net/esposizione/2005>. 114
- Figura 138 – Mili Genestreti. “Sem título”. 320 cm x 110 cm, técnica mista sobre madeira, 2006, Caixa Cultural Salvador e Brasília. Fonte: M. Zacariades. 114
- Figura 139 – Mili Genestreti. “Sem título”. 160 cm x 110 cm, técnica mista s/ madeira, 2006, Conjunto Cultural Salvador e Brasília. Fonte: Marcos Zacariades. 115
- Figura 140 – Mili Genestreti. “Sem título”. 160 cm x 110 cm, técnica mista s/ madeira, 2006, Conjunto Cultural Salvador e Brasília. Fonte: Marcos Zacariades. 115
- Figura 141 – Mili Genestreti. “Sem título”. 160 cm x 110 cm, técnica mista s/ madeira, 2006, Conjunto Cultural Salvador e Brasília. Fonte: Elvio Gasparotto. 116
- Figura 142 – Mili Genestreti. “Sem título”. 160 cm x 110 cm, técnica mista s/ madeira, 2006, Conjunto Cultural Brasília. Fonte: Elvio Gasparotto. 116
- Figura 143 – Mili Genestreti. “Sem título” (detalhe). 160 cm x 110 cm, técnica mista s/ madeira, 2006, Conjunto Cultural Salvador e Brasília. Fonte: Marcos Zacariades. 117
- Figura 144 – Mili Genestreti. “Bisamia”. 50 cm x 70 cm x 60 cm, ferro e fotografia, 2006, Caixa Cultural Brasília e Salvador. Fonte: Marcos Zacariades. 118
- Figura 145 – Mili Genestreti. “Laica e Libera”. 150 cm x 49 cm x 49 cm, ferro, vidro, algodão, 2006, Caixa Cultural Brasília e Salvador. Fonte: Marcos Zacariades. 119
- Figura 146 – Mili Genestreti. “Bendita antropofagia”. 206 cm x 17 cm x 17 cm, ferro e hóstias, 2006, Caixa Cultural Brasília e Salvador. Fonte: Marcos Zacariades. 120
- Figura 147 – Mili Genestreti. “Sobras trágicas de acontecimentos graves? Sobras mágicas de leves acontecimentos?”. 90 cm x 60 cm x 60 cm, ferro e alumínio, 2006, Caixa Cultural Brasília e Salvador. Fonte: Marcos Zacariades. 122

Figura 148 – Mili Genestreti. “Fiéis guarda(dores)”. 35 cm x 35 cm x 35 cm (cada), ferro, veludo e algodão, 2006, Caixa Cultural Brasília e Salvador. Fonte: Claudiomar Gonçalves.	123
Figura 149 – Detalhe. Fonte: Marcos Zacariades.	123
Figura 150 – Detalhe. Fonte: Marcos Zacariades.	123
Figura 151 – Mili Genestreti. “Ecos do nosso sangue”. 40 cm x 30 cm x 2 cm (cada peça), ferro, tecido, papel e madeira, 2006. Caixa Cultural Brasília e Salvador. Fonte: Marcos Zacariades.	124
Figura 152 – Mili Genestreti. “Sem título”. 220 cm x 160 cm x 160 cm (cada peça), ferro, luz e som das batidas de um coração humano, 2006. Caixa Cultural Brasília e Salvador. Fonte: Marcos Zacariades.	125
Figura 153 – Exposição Memorabilia. 2006. Caixa Cultural Salvador. Fonte: Marcos Zacariades.	127
Figura 154 – Foto de Maria Madalena (1927), 6ª geração da artista e vestido usado pela artista em 1958. 150 cm x 100 cm x 35 cm. Fotografia, tecido e luz, 2006. Caixa Cultural Brasília e Salvador. Fonte: Marcos Zacariades.	127
Figura 155 – Exposição Memorabilia. 2006. Caixa Cultural Brasília. Fonte: Arquivo pessoal.	128
Figura 156 – Exposição Memorabilia. 2006. Caixa Cultural Brasília. Fonte: Arquivo pessoal.	128
Figura 157 – Oficina com jovens do PROEM, Brasília, 2006. Fonte: Arquivo pessoal.	129

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	15
<b>2 INSTÂNCIA I: REFLEXÕES PRÉVIAS</b>	23
2.1 PASSAGEM	23
2.2 CLAUSTRO	30
2.3 TEMPO E MEMÓRIA	32
<b>3 INSTÂNCIA II: <i>HORTUS CONCLUSUS</i>: ESPAÇO DE PERCEPÇÃO – REFLEXÃO E CONSTRUÇÃO</b>	41
3.1 PERCEBER	43
3.2 REFLETIR	56
3.3 CONSTRUIR	65
3.3.1 Construção do espaço arquitetônico plástico	72
3.3.2 Roupas vazias de gente, caixas cheias de memórias	78
<b>4 INSTÂNCIA III: DESTINAE: O DESTINO DE TODO VIAJANTE</b>	87
4.1 VIVÊNCIAS EM COQUEIROS	88
4.2 RETORNO A ITÁLIA	92
4.3 EXPOSIÇÕES: VOLTERRA, SIGNA E FIRENZE	97
<b>5 INSTÂNCIA IV: MEMORABILIA</b>	105
5.1 A CASA COMO PRETEXTO	106
5.2 ESPAÇO DE AÇÃO, COLETA E REFLEXÃO	108
5.3 CONSTRUÇÃO DE FRAGMENTOS DO CLAUSTRO	110
5.4 EXPOSIÇÕES	126
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	131
<b>REFERÊNCIAS</b>	133
<b>ANEXOS</b>	139



## 1 INTRODUÇÃO

*E em mim despertou o secreto desejo de encolher-me e esconder-me em algum profundo lugar desconhecido, por todos ignorados.*

Rainer M. Rilke.

*Claustro: Abrigo de Tempo e Memória* é o resultado de uma pesquisa realizada no Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, cuja proposta foi investigar linguagens visuais contemporâneas – pinturas e objetos –, utilizando como matéria e suporte o ferro, que se mesclou a outros materiais, e como metodologia uma poética individual, a qual permitiu que se estabelecesse um diálogo entre Tempo, Matéria e Memória.

Na arte, o ser humano, por uma necessidade existencial, é compelido a buscar respostas para questões viscerais que o atormentam. Através dos signos, seu pensamento e sua identidade são desvendados, desvelados, e ele encontra, assim, o sentido para a sua existência. APRESSA-TE LENTAMENTE!<sup>1</sup>

Há criaturas que são capazes de sofrer longas horas por não lhes ser possível ser uma figura dum quadro ou dum naipe de baralho de cartas. Há almas sobre quem pesa como uma maldição o não lhes ser possível ser hoje gente da idade média. Aconteceu-[me] deste sofrimento em tempo. Hoje já não me acontece. Requitei para, além disso. Mas, dói-me, por exemplo, não me poder sonhar dois reis em reinos diversos, pertencentes, por exemplo, aos universos com diversas espécies de espaço e de tempo. Não conseguir isso magoa-me verdadeiramente. Sabe-me a passar fome (PESSOA, 2004, p. 172).

Assim como Fernando Pessoa, a autora desta dissertação sente a necessidade de pertencer a espaços distantes no tempo e próximos do espírito, não como fuga, mas como o espaço sacro da consciência.

As reflexões que conduziram a esta investigação surgiram em 1999, durante uma viagem a Itália, quando, em visita a alguns mosteiros, dirigiu o seu olhar

---

<sup>1</sup> Segundo a Dictia Sapientia Latina a expressão “Festina Lente!” ou “Apressa-te lentamente!” é de autoria do imperador romano Octavius Augustus (27 a.C. a 14 d.C.), e a síntese do pensamento de todo o processo desta investigação: permanência e brevidade da vida.

principalmente aos claustros. O claustro<sup>2</sup> de um mosteiro é o centro de um universo fechado, que dá origem a um espaço livre, a céu aberto, com um jardim central: *Hortus Conclusus*<sup>3</sup>. No seu centro, há uma árvore, um poço ou uma fonte, simbolizando Cristo e os quatro rios do paraíso (Gen. 2, 8 – 14).

Tendo o claustro do mosteiro como símbolo (Figura 1), espaço que é sinal e testemunho da sujeição ao tempo, criou-se um espaço sógnico, um campo de estudos e indagações denominado, nesta investigação, *Claustro da Alma*<sup>4</sup>. Esse lugar possui uma atmosfera que suscita todas as inquietações sobre a impermanência, a brevidade da existência em relação ao espaço e ao tempo individual. O espaço escolhido como abrigo do objeto da pesquisa foi um espaço laboratório (labor = trabalho + oratório), onde a pesquisadora se reconheceu e colocou a alma no palco, através do limo das paredes, dos muros, das ferrugens e do desgaste trazido pelo tempo, encontrando, nesse lugar, o princípio de interioridade.



Figura 1 – Certosa di Pavia, Lombardia, Itália, 2006. Fonte: Mili Genestreti.

<sup>2</sup> CLAUSTRO é: num convento, galeria coberta e arqueada, que forma os quatro lados de um pátio inferior / conjunto de galerias do pátio ou parte do mosteiro em que se encontram / convento, mosteiro / vida conventual ou monástica / reunião de professores universitários / restrição, limite (HOUAISS, 2001, p. 737).

<sup>3</sup> Horto circundado por muro.

<sup>4</sup> Espaço da interioridade do ser, lugar arquitetônico da alma.

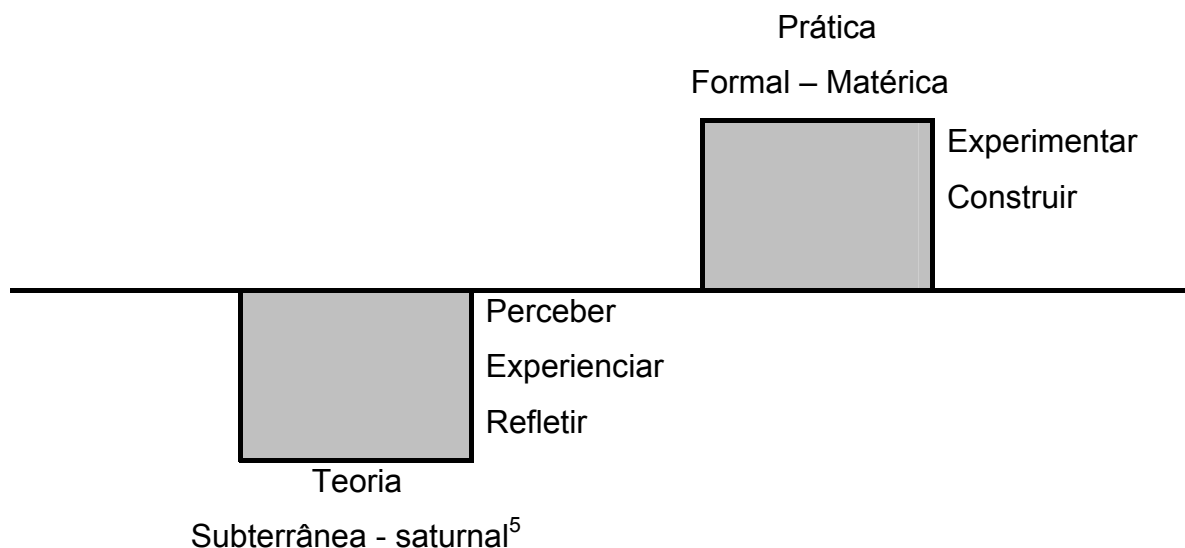
Nascida de uma inquietação constante de habitar um espaço que fosse sinal e testemunho da sujeição ao tempo, esta pesquisa, que se justifica pela necessidade de aprofundamento do trabalho anteriormente desenvolvido pela autora, utilizou novos procedimentos técnicos e buscou respostas para novas questões conceituais. Justifica-se, ainda, dentre outros aspectos, pelo seu teor autobiográfico, que se evidencia em qualquer manifestação artística, porém com maior ênfase em trabalhos de artistas que, como esta, se incluem na obra.

Talvez se deva insistir em duas negativas para melhor delimitar o campo de pesquisa. Não houve a intenção de estudar o claustro enquanto espaço religioso e arquitetônico e sua evolução na história, mesmo porque, nesta pesquisa, o claustro não se constituiu como tema e sim como conceito. Tampouco existiu a pretensão em escrever sobre memórias ou sobre o tempo, temas fundamentais do pensamento humano, verdadeira obsessão da ciência, da filosofia e da arte, abordados por uma infinidade de pensadores. Apesar de ferramentas basilares, ambos foram utilizados como suporte, lastro para a experimentação visual plástica. Foi na intersecção tempo-memória que esta pesquisadora se encontrou, colhendo as suas memórias e, em certo momento, entrelaçando-as às memórias coletivas. Então, foi possível investigar um tempo claustral, que estará evidenciado na Instância intitulada *Reflexões Prévias*.

No início desta pesquisa, instalaram-se dificuldades tanto em relação ao processo técnico quanto ao conceitual. Esta instabilidade gerou as seguintes questões: Como usar a materialidade para falar de espiritualidade e memória? Como promover um diálogo entre linguagens distintas, a exemplo da pintura e objeto? Como trabalhar com materiais industriais, criando uma estética própria que ultrapasse o seu significado de fisicalidade? Que materiais e elementos com carga de memória podem ser utilizados nas obras bi e tridimensionais que passem a idéia de Tempo-Memória-Impermanência? Como ativar, através da arte, o apagado espírito de nossa época e a ausência de espiritualidade?

O uso do mesmo material, o ferro, nas pinturas e nos objetos permitiu aproximar essas linguagens. A delicadeza dos outros materiais com carga de memória – objetos de família e materiais frágeis como tecido, hóstias, renda, folha de ouro – permitiu que os materiais industriais ultrapassassem seu significado de fisicalidade, expressado através do perecer, encaminhando-se à espiritualidade. Ao

utilizar objetos enferrujados, desgastados, alertou-se para a passagem do tempo e a brevidade da vida. APRESSA-TE LENTAMENTE!



Este estudo constituiu-se em uma forma de exercício que fez da artista a criadora de seu próprio método. A obra foi construída através do entrelaçamento de técnicas, teorias e conceitos que dialogam com o objeto pesquisado. Nesse sentido, partiu-se do método empírico e experimental, estabelecendo um processo de descobertas e mudanças. Esse pensamento veio a se fortalecer e a se legitimar pelas diretrizes metodológicas de Luigi Pareyson e René Passeron. Eles levantam questões sobre a validade da *poiética*⁶ como ciência e consciência das condutas criativas. Segundo René Passeron, “a conduta criadora é normativa, significando que todo criador, no seu trabalho, visa à obra como valor que dá um sentido à sua conduta” (PASSERON, 2004, p. 11). Mas, de acordo com a tese fundamental da Teoria Estética da Formatividade, de Luigi Pareyson, a questão artística funda-se essencialmente no fazer, fora do fazer, nada a fazer. “A idéia artística só se fazendo feita, enquanto é feita, enquanto formação material, estética e formatividade artística” (PAREYSON, 1993, notas). Desta forma, enfatiza-se o processo criativo como eixo fundamental da investigação, as obras fazem parte de um caminho fragmentado, traçado pelo próprio processo. O trabalho em ateliê ocupou grande parte do período desta pesquisa. Foram trabalhados o ferro e materiais que

⁵ Com disposição à ascese e à clareza e compreensão espirituais.

⁶ Poética de *poietique*, termo cunhado por Paul Valéry para o estudo da gênese de um poema. Foi ampliado por René Passeron e significa o conjunto de estudos que tratam da criação na instauração da obra, notadamente da obra de arte.

precisavam envelhecer, intercalando-se os trabalhos em ateliê e os de pesquisa de campo, dando, assim, a oportunidade ao tempo de interferir nas pinturas e objetos.

Esta investigação assemelhou-se a um processo de escavação arqueológica – escavação de memórias. Neste caso, o processo artístico dividiu-se em duas partes distintas, que ocorreram simultaneamente, as quais se configuram a partir do que foi escavado e do que foi construído. Foi como um rastreamento arqueológico de uma experiência vital, no qual o ser se descobre e se desvela através de extratos sobrepostos.

Encontram-se, em Merleau Ponty, as bases necessárias para a percepção dos processos criativos. Ele fornece dados que orientam, principalmente, a percepção anterior à obra.

As teorias de alguns filósofos nortearam tanto o processo de criação quanto o aprofundamento espiritual, influenciando a construção do aspecto interno da obra. Foram eles: Santo Agostinho (354 – 430 d.C.), Kierkegaard (1835 – 1855), Henri Bérghson (1859 – 1941), Gaston Bachelard (1884 – 1962), Merleau Ponty (1908 – 1961). Nesta pesquisa, ressaltam-se os debates acerca de tempo e memória em relação à fenomenologia da lembrança, assim como sobre transcendência. Reconhece-se, no entanto, que seria preciso um estudo mais aprofundado para uma avaliação mais precisa do tema.

Além dos filósofos, alguns poetas e escritores alimentaram o processo de criação ao longo da pesquisa. Alguns nomes são aqui mencionados, sem, no entanto, detalhar os respectivos momentos de interferência: Thomas Moore (1779 – 1854), Rainer Maria Rilke (1875 – 1926), Fernando Pessoa (1888 – 1935), Guimarães Rosa (1908 – 1967), Albert Camus (1913 – 1960), Manoel de Barros (1916) e Clarice Lispector (1920 – 1977).

No universo artístico, pontuam-se artistas matéricos fiéis à sobrevivência da pintura e que possuem uma produção comprometida tanto com a experimentação quanto com a tradição: Antoni Tàpies (1923), Anselm Kiefer (1945), Fernando Lucchesi (1955), Daniel Senise (1955). Outra figura de destaque é Graziano Spinosi (1958), artista italiano que transita entre o bi e tridimensional, utilizando o ferro como suporte, podendo-se comparar seus *nidi* (ninhos) aos claustros. É preciso citar, ainda, a mitologia pessoal de Farnese de Andrade (1926 – 1996) e Christian Boltanski (1944), a pesquisa formal e o vazio metafísico de Anish Kapoor (1954) e a intervenção no espaço arquitetônico de Richard Serra (1939) e Tony Smith (1912 –

1980). Esses subgrupos foram responsáveis pela criação de um processo dinâmico entre o fazer artístico e o embasamento teórico, fortalecedor do fio condutor da pesquisa.

Todo processo de criação parte de uma reflexão e, nesse processo de formação da obra, tem-se a possibilidade de encontrar algo, transformando, então, em linguagem visual o que antes era contemplação e memória. Sugere-se, assim, a realização de investigações com o objetivo de despertar a percepção não só para a análise, como, também, para a intuição, pessoal e espiritual. Diferentes recursos criativos e procedimentos foram utilizados para a manipulação da matéria, com a intenção de que esta se adequasse aos meios de expressão e aos conceitos por ela transmitidos: materialidade, espiritualidade, impermanência e brevidade da existência.

Usou-se o tempo como matéria, tanto no caso da pátina deixada na superfície dos objetos, como o tempo de espera para oxidação das obras.

O ferro foi utilizado, na construção das obras, ora como matéria, ora como suporte, em consonância com objetos com carga de memória e outros materiais, que, pelo seu caráter fragmentário, são chamados, neste trabalho, de *fragmentos do claustro*.

A base do presente texto é constituída por quatro capítulos denominados *Instâncias*, apresentados entre a *Introdução* e as *Considerações Finais*.

*Instância I: Reflexões Prévias* descreve o período de passagem da bidimensionalidade para a tridimensionalidade, focalizando as realizações de algumas obras e exposições anteriores ao início desta pesquisa. Esse capítulo determina que tipos de claustro, tempo e memória foram tratados nesta investigação, fazendo apenas um breve recorte, por serem tais assuntos complexos e abrangentes.

*Instância II: Hortus Conclusus – Espaço de Percepção, Reflexão e Construção*. Nessa instância, enfatiza-se a importância do processo criativo e de comportamentos que substanciaram a pesquisa: visitas a claustros, metalúrgicas, ferros-velhos, a construção dos “cadernos de rascunhar”, experiências em ateliês e descrição de algumas obras importantes para o percurso.

*Instância III: Destinae: o destino de todo viajante*. Nela, estão descritas as vivências em Coqueiros (Maragogipe/BA), o retorno a Itália, exposições realizadas em Volterra, Signa e Firenze, reflexões e resultados obtidos.

Nesta instância é abordado ainda, uma mudança de trajeto, experiências com a comunidade bem como a introdução da fotografia como registro.

*Instância IV: Memorabilia.* Relata a busca de afinidades com tudo aquilo que se julgou mais verdadeiro, juntando fragmentos importantes que faziam parte de um percurso de vida e que resultaram no objeto desta pesquisa: lembranças da infância, religiosidade, fé e casa materna. Nessa instância surge, então, *Memorabilia* – objetos dignos de memória – e aborda-se a exposição final, com o mesmo título apresentada enquanto resultado parcial desta pesquisa

A título de complementação e comprovação, foram anexados ao texto documentos, convites, textos, reportagens, catálogo e currículo.

Para encontrar-me comigo mesma foi preciso ultrapassar muros grossos, com pedras enormes, atravessar um portão, enferrujado, e seguir por um caminho estreito que de repente se abriu em um amplo espaço, silencioso, pouco iluminado e tranqüilo: o claustro da alma.

Mili Genestreti



## 2 INSTÂNCIA I: REFLEXÕES PRÉVIAS

### 2.1 PASSAGEM

Era o ano de 1999. Nessa ocasião, a autora iniciava um estudo sobre o Renascimento italiano, mais particularmente a arquitetura naquele contexto, e encontrava-se “cativada” por imagens, com o olhar distraidamente “pousado” sobre paredes, muros e afrescos. Paralelamente, desenvolvia uma investigação visual na pintura, trabalhando, em particular, texturas. Imagens de velhas paredes e muros, com a predominância de tons terrosos e ocres, que denunciavam a devastação da superfície da tela pelo tempo.

Na Itália, nesse mesmo ano, frequentou um curso de afresco transporte (Figuras 2 e 3), no Instituto de Arte e Cultura de Firenze, ministrado pelo Professor Lorenzo Casamenti, como mais uma tentativa de aproximar-me das paredes. Essa foi a sua primeira vivência em arte na Itália; estar envolvida com a matéria (l'intonaco) e pigmentos foi uma experiência estética que alimentou ainda mais o espírito sedento pela cultura daquele país. Apesar de ser um processo difícil e seletivo, era extremamente estimulante, porém dificuldades operacionais em relação à importação dos materiais e à alta salinidade da areia impediram a sua continuidade.



Figuras 2 e 3 – Experimentos com afresco transporte, Instituto de Arte e Cultura de Firenze, Itália, 1999. Fonte: Lorenzo Casamenti.

Apesar de claudicante, prosseguia, na Itália, criando raízes. A exemplo dos informalistas espanhóis, voltou o olhar para muros e paredes a fim de captar o uso da cor, não no sentido científico, mas como cor-matéria, dando estrutura à obra; “[...] não é a pintura a simular a realidade, mas a realidade a simular a pintura” (ARGAN, 1999).

O fascínio pelas texturas e por materiais destruídos continuavam no processo criativo; acrescentou, então, aos materiais já existentes o cimento, o pó de mármore, rejunte flexível e óxido de ferro. Mais tarde, utilizou a limalha de ferro misturada à textura ou, simplesmente, como meio de pintar com a ferrugem, como Daniel Senise e tantos outros, sendo retirada após deixar suas marcas.

Em 2000, realizou uma série de cinco telas, em técnica mista sobre tela, expostas na Caixa Cultural de Salvador, em uma mostra coletiva intitulada *Princípios Vitais* (Figuras 4 a 8).



Figuras 4 a 8 – Mili Genestreti. “Sem título”, 120 cm x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2000, Caixa Cultural – Salvador. Fonte: Mili Genestreti.

Utilizando como temática o tempo, estas telas foram feitas sob as vertentes construtivas e matéricas, trabalhadas com diversas camadas de tinta, sobrepostas, transformando a superfície do quadro numa paisagem com marcas de desgaste e corrosão.

Portas, janelas e tumbas ocupavam as telas como guardiões silenciosos à espera de ritos de passagem. Segundo Didi-Huberman, em situações similares a esta que, estamos situados entre um diante e um dentro, e essa desconfortável postura define toda nossa experiência, “[...] quando se abre em nós o que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 234). Nesse momento, a pesquisadora estava diante de significados ambivalentes: segregação, passagem, abertura... Janelas e portas são signos, imagens da presença humana, rastros dos passos do homem na Terra; são, portanto, símbolos da possibilidade humana de ver através e ultrapassar-lhes os limites. Na Bíblia, portas se abrem no céu aos visionários do Apocalipse (APOCALIPSE, IV, 1), “ou se tornam estreitas nos ritos de passagem; os próprios deuses se dizem portas onde entrar na mais infinita fruição” (HUBERMAN, 1998, p. 234). Através da poética de Antoni Tàpies (Figura 9), encontram-se referências do informal matérico, da representação da devastação pelo tempo, insinuada pelo desgaste das superfícies das telas e pelo uso de materiais e objetos abandonados, que retornam às suas telas com outro significado. A importância de um trabalho interiorizado, reflexivo, e a filosofia zen eram tópicos de grande interesse no trabalho de Tàpies.



Figura 9 – Antoni Tàpies. “Comes”. 270 cm x 200 cm, Técnica mista s/ madeira, 2001. Fonte: Catálogo Antoni Tàpies.

É possível estabelecer relações, no sentido formal, dos trabalhos em pauta com as obras de Fernando Lucchesi (Figura 10), um artista que desenvolve uma certa cumplicidade e afetividade com a coisa que se degrada, e usa o fragmento para expressar as relações entre o corpo e o espírito, entre a matéria e a lacuna.



Figura 10 – Fernando Lucchesi. “Sem título”. 150 cm x 150 cm, técnica mista s/ tela, 2003. Fonte: Fernando Lucchesi.



Figuras 11 e 12 – Mili Genestreti. “Sem título”. 30 cm x 30 cm, técnica mista s/ tela, 2002. Fonte: Mili Genestreti.

Teve início a introdução, na pintura, de elementos como borras de soldas de bronze e de cobre, objetos enferrujados, objetos com carga de memória (pertences de família), e pedaços de ferro (Figuras 11 e 12). Detecta-se, então, a presença do fragmento na obra, fragmentos de matéria e memória. A textura e o fragmento fizeram parte do processo de instauração da pintura, levando em conta combinações e escolhas que conduziram ao devir da obra.

No regresso da Itália, a leitura do livro *Os voláteis do Beato Angélico* de Antonio Tabucchi, causou uma certa instabilidade (livros costumam causar medidas diferentes em cada um). Ele reflete a realidade como um desmesurado cruzamento de fios impossíveis de encaixar-se à existência, de juntar-se de forma lógica. Nessa época, tiveram início as reflexões sobre a brevidade da existência em relação ao espaço e ao tempo individual. APRESSA-TE LENTAMENTE! Existia, nesta fase, um possível acordo entre subjetividade e objetividade nos trabalhos, acordo este que teria origem na constituição do espaço que parte da artista e é para ela como um lugar que existe, o que ela vê e deseja. O que se anunciava e, ao mesmo tempo, se escondia, eram manifestações tanto de reflexão quanto pictóricas. Houve uma busca

de constituição de um espaço próprio, originado nesse período. Essa nova concepção de espaço, aliada ao uso de materiais e objetos que vinham sendo acrescentados à pintura, conduziram a pesquisa para a tridimensionalidade: apareceu então o objeto. Esse foi o tempo da primeira mostra individual, *O Tempo e o Silêncio*, realizada na Galeria Arte e Memória, em Igatu (Chapada Diamantina), em abril de 2004, constituída pelas seguintes obras: *Iconostásios*<sup>7</sup>, *Embalagem espiritual para a eternidade* e *Sudários*<sup>8</sup>.

Em *Iconostásios*, composta por três peças (Figuras 13 a 15), trabalhadas em técnica mista sobre madeira, utilizaram-se portas como suporte, apoiadas ao chão sobre uma base de ferro. Trata-se de uma crítica aos biombos usados pela Igreja medieval, que segregava os fiéis do altar.

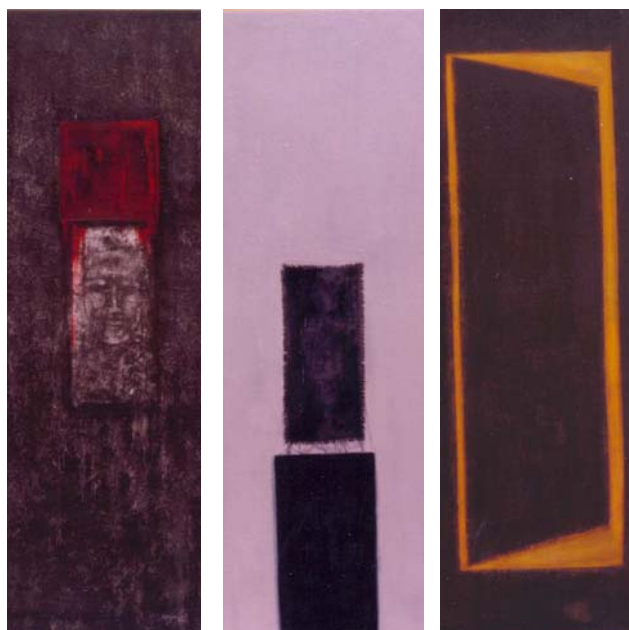


Figura 13 a 15 – Mili Genestreti. “Iconostásios”. 210 cm x 70 cm, técnica mista s/ madeira, 2004, Galeria Arte e Memória. Fonte: Mili Genestreti.

*Embalagem espiritual para a eternidade* (Figura 16), foi composta por uma caixa de chapa galvanizada, branca, com duas figuras humanas em tamanho natural no seu interior, em fibra de vidro, também brancas, tudo isso coberto por 1.500

<sup>7</sup> Nas igrejas cristãs, espécie de divisória ou biombo encimado por uma arquitrave, que separa a nave onde ficam os fiéis do santuário reservado ao clero (HOUAISS, 2001, p. 1563).

<sup>8</sup> Pano que antigamente se limpava o suor e que foi substituído pelo lenço, qualquer coisa que cobre, encobre, oculta (HOUAISS, 2001, p. 2632).

cubos de gesso simulando gelo. Esta obra expressa a brevidade da vida e os limites apertados de uma existência curta e complexa. APRESSA-TE LENTAMENTE!



Figura 16 – Mili Genestreti, "Embalagem espiritual para a eternidade". 180 cm x 107 cm x 44 cm, fibra de vidro, gesso, chapa galvanizada, 2004, Galeria Arte e Memória. Fonte: Mili Genestreti.

Em razão da necessidade de buscar o confronto com outras histórias e memórias, durante esta exposição, no período da Semana Santa, realizaram-se oficinas (Figuras 17 a 21) com sete mulheres, habitantes de Iगतu, sendo, então, criada a obra *Sudários* (Figura 22). Durante uma semana, foram realizados encontros, nos quais se trabalhou o processo de desvendar e buscar a interioridade. Sugeriu-se que cada uma delas fizesse seu próprio sudário e nele colocasse lembranças de vida, alegria, tristeza, dor, perda. Esses sudários foram construídos com materiais com carga de memória pertencente a elas, aliados a materiais plásticos e materiais recolhidos no próprio local: sementes de eucalipto, pedaços de madeiras etc. Ao final, os diversos trabalhos foram reunidos, formando um grande sudário, exposto em uma parede de pedra, entremeado aos sudários produzidos pela artista.



Figuras 17 a 21 – Mili Genestreti, Oficinas realizadas em Igatu por ocasião da exposição *O Tempo e o Silêncio*, 2004. Fonte: Mili Genestreti.



Figura 22 – Mili Genestreti. “Sudários”. 280 cm x 180 cm, algodão, sementes, objetos de memória, rejunte flexível, madeira, 2004, Galeria Arte e Memória. Fonte: Mili Genestreti.

Após essa exposição, surgiram questionamentos de ordem existencial, havia a certeza de que existia um espaço a ser estudado e ser despertado, sabia-se de antemão que ele abarcaria a espiritualidade, a memória e o tempo. Nesse período, esses espaços foram relacionados aos claustros dos mosteiros visitados na Itália. Assim, foi criado *Claustro: Abrigo de Tempo e Memória*, como projeto para o Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, ano 2004/2005. Para desenvolver uma investigação centrada em um espaço-tempo próprio, era preciso delimitar e definir esse espaço, por serem tempo e memória tópicos extremamente abrangentes. Quanto ao claustro, escolhido para pesquisa, foi apresentado como um lugar sógnico que tem como referência e simbologia o claustro dos mosteiros italianos.

## 2.2 CLAUSTRO

Lugar dotado de aura, com um amplo espaço de reflexão, que tem ao mesmo tempo fisicalidade e espiritualidade, o inconfigurável dentro do configurável, um abrigo poético e profético que permite a construção de pensamentos que conservam o magnetismo que surge do poço da emoção: a memória. Nesse claustro (Figura 23), foi reconstruída uma história pessoal, transformando a dona dessa história em metáfora de si mesma. Um exílio voluntário? Ou a partir desse novo espaço surgiriam novas possibilidades?



Figura 23 – Pianetto. Emilia Romagna, Itália, 1999. Fonte: Mili Genestreti



“Metáforas<sup>9</sup> nos carregam de um lugar para outro, nos capacitam cruzar fronteiras que de outra maneira estariam fechadas para nós” (CAMPBELL, 2002, p. 18). Existe uma linha tênue e permeável entre o claustro e o mundo lá fora. Uma atmosfera de silêncio preenche o espaço, e os ecos do mundo parecem apagar-se e perder o significado, enquanto que a vida do espírito se aproxima, sutís limites entre o exterior e o interior. Por esse motivo é que, à sombra dos claustros, muitas mentes se iluminam, vivendo e florescendo, nesses retiros, talentos que são chamados “filhos do claustro”. Além de religiosos e filósofos, como São João da Cruz, Santo Agostinho, Santo Inácio de Loyola, escritores fizeram da sua vida o seu próprio claustro: Proust, enquanto escrevia *Em busca do tempo perdido* e Emily Dickinson, que se fechou em casa para escrever suas memórias. Há, também, semelhança consistente entre esta dissertação e o livro *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, no qual o personagem Riobaldo partilha as inquietações da sua vida com o leitor, uma espécie de introdução ao pensamento existencial em que a meditação se serve de metáforas e de relatos em vez de conceitos, potencializando a sua pulsão questionadora. Pode-se comparar o claustro ao sertão; Riobaldo busca o sertão de dentro, isto é, busca a si mesmo. Para ele não há como receber em si a vastidão da existência, como um gesto de abertura à irrupção da transcendência no provisório da existência (impermanência). APRESSA-TE LENTAMENTE!

O espaço interior, o abrigo onde estão guardadas as memórias, é a metáfora do claustro do mosteiro, que, apesar de suscitar clausura, fechamento, liberta em relação a comportamentos e idéias. Esse pensamento justifica-se pelo espaço criado depois que se foram criadas as obras, fragmentos do claustro, um espaço novo, cheio de possibilidades, que se fortalece com a comunicação do claustro com o céu, o infinito; um espaço que propicia meditação, reflexão e silêncio. Nesse novo espaço tudo é visto com mais nitidez:

CLAUSTRO TEMPORAL – IMPERMANÊNCIA

Objeto da vida material, fugidio, transitório, imanente.

CLAUSTRO ESPIRITUAL – TRANSCENDÊNCIA

Objeto da vida espiritual, imutável, eterno.

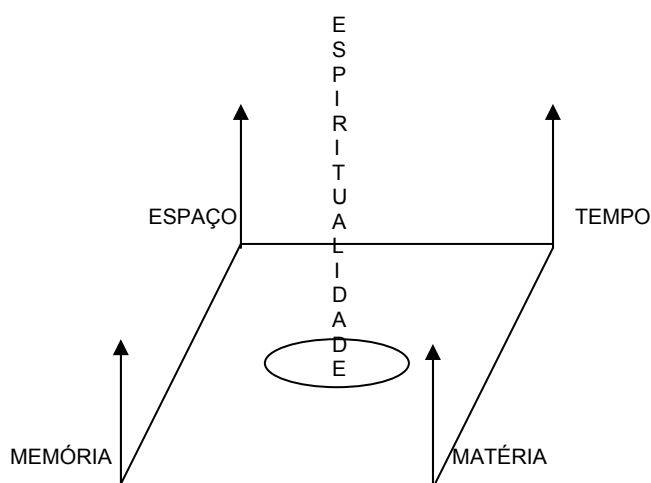
---

<sup>9</sup> Mudança, transposição do sentido próprio ao figurado. Designação de um objeto ou qualidade mediante uma palavra que designa outro objeto, ou qualidade que tem com o primeiro uma relação de semelhança (HOUAISS; 2001, p. 1907).

A pesquisa, nesse momento, funde-se pelo reconhecimento da finitude da impermanência, que é o salto para a transcendência claustral. APRESSA-TE LENTAMENTE! Na função imanente e transcendente, encontra-se, portanto, o pensamento imanetista<sup>10</sup> como princípio que vem se fortalecer com Kierkegaard (1813 – 1855), “[...] a transformação somente acontece na eventualidade do indivíduo progredir para o estágio religioso, pela opção do reconhecimento da sua mortalidade e iniqüidade” (KIERKEGAARD apud COLLINSON, 2004, p. 188).

### 2.3 TEMPO E MEMÓRIA

Instalado o espaço, sentiu-se a necessidade de definir melhor o objeto de pesquisa, conceituar, recortar, estreitar os laços dos habitantes do claustro. Foi criado então um fluxograma quadrangular, assim como o claustro, cujos vértices definem a pesquisa e apontam a verticalidade.



<sup>10</sup> O Imanetismo, movimento filosófico formulado por pensadores cristãos do século XX, especialmente Maurice Blondel (1861-1949), que tem como ponto de partida uma investigação imanente da condição humana em sua imperecível busca pela realidade transcendente de Deus.

Que tempo e que memória habitam este espaço?

E assim...  
Aqui estamos  
plenos de tempo  
grávidos

Aqui estou  
imerso no tempo  
Tentando desvendar seus enigmas  
seu mistério  
E por estar imerso nele,  
é-me difícil definí-lo  
Mais ainda por ele  
estar imerso em mim  
por ele me construir  
Sou um ser no tempo  
Um estar-no tempo  
Ele me criou  
Eu o crio  
Num enlace tão apertado  
tão justo  
que já não sabemos mais

o que sou  
ou o que ele é,  
além de nós dois mesmos

Posso olhar além do tempo? Ou aquém dele?  
Significaria olhar para além de mim, ou para aquém de mim.  
E, ainda assim, o tomaria como referência  
Ainda assim estaria envolvido por ele

Um não-tempo seria um não-EU  
E ainda assim, seríamos um Tempo e um Eu  
a olhar  
E a olhar  
E a olhar...  
A olhar o quê?

Herinque Marcusso: Maio/2001

Tempo. Esse enigma, desafio insolúvel que se coloca sempre ante a nossa capacidade de compreensão, uma pluralidade de significados. “Conceitua-se tempo como um escoamento interno e externo, um fluir contínuo que vai produzindo diferenças dentro de si mesmo. É uma contração e uma dilatação de si mesmo, um juntar-se a si mesmo e consigo mesmo (na lembrança) e um expandir-se a si mesmo e consigo mesmo (na esperança)” (Chauí, 2003, p. 208).

Muito já foi dito sobre o tempo:

Linear

Sagrado

Vivido

Estético

Psicológico

Antropológico

Consciente

Relativo

Não tempo

Absoluto

Cíclico

Profano

Não vivido

Virtual

Irreal

Objetivo

Político

Social

Subjetivo

Inconsciente

Mensurável

Experimentável

Tecnológico

Natural

Pessoal

De Chronus

De Deus

*Chronos*, figura das mais importantes da mitologia grega, também conhecido como Saturno, é o “Deus do Tempo”, representa o rigor, a retração e a sabedoria. Ele ensina que a evolução se dá apenas pelo esforço e pela disciplina. Na mitologia greco-romana, Saturno castrou o pai e o destronou, mas também foi destronado por um filho. Para controlar esta situação passou a engolir os filhos, perdeu o poder da imortalidade e vagou pelo mundo ensinando seus conhecimentos. Saturno representa a figura do pai: maturidade, tradição, paciência, ambição, verdade, seriedade, perseverança, compromisso e organização. Induz ainda à reflexão sobre a própria vida e comportamento. (PIRES, 2006, p.03).

Sendo relação, pertinência ou paradoxo, o tempo não cessa de se impor. É possível reconhecer aqui sua ação e sua profundidade, porém não foram utilizados nessa pesquisa os numerosos conceitos existentes sobre o tempo.

Nesta investigação, estabeleceu-se um diálogo entre tempo, matéria e memória, ressaltando, porém, o tempo intuído, vinculado ao conceito de consciência, onde o tempo é identificado. Não foi levado em conta o tempo como parte mensurável do movimento, tampouco o tempo como estrutura das possibilidades e o tempo da ciência. O tempo desta pesquisa foi um tempo pessoal, indizível, que utilizou o claustro como forma de mensurá-lo, através de um espaço, um “tempo claustral”. Assim como a metafísica realista utiliza a imagem espacial de um rio para representar o tempo, procura-se explicar a essência do tempo utilizando a essência do espaço. “Um tempo detido, que não segue a medida de um tempo que chamaremos de vertical para distingui-lo de um tempo comum que foge horizontalmente com a água do rio, com o vento que passa” (BACHELARD, 1985, p. 132).

Investigou-se então esse tempo claustral em duas instâncias diversas: um tempo horizontal que impregna marca nas superfícies das coisas, que carrega a matéria de memória, em diálogo com o tempo vertical, da alma, com profundidade e altura, que vasculha lembranças e que, em consonância com a espiritualidade, caminha em direção à transcendência.

Com a conceitualização do inconsciente por Freud, como uma instância atemporal do psiquismo humano começou-se a perceber a relativização do tempo. A sua desobjetivação liberta o ser humano do aprisionamento do relógio mecânico. O cinema talvez seja o que melhor registre e represente o tempo em seus aspectos mais subjetivos. Segundo Andrej Tarkovskij, diretor soviético, o espectador procura preencher o vazio de sua própria existência, lançando-se numa busca do tempo

perdido. Ele tenta preencher aquele vazio espiritual que se formou em decorrência das condições específicas da sua vida no mundo moderno.

Porém, Santo Agostinho foi quem primeiro ressaltou, de forma definitiva, o caráter psicológico do tempo, vinculando-o à consciência. O tempo foi identificado por ele como a própria vida da alma, que se estende para o passado ou para o futuro, “o tempo é uma *distentio anima*<sup>11</sup>” (AGOSTINHO; 2004, p. 278).

Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aqui tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda o não absorveu e sepultou (AGOSTINHO, 2004, p. 218).

Santo Agostinho considerou o tempo como “um ser sem razão que se fundamenta na realidade” (AGOSTINHO, 2004, p. 269). Ele estudou o tempo sob o aspecto psicológico e não ontológico, questionando como nós o apreendemos, e não como ele é em si mesmo. Quando Santo Agostinho colocou a questão “Que é, pois, o tempo?” em seu livro *Confissões*, ele diferencia uma prática explicativa, analítica, de uma prática comum, cotidiana. Se ele não tivesse sido capaz de lembrar-se do passado, não teria podido narrar sua infância e juventude, tampouco sua auto-reflexão, no livro XI, sobre o tempo. Ao definir tempo, ele considerou que este é inseparável da interioridade psíquica, um campo aberto à reflexão. Santo Agostinho foi um pensador existencial; ele transferiu a problemática da metafísica no plano cronológico para o plano religioso e pessoal. Consideram-se particularmente questionáveis algumas abordagens sobre a noção de tempo de Santo Agostinho. Entretanto, elas são coerentes com o tratamento dado ao tema, em razão do recorte escolhido para esta investigação.

Existe uma infinidade de obras e conceitos acerca do tempo e em todos os períodos da História da Arte, relacionando-o ao ritmo, ciclo, futuro, memória, simultaneidade... Impossível seria uma abordagem ampla sobre o tema.

A memória está intrinsecamente ligada ao tempo. Ressalta-se, nesta pesquisa, a memória como fenômeno e não como processo. A memória apropria-se da sua condição polissêmica e do seu poder de fundir e costurar os tempos.

---

<sup>11</sup> Distensão da alma.

Evidentemente que, ao falar de tempo e de memória, o ser humano se remete às lembranças de infância, guardados de família, à fé e à morte. Esses aspectos foram abordados de forma que a pesquisa não se resumisse ou se esgotasse numa autobiografia, encontrando soluções plásticas que perpassassem pela memória coletiva e criassem possibilidades de vivências concretas, reativando, assim, memórias e ritmos perdidos.

Encontra-se em Henri Bérghson uma análise da relação tempo-memória, necessária para fundamentar esta investigação. Para esse autor:

O tempo deveria ser concebido espacialmente e a memória, vista ela mesma como temporária, como o empilhamento do passado no passado nenhum elemento é presente simples, mas muda conforme cada novo elemento do passado que acumula (BÉRGSON, 1999, p.93 ).

A noção de temporalidade e memória, trabalhada por ele, evidencia o rompimento com a visão da linearidade temporal. Com o exercício da memória, o passado se presentifica, alargando as margens do presente, pois no tempo da memória a ordem do acontecimento não é clara, forma-se um amontoado de fatos que se entrecruzam numa grande malha. Bérghson procurou determinar a relação entre espírito e matéria através da memória (lembrança). O conceito de tempo constitui-se uma peça central na sua produção filosófica; ele estabeleceu distinção entre o tempo científico e o “tempo puro”, neste, pode-se atuar livre e automaticamente.

Nesse sentido, as narrativas dos fatos, assim como a construção das obras, não obedecem a nenhuma linearidade temporal, não existe continuidade e sim fragmentação, elas se aproximam apenas pela lógica da imaginação, volição e lembrança. A memória permanece em compartimentos fragmentados, camadas sedimentadas e cuidadosamente selecionadas pelos critérios da mente. Foram esses fragmentos de memória – vista, ouvida, sentida, vivenciada ou imaginada – que se transformaram em linguagem visual, os fragmentos do claustro. Estes são como pedaços da artista, onde ela se reconhece e muitas vezes se desconhece, memória como forma de escavação arqueológica. Sobre esse efeito de espraiamento das camadas da memória, que Freud compara em *O mal estar da civilização* ao empilhamento das camadas geológicas em uma cidade como Roma, com marcas subterrâneas das diversas épocas históricas, acumuladas em um

mesmo nível do subsolo, e que Santo Agostinho nomeia de *Vastos Palácios da memória*:

Quando ali penetro convoco todas as lembranças que quero. Algumas se apresentam de imediato, outras só após uma busca mais demorada, como se devessem ser extraídas de receptáculos mais recônditos. Outras irrompem em turbilhão e, quando se procura outra coisa, se interpõem como a dizer: Não seremos nós que procuras? (AGOSTINHO, 2004. p. 218).

A lembrança tem, como a percepção, aspectos afetivos, sentimentais e valorativos que são trazidos ao presente espontaneamente; diante de uma situação atual nos vem à lembrança, o passado. Lembrança não é o mesmo que recordação<sup>12</sup>. Recordar-se quando não se faz esforço para lembrar. Para que seja formada a lembrança, são necessários componentes objetivos como atividades físico-fisiológicas e químicas do processo de registro cerebral e componentes subjetivos que estão relacionados com a importância do fato, o significado emocional e o sentido quando foi gravado.

Lembranças dos almoços em família e dos fins de semana em fazendas... Relembrar, recosturar a colcha de retalhos da família, fazendo relatos que possuem conteúdos oriundos da memória e de relatos de parentes, não se tendo como certa qual das duas origens. A primeira imagem-lembrança da infância da autora foi o dia da morte do seu avô, ela então com três anos de idade, quando a colocaram na casa de uma vizinha como forma de poupá-la dos acontecimentos. Depois de tomar conhecimento de tudo, observando por cima do muro, ao voltar para casa narrou com detalhes tudo o que viu.

A alma por se lembrar, por prever, por esperar ou temer... é o que faz que uma coisa distinta do presente exista. E o que é distinto do presente, é o passado e o futuro, portanto o tempo precisa de alma, não para ser o que ele é (o tempo presente) mas para ser o que já não é (a soma de um passado e de um futuro), em outras palavras, para ser o que nós chamamos de tempo: ele necessita de alma, não para ser o tempo real, o tempo do mundo ou da natureza, mas para ser, e é bastante lógico, o tempo... da alma (SPONVILLE, 2000, p. 30).

---

<sup>12</sup> Recordação: aquilo a que remete a própria etimologia da palavra, ou seja, *re-cordis*, passar de novo pelo coração / aquilo que ocorre ao espírito como resultado de experiências já vividas (HOUAISS, 2001, p. 2404).



Segundo Sponville, não é pelo fato de só o presente existir que se deve ser infiel ao passado ou desinteressado pelo futuro. Viver no presente não é viver no instante, pois o presente dura e é o que chamamos de tempo. Esse tempo da alma é o tempo do espírito, é a temporalidade. E, então, voltando a encontrar Santo Agostinho, “somente o presente existe e se há três tempos é unicamente por uma espécie de difração na alma, desse presente” (AGOSTINHO, 2004, p.273).

É a própria existência que se vislumbra.  
Iluminada por um lampejo de entendimento,  
Põe à luz fragmentos de memória,  
Às vezes memoriosa outras vezes fantasiosa.  
E assim cauteriza os silêncios da infância  
Delata, revela e cura.

Mili Genestreti

### 3 INSTÂNCIA II: HORTUS CONCLUSUS: ESPAÇO DE PERCEPÇÃO, EXPERIMENTAÇÃO, REFLEXÃO E CONSTRUÇÃO

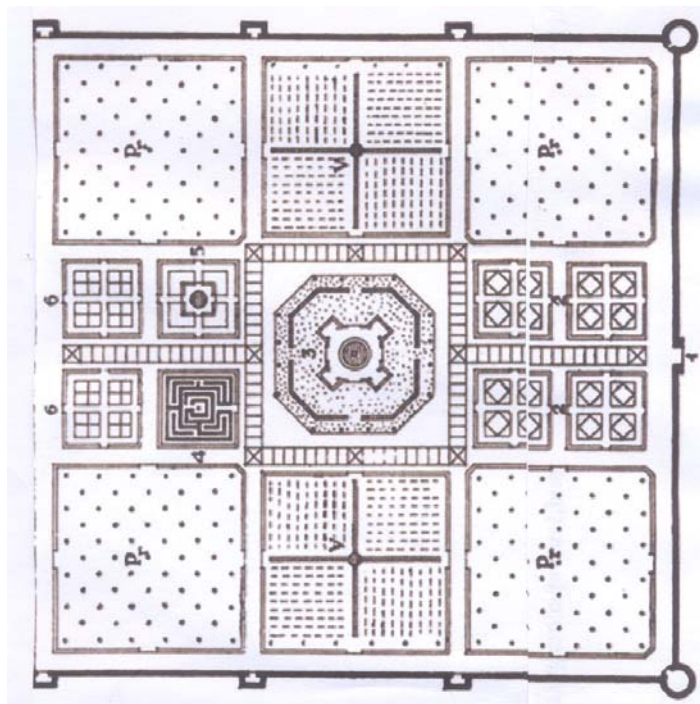


Figura 24 – Reconstrução de um jardim medieval de Francesco Fariello.

Fonte: [www.iis.lunigiana.it/giardini/hortus2.htm](http://www.iis.lunigiana.it/giardini/hortus2.htm).

*Hortus Conclusus* (Figura 24), que etimologicamente significa “horto circundado por muro”, representa o jardim central do claustro. Possuindo, geralmente, uma árvore ou uma fonte ao centro, circundada por jardins, está ligado ao relacionamento direto entre o Criador e a criatura.

Alí, onde o pensamento não tem limites, o domínio do homem possui espaço sem fronteiras. Na Idade Média, os monges costumavam andar ao redor desse horto para meditar e orar; é sempre visto como um paraíso claustral.



Figura 25 – Mestre do Alto Reno. O Jardim do Paraíso. Frankfurt. 1410. Städelches Kunstinstitut .Fonte: [www.iis.lunugiana.it/giardini](http://www.iis.lunugiana.it/giardini).

O quadro acima (Figura 25) descreve ocupações terrenas como a leitura e o diálogo que se incorporam frequentemente na iconografia de paraíso, “a colheita da fruta é um tema recorrente na representação do paraíso. A árvore da vida e da consciência nos transmitem os dons da imortalidade e da sabedoria” (BATTISTINI; 1995, p. 215).

O muro circunda o *Hortus Conclusus* das Abadias medievais, que era construído à imagem e semelhança do paraíso terrestre.

Nesta investigação o *Hortus Conclusus* é tratado como espaço simbólico do processo criativo, o eixo central do claustro. Um espaço onde gravitam percepção, experimentação, reflexão e construção, ações que estão relacionadas às leituras, colheitas e diálogos representados no paraíso claustral.

Ao iniciar um estudo sobre as questões da expressão artística, é importante identificar o que move um trabalho e o que é capaz de levá-lo adiante, pensar na substância interna que habita a própria obra.

Os caminhos e as afinidades de um artista são o seu próprio alimento, nesse percurso, os encontros vão aparecendo como possibilidade de dar forma às energias originadas nas entranhas de sua alma. Reconhecida a impossibilidade de sistematizar a investigação através das aplicações metodológicas tradicionais, esta pesquisa recebeu orientação no sentido de mesclar teoria e prática no processo

criativo, de forma que sempre houvesse um equilíbrio entre a subjetividade e o racionalismo, um exercício dialético presente em todo o processo.

Segundo Merleau Ponty, todo conhecimento passou primeiro pelas portas da percepção. Sob esta ótica, encontram-se na sua obra as bases indispensáveis à percepção dos processos relacionados ao ato de criar. Adota-se a Fenomenologia enquanto processo e não a Fenomenologia do objeto em relação ao fruidor, uma percepção anterior ao produto que está associada ao processo do fazer artístico, com o objetivo de despertar a percepção intuitiva, pessoal e espiritual.

[...] abordar o fenômeno da perspectiva do homem que o vivencia tal como ele se apresenta à consciência.  
O mundo vivido é descrito pela fenomenologia no plano das idéias, porém não devemos esquecer que não há ruptura entre o vivido e o pensado. (PONTY apud CARMO, 2004, p. 22).

Dessa forma, enfatiza-se nesta Instância a importância do processo criativo e seus entrelaçamentos com a própria vida, além de traçar-se um caminho – por sinal fragmentado – das obras que serviram de lastro para o espaço-tempo desta investigação. Na oportunidade é analisado o corpo da pesquisa, numa descrição detalhada do processo de trabalho, tratando-se, portanto, da etapa mais importante da investigação. Esta instância revela três momentos, fases abertas que interagiram mutuamente: Perceber – Refletir – Construir.

### 3.1 PERCEBER

Eu sou uma estrutura psicológica e histórica.  
Eu recebi com a existência uma maneira de existir, um estilo.

Merleau Ponty<sup>13</sup>

A autora desta dissertação, como portadora da memória, da formação de hábitos perceptuais de experiências passadas e imagens mentais, colocou-se como centro vivo, a árvore receptora e geradora de todo processo evocativo e criativo, um ser mimético<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> PONTY, Merleau. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 127.

<sup>14</sup> Mimetismo: processo pelo qual um ser se ajusta a uma nova situação (HOUAISS, 2001. p. 1924).

O pensamento Merleau Pontyano procura superar o dualismo entre o sentir e o entender, defendendo a interação entre ambos: “numa relação de conhecimento é necessário um mergulho no sensível, unindo o sujeito que conhece ao objeto que é conhecido” (CARMO, 2004, p. 31).

Percebendo-se em uma atitude de pesquisadora curiosa, a autora encontrou no pensamento de Merleau Ponty essa interação de sentimentos que se expressam na vontade interior de perceber, refletir e construir esse complexo quebra-cabeça que é a existência. Tais comportamentos substanciam a pesquisa de uma maneira simples, porém verdadeira e vital. Durante o período da investigação, percebeu que muitos dos hábitos perceptuais já faziam parte dela – por exemplo, a influência da família, do meio, a prática de rituais católicos – somente adotou uma postura mais atenta.

Para Bérghson, “a percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a”. (BÉRGSON, 1999, p. 155). A autora lembra-se que, na infância, participava das missas diariamente, pois estudava em colégio de freira, os cânticos, a comunhão, a exposição do Santíssimo e o cheiro de incenso são hoje ingressos para um campo fértil de sentimentos e sensações.

Arnau Puig, no livro *Sociologia de las formas*, afirmou que, “experiências anteriores guardam percepções anteriores armazenadas na memória e atuam de forma intensa no ato perceptivo mais recente” (PUIG, 1979, p. 74).

Os pais da investigadora (Waldemar e Ita), tão importantes quanto os artistas e filósofos que influenciaram este processo, habitam dentro e fora da obra, na herança familiar e no processo de construção; são o construtor e a costureira da sua infância, que hoje participam da construção das obras. Tendo crescido entre materiais de construção, rendas e tecidos, navega, assim, por uma infinidade de lembranças bastante nítidas, embora desconexas: construção de casas por seu pai, os vestidos de noiva costurados por sua mãe que habitavam a casa, os freqüentes veraneios em “Bico de Ferro”, uma região com uma forte concentração de maresia, onde tudo enferrujava com facilidade... Vivências pessoais retidas na memória e transformadas em questões nem sempre respondidas: Como intensificar as relações entre a percepção e o processo criativo? Como identificar os atos perceptivos impressos no resultado plástico? Onde está a espiritualidade neste trabalho?

Depois das obras prontas, procurou estes vestígios, geralmente estavam presentes na memória, misturados à imaginação. Segundo Cecília Salles, “a imaginação é o ato criador da memória... lembrar não é reviver, mas reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação [...], a imaginação não opera portanto sobre o vazio mas como sustentação da memória” (SALLES, 2001, p. 101).

Geralmente quando encontrava correspondência entre freqüentes imagens mentais e imagens de filmes (detalhes que são percebidos e não são fiéis à realidade, são distorções, pedaços de imagens ou figuras que remetem a estas imagens), a autora estabelecia novas combinações, explorando seus significados simbólicos, como uma tradução de uma imagem e sua introdução em um outro contexto (Figuras 26 a 28).



Figura 26 – Raízes. Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2006. Fonte: Mili Genestreti.



Figuras 27 e 28 – Esculturas do tempo, fragmentos de coqueiro e areia. Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2006. Fonte: Mili Genestreti.

Merleau Ponty enfatizou o sentir como uma comunicação vital com o mundo: “é necessário que o mundo seja ao nosso redor, não como um sistema de objetos dos quais fazemos uma síntese, mas como um conjunto aberto de coisas em relação as quais nós nos projetamos” (PONTY, 1994. p. 444). Essa projeção absolutamente particular e pessoal permite que o ser humano, através da seleção das escolhas, torne diferente e interprete esse conjunto de coisas de forma simbólica e significativa.

Foram selecionados, então, claustros, metalúrgicas, ferros-velhos, funilarias, espaços do sentir-perceber.



Figura 29 – Abadia de San Galgano, Toscana, Itália, 1999. Fonte: Mili Genestreti.





Figura 30 – Metalúrgica Fundmeta, Valéria, Bahia, 2005.  
Fonte: Mili Genestreti.

Perceber o espaço é transcender o próprio universo. Nesses tempos, claustros de espiritualidade (Figura 29) e materialidade (Figura 30), encontrou-se a dialética necessária para esta investigação: ação/materialidade e sentimento/espiritualidade.

A percepção é a ação do olhar responsável pela construção das imagens geradoras de descobertas ou de transformações poéticas. Em seu processo de apreensão do mundo, o artista estabelece conexões novas e originais, relacionadas a seu grande projeto poético. Encontramos, no entanto, a unicidade de cada obra e a singularidade de cada artista não só na natureza dessas combinações perceptivas, mas como também no modo como são concretizadas (SALLES, 2001, p. 104).

Nesse sentido, foram realizadas incontáveis visitas a claustros de mosteiros; os sutis limites que separam o silêncio do claustro da vida lá fora funcionavam como catalisadores da memória, a imersão num silêncio que continha o cosmos, um hábito marcado por uma postura isolada, uma experiência estética, ressonâncias da própria vida (Figuras 31 e 32).

O registro das marcas do tempo nesses claustros eram tonalizados com as mesmas nuances que havia nos pensamentos, abrangendo assim um único universo. Para Bachelard, “o espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lava” (BACHELARD, 2000, p. 31). Alí, então, permanecia-se durante longas horas “ceifando” a memória, interiorizando, experienciando.



Figura 31 – Certosa de Pavia, Lombardia, Itália, 2006. Fonte: Mili Genestreti.



Figura 32 – Ravenna Emilia Romagna, Itália, 2006. Fonte: Mili Genestreti.

Além de experiências em claustros propriamente ditos, chama-se de “experiências claustrais”, nesta dissertação, todo processo de vivência de silêncio, aprisionamento e imersão que desencadearam pensamentos norteadores desta pesquisa sobre tempo e memória (Figuras 33 a 36).



Figura 33 – Leonardo da Vinci. Fonte: Grandes Artistas, Fred Bérence.



Figura 34 – More di Cuna. Toscana, Itália, 2006. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 35 – Museu Internacional da Cerâmica, Faenza, Emilia Romagna, Itália, 2006. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 36 – Forte São Marcelo, Salvador, 2005. Fonte: Arquivo pessoal.

Em janeiro de 2006, a autora visitou a exposição de Lygia Clark (1920 – 1988) intitulada “Lygia Clark: da obra ao acontecimento”, na Pinacoteca do Estado, em São Paulo (Figuras 37 a 39).



Figura 37 – Exposição de Lygia Clark. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 38 – Exposição de Lygia Clark. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 39 – Exposição de Lygia Clark, 2006. Fonte: Arquivo pessoal.

As obras expostas eram as mesmas que Lygia Clark utilizava nas sessões individuais de terapia de seus pacientes mediante processo de ativação “daquilo que está por trás”. A experiência terapêutica-corporal, vivenciada nessa mostra, serviu de testemunho do claustro experimentado pela autora/investigadora; claustro que, apesar de suscitar clausura, liberta em relação a comportamento e idéias. As obras possibilitaram a intersubjetividade e a tomada de consciência, desencadeando associações desta com a memória e com as vivências despertadas pela sensorialidade. É a realidade do corpo físico com o reconhecimento do próprio sujeito que se olha fenomenologicamente. Embora exista uma delimitação de espaços interior e exterior, a interioridade experimentada atingia uma sensação de imensidão levando a percepção de que interior e exterior refletiam uma única realidade libertadora. Segundo Bachelard, “quando vive realmente a palavra *imenso* o sonhador se vê libertado de suas preocupações, de seus pensamentos, libertado de seus sonhos. Já não está enclausurado em seu peso. Já não é prisioneiro de seu próprio ser” (BACHELARD, 2000, p. 200).

Como usar a materialidade para falar de espiritualidade e memória? Como trabalhar com materiais industriais, criando uma estética própria que ultrapasse seu significado de fisicalidade? Tendo-se por base essas inquietações, em diálogo com as experiências claustrais, foi criada a obra *Onde estão os que viveram antes de*

*nós?*<sup>15</sup> (Figura 40). Composta por um sugestivo tecido de vergalhões de ferro, usados na construção civil, foi instalada em um pequeno claustro (espaço quadrado com jardim central) do Museu Carlos Costa Pinto. O espaço permitia que o fruidor caminhasse ao redor da obra, ao som das batidas de um sino de igreja, na atitude dos monges medievais. Essa obra nos remete a estranheza que nos acolhe diante da morte e a noção do quanto somos efêmeros. APRESSA-TE LENTAMENTE.

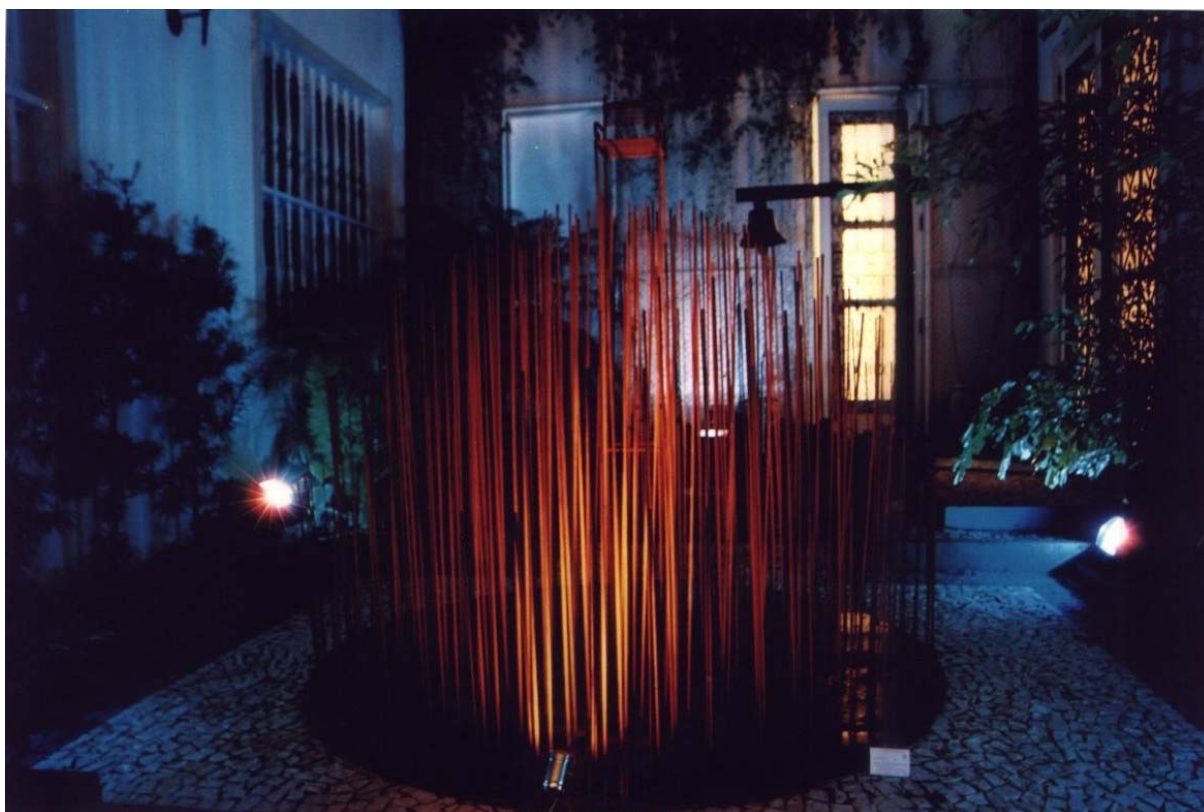


Figura 40 – Mili Genestreti. “Onde estão os que viveram antes de nós?”. 230 cm (diâmetro) x 207 cm (altura), ferro, luz, sal grosso, 2004, Museu Carlos Costa Pinto. Fonte: Beto Oliveira.

Frequentemente a autora visitava a sua avó durante o período em que esta se encontrava hospitalizada; ao vê-la através das grades de ferro da sua cama, sentia o verdadeiro sentimento da finitude. A percepção em relação à inexorabilidade da vida transforma uma memória pessoal em memória coletiva. Foi possível perceber a interação e a identificação dos fruidores com a obra. Segundo Albert Camus, “nos juntamo-nos o que vemos juntos e no que juntos sofremos, a realidade do mundo é

<sup>15</sup> Instalação realizada no Museu Carlos Costa Pinto para a Exposição coletiva “Assentos: Lugares de Ausência, em 2004, sob a curadoria da Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Virginia Gordilho.

a nossa pátria comum” (CAMUS, 2005, p. 156). Essa obra responde a questões tanto no que se refere ao material quanto à experiência vivida durante a exposição; para enfatizar sua importância, como gênese de todo o processo, encontra-se separadamente neste capítulo. Ela desintegrou-se no tempo, num período de dois anos; portanto, a matéria exposta à ação do tempo tornou-se metáfora da própria obra. Como trabalhar a impermanência e o desgaste dos materiais e sentir ao mesmo tempo o impacto da perda de uma obra? Encontra-se em Camus a resposta, é como obedecer ao grande plano de vida:

[...] tudo isto “para nada”, para repetir e marcar o passo. Mas talvez a grande obra de arte tenha menos importância em si mesma do que na prova que exige de um homem e a oportunidade que lhe oferece para superar seus fantasmas e se aproximar um pouco mais da sua realidade nua (CAMUS, 2005, p. 131).

O processo de percepção dos espaços se fortalece nos lugares onde o ferro é protagonista; a espiritualidade do claustro confunde-se com a imanência dos objetos que ali se apresentam numa atitude de entrega e doação. Trata-se de ferros-velhos, metalúrgicas, canteiros de obras e funilarias. A pesquisadora comunga com o seguinte pensamento de Manuel de Barros: “Prefiro as máquinas que servem para não funcionar: quando cheias de areia de formiga e musgo... os objetos sem função tem muito apego pelo abandono... todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus” (BARROS, 2004, p. 57).

Nesses espaços (Figuras 41 a 44), foi possível perceber que a matéria tem vontade própria e aprender a encontrar a grandeza no desprezível. Nesse sentido, foi dada uma segunda oportunidade aos objetos que fingiam ter morrido, decidiu-se pela mutação – o que é precário pode-se transformar em um espírito vital. Esquecida a sua origem, o objeto emprestou à artista a superfície e ela lhe ofertou uma nova vida. APRESSA-TE LENTAMENTE.



Figuras 41 e 42 – Material encontrado no Ferro-velho Gimel, 2005. Fonte: Mili Genestreti.



Figuras 43 e 44 – Metalúrgica Fundmeta. Valéria, Bahia, 2006. Fonte: Arquivo pessoal.

De acordo com as lições de estética Duchampianas que se abrem por uma via de acesso para investigações da arte conceitual, os *ready made* rompem com os limites entre os objetos de arte esteticamente convencionados e os objetos comuns do cotidiano. Segundo Michael Archer, “Duchamp inventara o termo *ready made* para descrever os objetos fabricados em série que ele escolhia, comprava e, a seguir, designava como obra de arte” (ARCHER, 2001, p.03). Com isto ele pretendia abrir um campo de discussões sobre a singularidade da arte, bem como da legitimidade de um objeto artístico em meio aos objetos industrializados, tão importante no cotidiano das pessoas.

Sob essa ótica, selecionaram-se e recolheram-se objetos em ferros-velhos, começando, então, o processo criativo. Algumas vezes, era encontrado exatamente o objeto pensado, fiel ao projeto; outras, desenhava-se a peça para ser

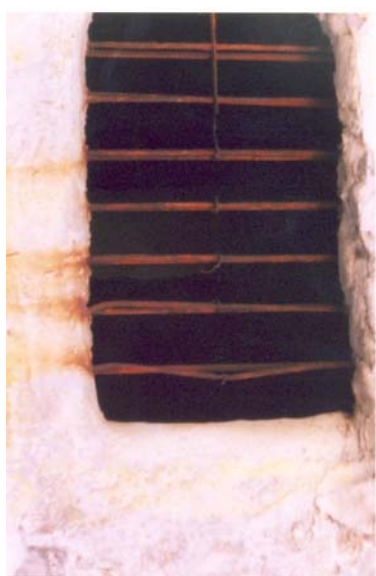
confeccionada. Foram selecionadas uma metalúrgica e uma funilaria para realização dos trabalhos; por vezes, observavam-se, durante inteiras jornadas, os operários na transformação da matéria, como verdadeiros alquimistas. Nesse momento, era a imanência<sup>16</sup> dos materiais que estava em jogo, a matéria convidava-se... Além da percepção dos espaços, foi encontrada na fotografia, como registro documental, tradução de imagens mentais, habitantes da memória. Seduzida por superfícies que tivessem uma história própria, a investigadora fotografou essas imagens, que provocaram identificação numa espécie de *déjà vu*. Segundo Bérqson, “este sentimento de *déjà vu* viria de uma justaposição ou de uma fusão entre a percepção e a lembrança” (BÉRGSON, 1999, p. 100). Foi fotografada a matéria dilacerada, ferida, sofrida, vivida. Paredes, pedras, claustros, bueiros, portas, que guardam lembranças de épocas mortas, cobertas pelo abandono, de vida que ninguém mais guarda na memória. Naquele momento, o objetivo era fixar impulsos interiores em imagens perceptivas que não requeressem nenhum esforço de interpretação, somente aspiração à transcendência, que não era senão um dissolver-se nas coisas. Essa prática forneceu à investigação um banco de imagens, espaços cheios de tempo. Diz a artista: “Olhar me basta” (Figuras 45 a 60).



---

<sup>16</sup> Imanência: qualidade do que pertence à substância ou essência de algo, à sua interioridade em contraste com a existência real ou fictícia de uma dimensão externa (HOUAISS, 2001, p. 1574).







Figuras 45 a 60 – Imagens cheias de tempo, 2000-2007. Fonte: Mili Genestreti.

### 3.2 REFLETIR

Pela auto-reflexão o pensamento passa a ser objeto do próprio pensamento. [...] A reflexão [...] “distende os fios intencionais que a ligam ao mundo”<sup>17</sup> sem rompê-los apenas para melhor compreendê-lo.

Paulo Sérgio Carmo<sup>18</sup>

*Claustro: Abrigo de Tempo e Memória* que surgiu pela necessidade de escavar os espaços da alma, com o objetivo inicial de construir fragmentos do claustro, envolveu projeto, linguagem, estrutura dos materiais e procedimentos técnicos e soluções plásticas próprias. Para realizá-lo elegeu-se a *poética*, que segundo René Passeron tem por objetivo a conduta criadora como metodologia adotada para acompanhar esta investigação. A *poiética* avança em todo o processo de construção da obra, dando o suporte necessário à artista para ser a criadora do seu próprio caminho. O processo de pinçar idéias, analisá-las e interpretá-las tendo como referência a obra e o pensamento de determinados artistas e filósofos, ultrapassou aparências e pura informação, mostrando-se hoje como um saber construtor da artista e da obra concomitantemente.

<sup>17</sup> PONTY apud CARMO, Paulo Sérgio do. Merleau Ponty: Uma introdução. São Paulo: EDUC, 2004, p. 23.

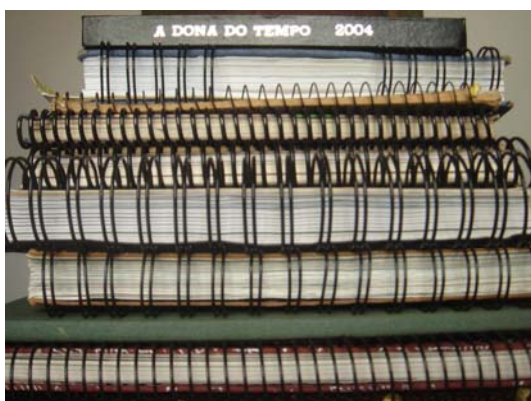
<sup>18</sup> CARMO, Paulo Sérgio do. Merleau Ponty: Uma introdução. São Paulo: EDUC, 2004, p. 23.

O artista deve educar-se e aprofundar em sua própria alma, cuidá-la e desenvolvê-la para que seu talento tenha algo que mostrar e não seja como uma luva perdida, um simulacro de mão sem sentido e vazia.

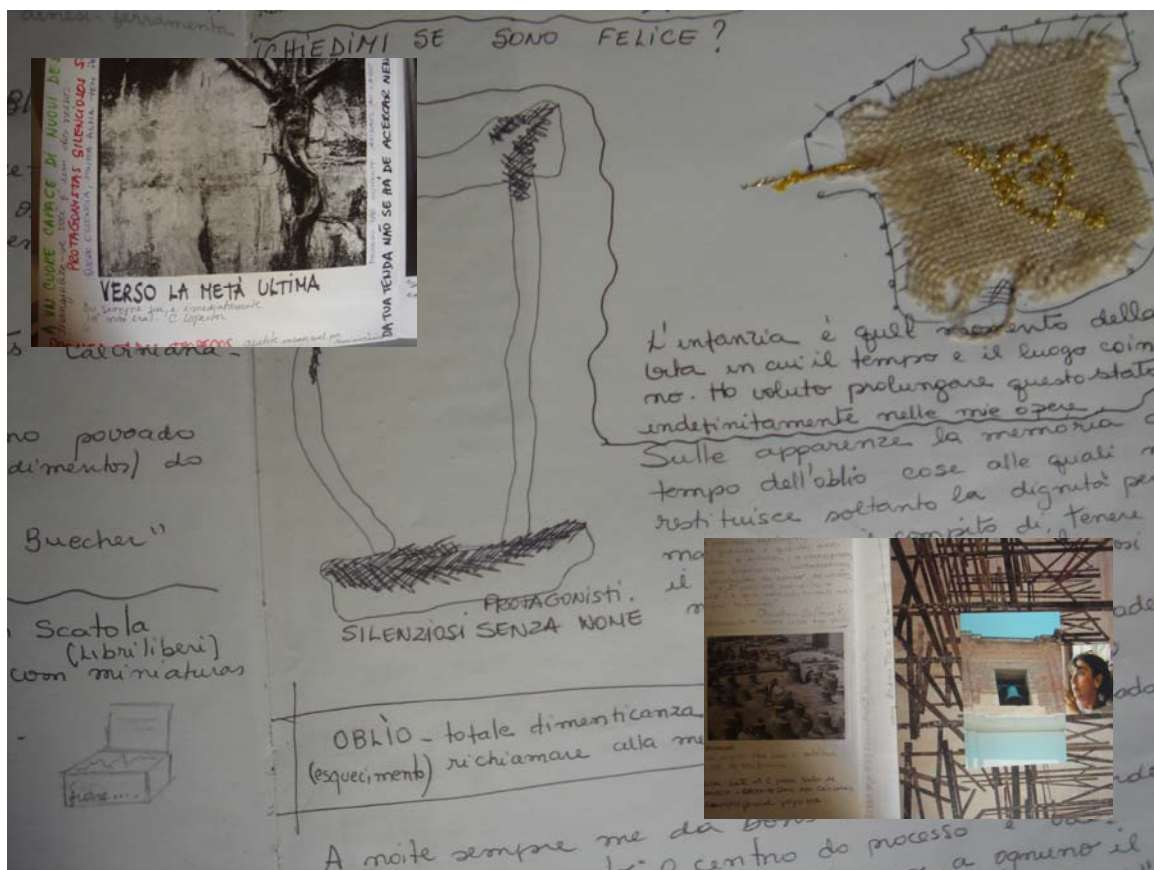
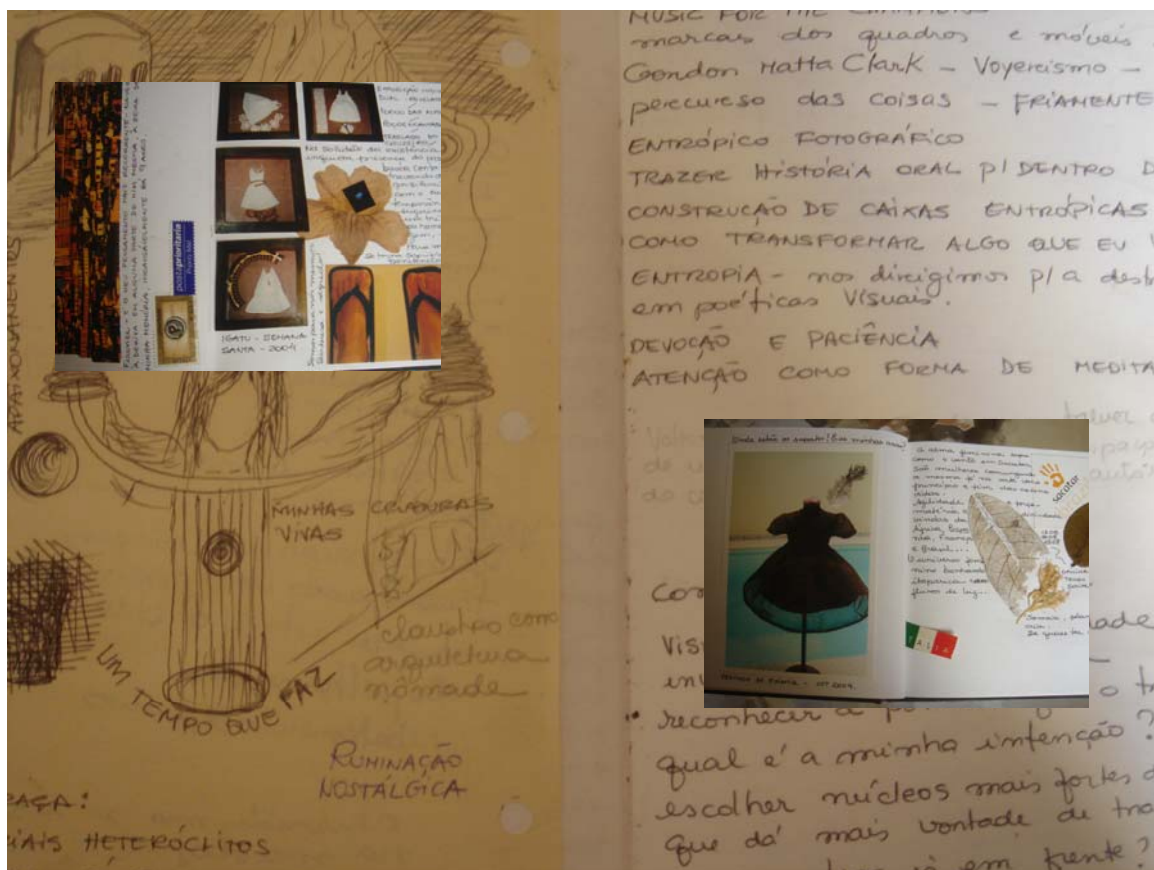
O artista deve ter algo que dizer porque seu dever não é dominar as formas mas adequá-las a um contexto (KANDINSKY, 1986, p. 115).

Sob esta ótica teve início a construção de “cadernos de rascunhar<sup>19</sup>” (Figuras 61 a 64). Rascunho, onde se encontra a idéia nua e crua, lugar de experiência autônoma que transcende os limites impostos pelas páginas e anula as fronteiras entre forma e conteúdo, sem censuras, tudo é permitido, produto direto de determinada visão de existência.

Esse hábito de rascunhar, que vem acompanhando a autora há alguns anos e alguns cadernos, foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. Tais cadernos são espaços de armazenamento de reflexões, desenhos, lembranças, registros de sonhos, projetos, hipóteses pouco consistentes que ganham complexidade ao longo do tempo. As anotações assistemáticas, sem data e linearidade, permitem voltar a registros anteriores e completá-los com novos apontamentos. Deles extraem-se fragmentos que agrupados de acordo com determinados critérios vão definir a construção da obra. Em certos períodos, contribuem para estimular dúvidas inerentes a qualquer artista: de não saber onde quer chegar e que caminho tomar. E, no meio de tantas anotações sem nexos e sem sentido preciso, confirma-se este desorientamento, essa inquietude, por sorte passageira.



<sup>19</sup> Rascunhar: esboçar, minutar, fazer riscos ou imprimir sinais em algo (HOUAISS, 2001, p. 2386).



Figuras 61 a 64 – Fragmentos dos cadernos de rascunhar, 2004-2007. Fonte: Mili Genestreti.

Na busca de respostas a tantas inquietações existenciais, durante o período da pesquisa esteve presente o desejo da artista de ser fiel à pintura por estar ela entre os conteúdos fundamentais da sua memória. A pintura faz parte de sua trajetória e cresceu consigo. Nesse sentido, deteve-se no estudo de artistas cujo pensamento e cuja obra foram referência nesta pesquisa, figuras que sempre lutaram pela sobrevivência da pintura. Em cada obra, estão plasmadas impressões daqueles que substanciaram essa investigação.

A aproximação da pesquisadora com a obra de filósofos e poetas foi um estímulo à exacerbação da sua sensibilidade, que, amalgamada às informações formais, participaram de todo o processo criativo, às vezes em forma de citação, outras como alicerce de um pensamento depositário de uma nova visão que se fez necessária para se ater a um fim.

Ao analisar a pintura em uma evolução não linear percebe-se que ela deixa seus rastros que vão se articulando até o presente. Diante da impossibilidade de dar um passeio através dos tempos, optou-se por selecionar algumas contribuições dadas pela História da Arte, em particular, a pintura e destacar os períodos em que elas ocorreram, adotando como critério para a seleção, a influência dos trabalhos artísticos sobre a pintura realizada nesta pesquisa.

Encontra-se no Expressionismo Abstrato, especialmente em Pollock, quando tirava a tela do chassi e a transferia para o chão, e realizava obras de grandes dimensões, o momento da passagem da pintura essencialmente técnica para uma pintura-linguagem. Nesta prática pictórica, valoriza-se o FAZER da obra enquanto linguagem.

A pintura matérica das obras Pós-Vanguardistas é um amalgama de diversas pinturas, desde as realizadas com espessas pinceladas, ou espatuladas, passando pelas *collages* e *assemblages*, até os empastes de cor, massa, cera, têmpera, resina, arame, vidro, plástico. A matéria era, “saturada de experiências vividas e ávida por experiências novas que tão logo somam-se e assimilam-se umas às outras, tornam-se resíduos e lembranças” (ARGAN, 1999, p. 617). Sob esta ótica, foram construídas as pinturas desta pesquisa; existe correspondência matérica entre imagens descavadas das próprias lembranças e imagens lembranças que participam da percepção atual.

Nos anos de 1950 os artistas Jean Fautrier (1898 – 1964), Jean Dubuffet (1901 – 1985), Alberto Burri (1915) e Antoni Tàpies (1923) dentre outros, exploraram

os feitos obtidos pela acumulação de materiais. Esse procedimento teve suas raízes nos artistas que se expressavam pela qualidade dos empastes de pigmentos, como Oskar Kokoschka e Van Gogh, nas *collages* de George Braque e Picasso e em Kurt Schwitters.

O próprio conceito de poética (de poíein – “fazer”) indicava que a arte passava então a expressar a intencionalidade prática, a realidade da existência. Como a existência é a unidade ou a indistinção de tudo o que existe, na matéria o artista realiza sua realidade humana. Nesse sentido, “a matéria pictórica não é apenas o meio com que se explicitam as sensações e sim uma substância sensível ou impressionável que absorve e apropria-se da extensão e duração das sensações” (ARGAN, 1999, p. 542).

A matéria apresenta-se como representação de si mesma em seus fragmentos alusivos a uma iconografia que remete à existência em seus fragmentos na condição de existir. O italiano Alberto Burri, um dos artistas informalistas europeu, usando uma linguagem matéria-existencial (sacos gastos e rasgados) expressou simbolicamente dilacerações, feridas, sangue das guerras, extermínios e genocídios que infligiram a humanidade. Para Burri, essas matérias são materiais que se tornaram sensíveis, foram postos à prova por meios cruéis. Quanto maior a identificação com a matéria e seu padecer, tanto maior é a tomada de consciência, “[...] apenas no tormento do existir é que se toma consciência do caráter absoluto e imune do ser” (ARGAN, 1999, p. 626).

O trabalho do artista catalão Antoni Tàpies, expoente da arte informalista espanhola, possui vários pontos em comum com a obra de Burri, porém, na questão matéria são opostos. No trabalho artístico de Tàpies a matéria manifesta-se como condição existencial, e o signo exprime-se na matéria, fazendo-a permanecer na sua própria condição.

Nos materiais rudimentares, simples – terra, cinzas, poeira – estão ocultas revelações inesperadas, “[...] em um pedaço insignificante de lama pode ver-se todo o universo” (TÀPIES, 1967, p. 185). Considerando esse pensamento, foi possível perceber, na pesquisa em questão, que às vezes a tinta impedia a pintura de respirar, por criar uma camada impermeabilizante. Começou-se então a diluí-la e utilizar uma maior quantidade de cor matéria, misturando os rejuntes, colocando pó de mármore e limalha de ferro. Ficou evidente que este procedimento trouxe mais força à pintura (Figura 65).



Figura 65 – Mili Genestreti. “Sem título”. 120 cm x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2004. Fonte: Mili Genestreti.

Com tais procedimentos, Tàpies e Burri ressignificaram o quadro. Passou-se então do quadro para o anti-quadro, um motivo iconográfico encontrado também no quadro cortado de Lúcio Fontana (1899 – 1968) (Figura 66). O quadro enfrenta a tridimensionalidade do espaço, recompondo-o numa perspectiva. Vêm-se esboços dessa atitude em alguns dos trabalhos da autora dessa dissertação, construídos somente através de texturas e organização de outros espaços mais profundos, dando a exata impressão de ter-se rompido a tela, como uma nova existência querendo se impor.

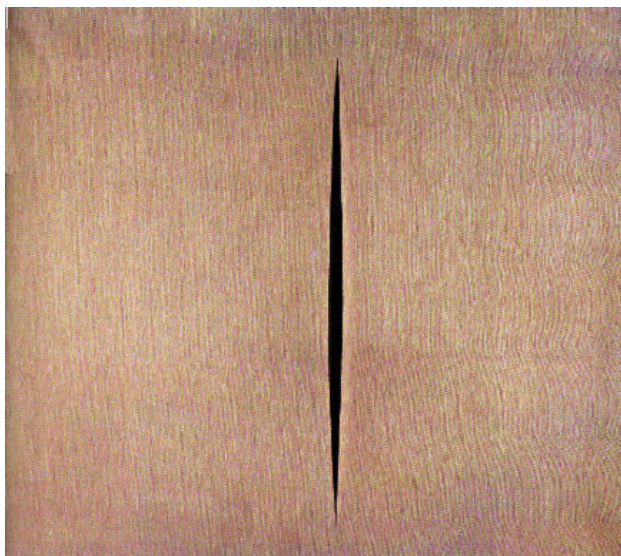


Figura 66 – Lúcio Fontana. “Concetto spaziale, Attesa”. 60 cm x 50 cm, 1965. Fonte: [http://www.fundacionkonex.com.ar/bienales\\_del\\_art\\_e/fg/fontana\\_lucio.gif](http://www.fundacionkonex.com.ar/bienales_del_art_e/fg/fontana_lucio.gif).

A década de 1950, nos Estados Unidos da América, representou o momento intermediário entre o Expressionismo Abstrato e a Pop Art. Cinquenta anos separam o Cabaret Voltaire do Neo-Dadá, “uma metamorfose na América com o objetivo de minar qualquer concepção idealista da arte em proveito da sua redução à imanência e à prova da experiência” (BOATTO, 1967, p. 20), liderada por Raushenberg (1925), Johns (1930) e Dine (1935).

Estes artistas retomaram a idéia de *readymade*, da fotomontagem, da colagem de materiais espúrios, reportando-se respectivamente a Duchamp, Man Ray e Schwitters, porém com um sentido totalmente novo. No Neo-Dadá, a atenção voltou-se para a cultura de refugio – objetos usados ou outros originalmente pertencentes à nova tecnologia, que representavam ao mesmo tempo uma forma de resgate desses objetos.

Uma outra tendência artística, identificada nesta pesquisa, é a Transvanguarda Italiana, onde a arte “volta atrás sobre seus próprios passos” (FUSCO, 1998, p. 355). Retornava-se ao prazer de pintar. Com uma multiplicidade de estilos somados a signos pessoais, ao imaginário do artista e ao gosto proveniente de artes menores; o artista ao adotar uma atitude progressista de caráter sócio-político, refazia seus próprios passos.



Os artistas Sandro Chia (1946), Mimmo Paladino (1948), Enzo Cucchi (1949) e Francesco Clemente (1952), tráfegam pela cena artística internacional e juntamente ao *genius loci*, à tradição local, criam seus próprios *modus operandi*, com o desejo de desencavar as raízes do passado na busca de uma identidade:

E assim inscrever num mesmo processo temporal as vanguardas e a tradição e numa mesma dialética espacial, o nacional e o internacional. Não com o propósito de restabelecer a definição tradicional de cultura, mas de gerar condições que torne possível em novas bases, a criação artística contemporânea (FABBRINI, 2002, p. 37).

Existem dois fatores, evidenciados no período da História da Arte ora citado, com os quais estabeleceu-se diálogo em todo o processo desta pesquisa – a veracidade de um trabalho de arte vinculado à tradição local e o prazer de pintar. Geradores do FAZER artístico, ambos foram fundamentais, podendo-se considerá-los formadores do DNA próprio do artista.

No Neo-Expressionismo, a expressão e a profundidade psicológica vem aliar-se aos dois fatores anteriores e, no início dos anos 80 pintores consagrados como Georg Baselitz, Anselm Kiefer (Figura 67) e Gerard Richter reinvestem no fazer pictórico. Para Baselitz o conteúdo é secundário e sem relação com a verdade:

[...] pintar é o que importa, para mim trata-se tão somente de saber se eu posso continuar a pintar quadros... se posso derramar minha alma sobre a tela sem contudo verter lágrimas, ou seja, criar de maneira biográfica mas em plena posse do ofício” (BASELITZ apud FABBRINI, 2002, p. 42).



Figura 67 – Anselm Kiefer. “Jerusalém”. 380 cm x 560 cm, acrílico, emulsão, goma laca e palha s/ tela, 1986. Fonte: Ricardo Fabbrini.

Kiefer foi rotulado como novo pintor histórico, alguém que evoca fatos do passado, com visão nova. As referências cruzadas, as metáforas, a busca interior para um sentido no mundo, tornaram suas obras extremamente complexas. Para observá-las, o espectador terá de refletir, ir além da construção plástica, desenvolver um processo mental que se poderia chamar de Metapintura, uma vez que entra no campo da semiótica, em que cada elemento pictórico agregado tem caráter de sinal, de vestígio de valor, no âmbito do sistema de valores do conhecimento humano.

Porém, vários outros artistas fizeram das suas obras um espaço reinventado, reflexivo e de grande relevância como operação do conhecimento. Nesse sentido, situam-se os artistas do Parque Laje, que investiram em uma política educacional renovadora e experimental, cujo intuito era transformar o ensino e promover a divulgação das Artes Plásticas no Brasil, por enxergarem a cultura como meio de transformação social.

Um intenso intercâmbio de idéias e experiências conjuntas que geraram obras reflexivas e não herméticas produziram um pensar e fazer mútuos.

No começo da década de 80 teve início a trajetória artística de Daniel Senise (1955) (Figura 68). Seus trabalhos deixaram de focar o delineamento de cenas e voltaram-se para a indagação sobre os processos que as formam, criando relevância ao ato de pintar.



Figura 68 – Daniel Senise. “Sem título”. Acrílica s/ tecido, 1992.  
Fonte: <http://www.thecityreview.com/s01slat9.gif>.

Senise introduziu concomitantemente outras técnicas de criação de imagens como a utilização do pó de ferro, laca, verniz ou betume, além da idéia de representação como índice, conseguida com a ferrugem de objetos, marcas claras de uma ausência. Os trabalhos desse artista refletem criticamente sobre a necessidade da continuidade da pintura.

Todas as expressões de arte aqui abordadas, desde o Expressionismo Abstrato até aos dias de hoje, procuram artifícios poéticos para se adaptar a uma sucessão de novas tendências artísticas. Essa sucessão contínua, de mortes e ressurreições, teve como principal objetivo assegurar o lugar da arte num tempo em que a ciência e a tecnologia alagavam o mundo. Diferentes estratégias e métodos existentes nas poéticas contemporâneas garantem e recompõem os caminhos da pintura, orientando e desenvolvendo o artista numa concepção do devir histórico.

Baselitz encontrou na inversão um modo de dar continuidade à pintura. Ele questionou com sua obra “se todos os pintores, inclusive do passado ainda vivem, se a paixão pode ainda existir, se a linha, o ponto, a mancha, o firmamento, o mar e as estrelas... se tudo enfim pode persistir em tintas” (FABBRINI apud BASELITZ, 2001, p. 149).

### 3.3 CONSTRUIR

[...] enfim o próprio universo material definido como totalidade das imagens é uma espécie de consciência, uma consciência em que tudo se compensa.  
Bérgson<sup>20</sup>

No processo desta pesquisa, levou-se em consideração o seu teor autobiográfico, uma visão de mundo particular. Assim, não foi adotado um processo retilíneo; o percurso foi permeado por retornos, lembranças muitas vezes esquecidas e tempos simultâneos. A imaginação e a fidelidade dos fatos mesclaram-se sem deixar claro seus limites, dentro do claustro as fronteiras são somente óticas.

Segundo Buñel, “existe uma tentação em se acreditar no imaginário; o artista acaba por transformar suas mentiras em verdades. O que só tem importância relativa, já que ambos são igualmente vividos e pessoais” (BUÑEL apud SALLES,

---

<sup>20</sup> BÉRGSON, 1999, p. 274.

1998, p. 99). Partindo deste pensamento, Cecília Salles afirmou: “é a verdade da obra que na continuidade do processo, transforma-se na verdade do leitor. E essa realidade que vai sendo criada pela imaginação é tão real quanto a realidade externa da obra” (SALLES, 1998, p. 99-100).

As primeiras questões que se impuseram para a construção das obras giravam em torno da materialidade e da espiritualidade: que materiais com carga de memória poderiam ser utilizados para transmitir a idéia de tempo, memória e impermanência? Como ativar através da arte o apagado espírito de nossa época? Tais questões foram respondidas através da matéria, “ao enfatizar a ação manipuladora da matéria, chegar o mais perto possível do projeto poético” (SALLES, 1998, p. 107).

Segundo os antigos alquimistas, a matéria é o pretexto para atingir o infinito. A transmutação alquímica, isto é, a transformação de um metal sem valor em metal precioso, é um processo que tem valor simbólico para os alquimistas, pois está ligado à sua própria transmutação.

Na arte, as transmutações interiores espelham-se nas obras e estas servem de espelho para a transformação do artista e daqueles que nelas se espelham. Tomando por base esse pensamento e considerando que a matéria possui tanta carga de mistério quanto o espírito, procurou-se uma matéria que fosse o conceito da obra, fazendo com que a carga de materialidade interagisse com a poética e se revelasse então como *pathos*<sup>21</sup> da obra.

Elegeu-se então o ferro, e utilizando essa matéria vivente, construíram-se os fragmentos do claustro, estruturas arquetípicas nascidas da conjunção matéria-memória. O ferro que é associado a Marte, o Deus da Guerra, é símbolo de robustez, dureza e obstinação. Trata-se de um material que assinala uma época remota, era de grandes lutas pela sobrevivência, vindo a assumir no decorrer dos séculos e nas culturas significados diversos, frequentemente relacionados a características sobrenaturais e mágica.

Maleável e mutável sob a influência do calor, resistente e permanente em estado natural, esse metal concentra uma gama de propriedades contrastantes e exige de quem o opera uma destreza complexa e estimulante: por ser dúctil concede momentos de abandono, porém exige força e energia para que fiquem visíveis e

---

<sup>21</sup> Qualidade que estimula o sentimento de piedade e tristeza, poder de tocar o sentimento, da melancolia ou da ternura (HOUAISS, 2001, p. 2149).

impregnados os gestos e emoções de quem o plasma. Permite infinitas possibilidades expressivas por ser ao mesmo tempo flexível e rígido; esse fato assegura a possibilidade de realização de obras fiéis ao projeto.

Essa aproximação com a matéria – que provém de um conhecimento assimilado pela autora, desde o ambiente familiar, de seu pai, torneiro mecânico e construtor; e seu tio industrial e serralheiro – sedimentaram a certeza do material escolhido. A linguagem intrínseca e absoluta do ferro permaneceu ligada à obra e, ao final, obra e material falavam a mesma língua.

O ferro, este senhor das sombras e da noite, que se encontra em estado nativo, em meteoritos e aerólitos (pedras em brasa como estrelas que às vezes caem sobre a Terra), é encontrado também no centro da Terra, no corpo humano e na água do mar. Trata-se de uma matéria onde se podem encarnar pensamentos, através da luta empreendida entre a vontade e a força. No ferro está ainda embutido o conceito de sustentabilidade – é um material ecologicamente correto, como pode ser comprovado, por exemplo, pelo uso do ferro de demolição e pelo uso da escória (o que sobra após a fundição do ferro) na fabricação de cimentos e para solidificar terrenos. Esse material cinzento e maleável pode ser reduzido a fios muito finos ou lâminas delgadas e dúcteis, funde-se a 1537° C, podendo ser trabalhado com martelo e soldar-se a si mesmo. É inalterável ao ar seco, mas em contato com o ar úmido, recobre-se de uma camada de sesquióxidos hidratados, a ferrugem, pátina valorizada em todo o processo de construção das obras desta investigação.

O ferro pode associar-se a ligas de grande utilidade comercial: ferro-gusa, ferro fundido comum, ferro-gusa fundido e aços-ligas sendo as duas últimas resultantes da introdução da liga no aço carbono, aumentando assim a resistência ao desgaste e a corrosão. Como as pátinas e os banhos modificam a identidade do material, apesar de terem sido feitos testes, não houve a intenção de estudá-los pois esta pesquisa teve como objetivo assegurar a autenticidade de sua expressão, as marcas do tempo e a ferrugem, como ócio, entorpecimento, descanso de uma matéria marcada.

Foram desenvolvidos testes sobre placas de ferro para o estudo de colorações e manchas de tonalidades diversas. Por exemplo, usando-se hiposulfito de sódio dissolvido em água (35g para um litro de água), ou o acetato de chumbo, ou então a chama neutra do maçarico, obtiveram-se colorações diversas que foram

conservadas com uma fina camada de verniz. Foi utilizado também o anti-oxidante líquido para obter os mesmos efeitos supracitados.

Foram realizados testes com o maçarico sobre a chapa de ferro, na tentativa de abrir fendas, deixando as bordas incertas, similares a uma ferida, porém o calor do fogo tirou a chapa do esquadro causando um empenamento (Figura 69).



Figura 69 – Mili Genestreti. “Teste sobre chapa de ferro”. Fonte: Mili Genestreti.

Na obra desenvolvida durante a investigação, que teve o ferro como principal protagonista, paralelamente utilizou-se outros materiais, que vieram enriquecer e dar suporte ao processo criativo. Entre eles, destacaram-se os materiais de carga, utilizados, anteriormente, por outros artistas como Tàpies, Jean Fautrier, Manuel Millares e Alberto Burri. É importante ressaltar a atuação da orientadora desta pesquisa, a Professora Doutora Graça Ramos (Figura 70), como uma das primeiras artistas baianas a utilizar também materiais insólitos:

[...] as cargas de pó de mármore, pedra pomez, pó de café reciclado, os pigmentos coloridos, prata e ouro, as limalhas de ferro. São mesclados à estas cargas e pinturas com colas, verniz ou outros veículos, e matéria pictórica se torna uma massa maleável“ (RAMOS, 1977, p.212).



Figura 70 – Graça Ramos. 70 cm x 60 cm.  
Fonte: <http://www.expoart.com.br/gracaramos>.

Alberto Burri punha nos dilaceramentos e feridas da matéria uma “iconografia do sofrimento... o sofrer da matéria é ainda uma passagem para a descoberta de uma nova e profunda estruturalidade da forma” (ARGAN, 1999, p. 544) (Figura 71). Para ele:

[...] a matéria não é apenas o meio com que se explicitam as sensações e sim uma substância sensível ou impressionável que absorve a apropria-se da extensão das sensações. Tudo o que se vive torna-se matéria. A matéria é memória, algo nosso que estranha a nós e existe por conta própria” (ARGAN, 1999, p. 544).



Figura 71 – Alberto Burri. “Sacco IV”. 1954.  
Fonte: <http://www.museum-security.org/denney/52bur12.jpg>.

Esses materiais de carga utilizados nas obras desta pesquisa, são os mesmos utilizados na construção civil, como cimento, rejunte flexível e pó de mármore. Misturada aos referidos materiais estava a limalha de ferro ou a de cobre. Durante o período da investigação, foram realizados numerosos testes com materiais diversos, com o intuito de encontrar novos recursos expressivos, de maneira que fosse construído um caminho coerente.

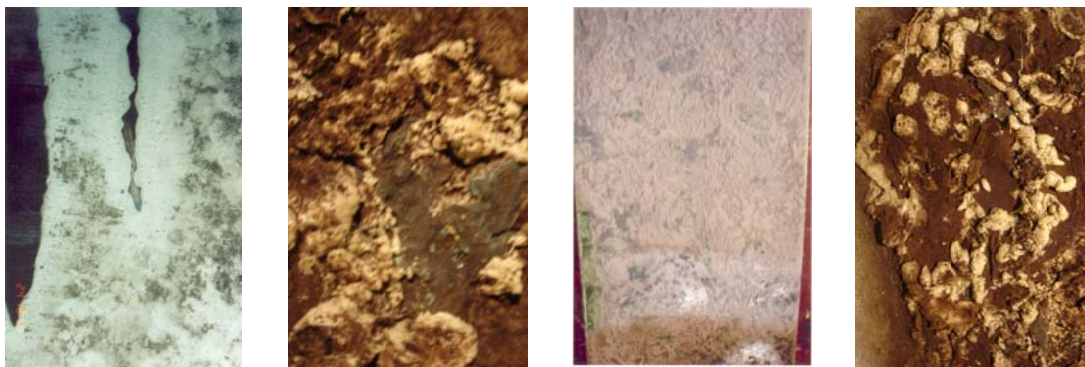
Segundo Luigi Pareyson, “um fazer que ao mesmo tempo invente o modo de fazer implica proceder-se por tentativas... não se pode penetrar a natureza da forma e do formar se não se capta o inseparável vínculo que os une respectivamente com o sucesso e o tentar” (PAREYSON, 1993, p. 13).

No seu percurso a pesquisadora foi ao encontro do material; não desistia com facilidade de seus propósitos, atraída por soluções mais fáceis e práticas. Porém, às vezes, a matéria possuía reações inesperadas e a materialidade colocava-se aquém dos questionamentos. Sentia-se livre para escolher novas estradas, porém, no momento em que o material não correspondia às suas expectativas, ela o substituía imediatamente por outro.

Cada matéria possui suas leis, os procedimentos utilizados para a manipulação de determinada matéria implica no conhecimento destas leis. Diferentes recursos criativos devem adequar-se aos meios de expressão utilizados pelo artista [...] a técnica é comum a todos, o uso de um determinado recurso é singular (SALLES, 1998, p. 107).

Em junho de 2006 quando a investigadora visitou o ateliê de Graziano Spinosi, em Santarcangelo di Romagna, na Itália, conheceu uma cola poliuretânica de excelente qualidade, em razão da sua resistência para ser utilizada com o ferro. Depois de usar diversas bisnagas com sucesso, percebeu que precisava de uma quantidade maior. Então começou a pesquisar uma infinidade de colas nacionais – da Vedacit, da Brascola e de outras marcas. A cola expansiva da Vedacit, Selacalha, foi a única que trouxe um resultado satisfatório (Figura 72 a 75).





Figuras 72 a 75 – experimentos com cola e materiais diversos, 2005-2006. Fonte: Mili Genestreti.

Utilizou-se o tempo como matéria. Intercalaram-se períodos de pesquisa teórica e prática, pois as peças precisavam de tempo – tempo de espera (Figuras 76 e 77) – necessário para que chegasse o tempo da epifania<sup>22</sup> da ferrugem.

No *tempo morto*, fermenta o pão, maturam os queijos, envelhecem o vinho e o vinagre. Muitos alimentos devem ser cozidos a fogo lento para que possam emanar os seus aromas sem deteriorar-se. O tempo morto do inverno é indispensável às sementes das plantas para germinar na primavera<sup>23</sup> (SPINOSI<sup>24</sup>).



Figuras 76 e 77 – Mili Genestreti. Tempo de espera, 2005. Fonte: Mili Genestreti.

<sup>22</sup> Epifania: aparecimento ou manifestação reveladora de uma divindade/ manifestação ou percepção da natureza ou significado essencial de alguma coisa (HOUAISS, 2001, p. 1178).

<sup>23</sup> Nel cosiddetto *tempo morto* lievita il pane, maturano i formaggi, invecchiano il vino e l'aceto. Molti alimenti devono essere cotti a fuoco lento perché possano emanare il loro aroma senza deteriorarsi. Il tempo morto dell'inverno è indispensabile ai semi delle piante per germinare in primavera.

<sup>24</sup> Texto disponível em: <http://www.currenticalamo.com/permalink/tempo-morto.htm>. Acessado em 18 de outubro de 2006.

Aparece então a ferrugem. Marca, sinal, símbolo presente em quase todas as obras. Ela se imprime com o dom mágico de reter um pedaço de tempo como síntese visual de um momento compartilhado. A ferrugem é como o limo, é doação de uma existência; denuncia a acumulação de um tempo “ido”. As alterações causadas pelo tempo na superfície dos objetos trazem novas vibrações fazendo com que se tornem mais sugestivos e vitais.

As obras aqui apresentadas são produtos diretos de uma visão existencial consciente. Foram construídas de acordo com o princípio dialético Espiritualidade X Materialidade (transcodificação das obras pela presença do tempo). Elas nasceram da espiritualidade, passaram pela materialidade e voltaram ao espírito, fazendo parte de um caminho que transformou experiência em linguagem visual; justifica-se, assim, a presença de obras realizadas em 2004.

Os trabalhos foram construídos com ferro, em forma de vergalhão, chapas ou em pó (limalhas) em um diálogo com materiais de carga como o cimento, rejunte flexível e pó de mármore. Esses materiais pesados receberam, por vezes, a leveza do tecido e da renda e/ou objetos com carga de memória. A característica essencial reside na transformação da matéria pela ferrugem, “transformar a matéria, transmutá-la é na prática alquímica, uma procura espiritual, é procurar correspondência com o universo, viver a transmutação”<sup>25</sup> (FRESU<sup>26</sup>).

### 3.3.1 Construção do espaço arquitetônico plástico: Escavar – Pregar – Costurar.

Durante os últimos anos, a autora vem trabalhando com intervenções em espaços construídos. Ao trazer à luz a matéria adormecida ou simplesmente desnudar os espaços, faz com que espaço e matéria se tornem conceitos nas obras, trazendo a memória dos lugares onde as obras foram instauradas. Atraída por conceitos como solidez e estrutura, vê que a força matéria do ferro, além de envolver tais conceitos, remete a construção, lastro e suporte. Essa construção é gerada pela união da força do espaço – *Genius Loci* – com os materiais empregados na construção da obra. Suas pinturas renunciavam a abertura dessas paredes, revelando tudo que tivesse um mistério, algo escondido, velado, que precisasse ser

---

<sup>25</sup> Trasformare la materia, trasmutarla è nella pratica alchimica una ricerca spirituale, è cercare corrispondenza con l'universo, vivere la trasmutazione.

<sup>26</sup> Disponível em: <http://www.ignazio.fresu.it>. Acessado em 28 de outubro de 2006.

desvendado, descoberto. Começou então a fazer incisões, fissuras, aberturas e escarificar os próprios quadros, como em Antoni Tàpies. Quando essa necessidade cresceu, começou a interferir nos espaços construídos na tentativa de libertar algo aprisionado, enclausurado.

Procura condensar presenças numa busca de marcas, memórias e histórias que se fundem em detalhes reais e fazem do espaço um acontecimento real. Escavar memórias e paredes, abrir literalmente o que simulava nas pinturas de portas, janelas e baús.

Com base nesses conceitos, foram construídas as seguintes obras:

- Fiéis Assentos;
- De alma lavada;
- Sob um véu de cal;
- Livre pecador;
- Para além do Princípio da Superfície;
- Sem título;
- Tudo muito misturado.

Na obra *Fiéis assentos*<sup>27</sup> (Figura 78), os assentos representavam o não-lugar, ou seja, a desconstrução da Igreja da Sé. Cadeiras antigas de madeira e ferro, hóstias e o vazio da parede formavam uma amalgamação de conceitos, formas e analogias simbólicas, na qual a desconstrução da igreja, da fé e da memória do povo cedia lugar à construção de um pensamento coletivo, uma tomada de consciência da necessidade de preservação da cultura e da história. Para essa intervenção no espaço, foi construída uma parede falsa de madeira e tijolos e sobreposta à parede do Museu.

---

<sup>27</sup> Obra integrante da exposição *Assentos: lugares de ausência* em 2004 – Museu Carlos Costa Pinto, sob a curadoria da Prof<sup>a</sup>. Dra. Viga Gordilho.



Figura 78 – Mili Genestreti. “Fiéis assentos”. 100 cm x 250 cm x 04 cm, ferro, madeira, fios de algodão, parede, hóstia e luz, 2004, Museu Carlos Costa Pinto. Fonte: Beto Oliveira.

Escavar *De alma lavada* (Figuras 79 e 80) – no sentido literal da palavra – com martelo e escopo serviu de consolo em relação a *Fiéis Assentos*, quando a artista construiu uma parede por não poder escavar. Este título remete à exata sensação experimentada. O prego exerce fascínio sobre muitas pessoas, “símbolo para aquilo que tudo está dependurado” (LURKER, 2003, p. 563). Ele fixa o que está estragado num ato de socorro e proteção. Segundo o escritor eclesiástico Durandus, os pregos representam a tripla dor, do corpo, do espírito e do coração.



Figura 79 e Figura 80 (detalhe) – Mili Genestreti. “De alma lavada”. 250 cm x 80 cm, parede, algodão, pregos, 2004, Galpão Santa Luzia. Fonte: Beto Oliveira.

A obra *Sob um véu de cal*<sup>28</sup> (Figuras 81 a 83), foi uma homenagem feita ao artista Pancetti (1904 – 1958), que foi morador da casa número 401 na Ladeira da Barra e nela deixou suas pinturas nas paredes e portas. Tinha como proposta descascar uma destas paredes e trazer à luz a sua pintura, que adormecia sob um véu de cal. Por não ter sido possível a realização deste projeto, em razão de problemas burocráticos, relativos à documentação exigida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, por se tratar de um patrimônio tombado, resolveu-se criar uma outra obra, que fosse um símbolo de continuidade de um pensamento coerente com a ação da artista. Considerando que a casa é matéria foi utilizada uma malha de ferro, usada nas construções de paredes como matéria e conceito da obra. Escavou-se um orifício por onde escorria uma tinta, o azul de Pancetti, que se dirigia até a saída da Galeria.

No momento de abertura da mostra, balões azuis com gás hélio saudavam Pancetti e alcançavam o céu de Salvador, funcionando como ferramentas transformadoras e de reflexão.



Figura 81, 82 e 83 (detalhes) – Mili Genestreti. “Sob um véu de cal”, 180 cm x 135 cm, adesivo, ferro, balões de borracha e gás hélio, 2005, Galeria da Aliança Francesa. Fonte: Isabel Govêa.

<sup>28</sup> Obra apresentada na exposição coletiva “Casa 401: Deslocamento de Memórias, uma Experiência como Artista Curadora”, Galeria da Aliança Francesa, maio de 2005. Trabalho final da disciplina Seminários Selecionados I do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dra. Maria Virginia Gordilho.

A obra *Livre pecador* (Figura 84) remete a artista ao batismo como a roupa da alma, a repetir o gesto Adâmico cumprindo a função divina: pecar e a ritualizar através da oração da alma: libertar.

Exibindo uma camisa de “pagão”, presa por pregos e linha a uma parede pintada pelo tempo, questionou-se acerca do peso e da leveza do nascimento. Não escolhemos onde nascemos e esta será a nossa pátria até a morte. Sob esta ótica foi realizada também uma obra em Firenze, na Itália, que será descrita na Instância III, intitulada *Neonata-Rifatta*.



Figura 84 – Mili Genestreti. “Livre pecador”. 80 cm x 60 cm, parede, algodão, linha, pregos, 2005. Fonte: Isabel Govêa.

*Para além do Princípio da Superfície* (Figuras 85 a 87), foi uma obra processual, construída durante um encontro de processos criativos para as ruínas Fratelli Vita<sup>29</sup>. Trata-se de uma interferência realizada a partir de uma cavidade encontrada no chão das ruínas. Na superfície dessa cavidade, foram colocadas duas chapas de ferro enferrujadas, entreabertas nas laterais, de onde partia uma iluminação âmbar e emaranhados de fios de cobre.

A verticalidade sugerida pela luz convidava o espectador a olhar para dentro num duplo sentido, a abrir-se e entrar na profundidade inconfundível do ser à procura do ponto de ligação entre o homem e o universo em direção ao alto, *Para além do Princípio da Superfície*. Nesta oportunidade o artista italiano, Enzo Scuderi

<sup>29</sup> Exposição Processual – Ruínas – Processos Criativos – 9 Horas de Arte, 09 de dezembro de 2006.

(Figura 86) visitou a mostra e numa atitude performática e sensível, diante da obra, cantou o Réquiem de Verdi em homenagem às ruínas, uma arquitetura que estava morrendo.



Figura 86



Figuras 85 a 87 – Mili Genestreti. “Para além do Princípio da Superfície”, 90 cm x 90 cm x 90 cm, abertura no chão, luz, ferro e fios de cobre, 2006, Ruínas Fratelli Vita. Fonte: Mili Genestreti.

A obra a seguir, *Sem título*<sup>30</sup> (Figuras 88 e 89), é formada por sete peças originalmente redondas, que foram desgastadas para fazer uma alusão à corrosão provocada pelo tempo, reforçada ainda pela ação da ferrugem, como mostram as fotografias em tempo de espera do processo criativo desta dissertação. Questionou-se, mais uma vez, a impermanência da vida. APRESSA-TE LENTAMENTE.



Figuras 88 e 89 (detalhe) – Mili Genestreti. “Sem título”. 32 cm de diâmetro (sete peças), ferro, 2005. Foto: Isabel Govêa.

<sup>30</sup> Obra exposta como produto final do Workshop “O cotidiano como expressão na escultura contemporânea”, ministrado pelo Prof. Dr. Evarist Navarro Segura.

Em *Tudo muito misturado* (Figura 90) questionou-se a falta de rigor em manter-se o Bem e o Mal separados um do outro. A religião configura o espaço propício para o poder do Bem, porém este não está separado do Mal; a virtude está na aceitação da impossibilidade de separação entre os dois a não ser pelo esvaziar-se de si mesmo para que o Bem, ao apropriar-se dessa posição, possa atuar com vigor e prosperidade. São como marcas de presença misturadas ao tecido da existência.



Figura 90 – Mili Genestreti. “Tudo muito misturado”. 80 cm x 82 cm, ferro, resina, fios de cobre, 2006, Salão de Alagoinhas. Fonte: Isabel Govêa.

### 3.3.2 Roupas vazias de gente, caixas cheias de memória: Esconder – Revelar – Pintar.

“A memória não consiste em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas pelo contrário, num progresso do passado para o presente. É no passado que nos colocamos de saída [...]” (BÉRGSON, 1999, p. 280). A lembrança é a sobrevivência do passado; o passado conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora a consciência na forma de imagem lembrança este era o pensamento de Bérqson, que em seu livro *Matéria e Memória* deu à memória um estatuto espiritual diverso, observando a natureza das funções da memória,



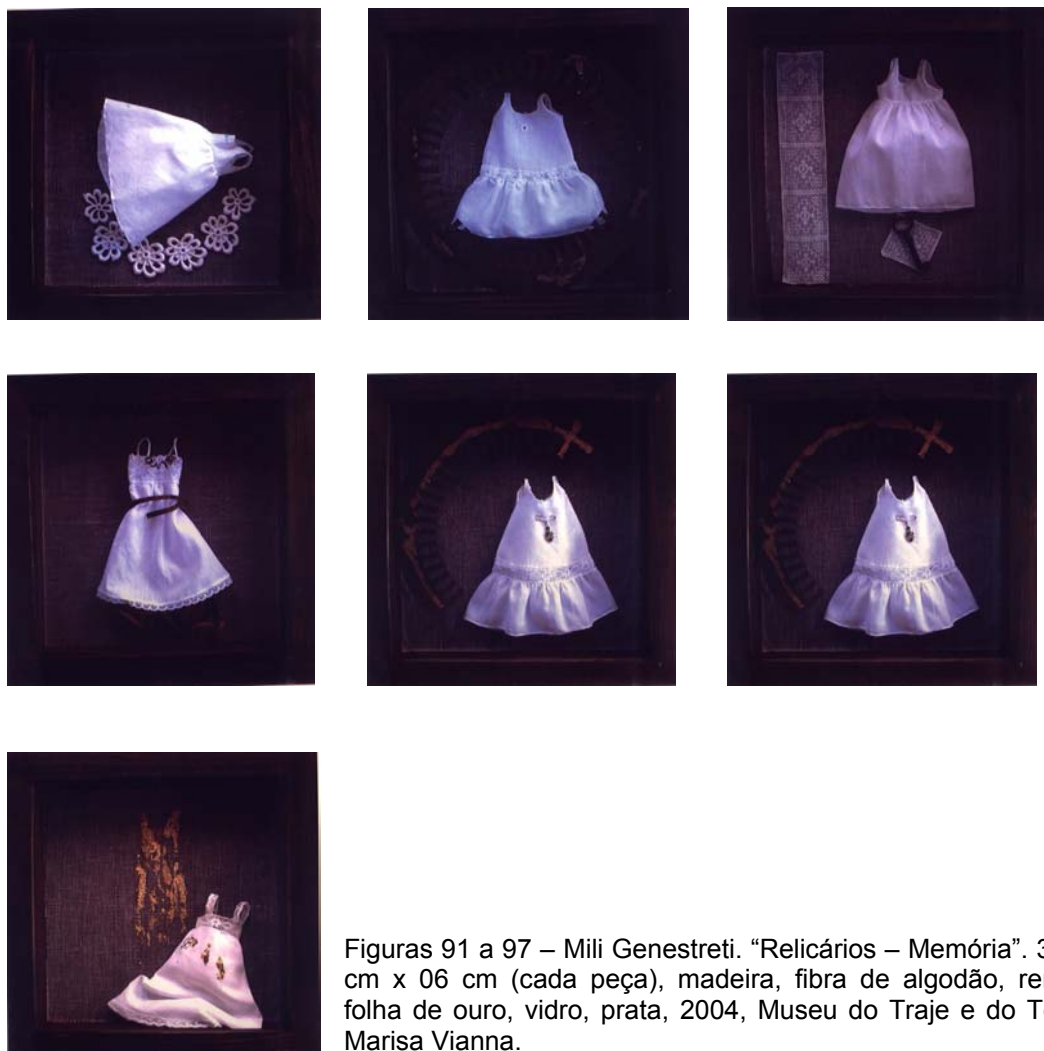
avaliadas com presteza, relacionando-as com outros conceitos como tempo e o devir, que se contemplam, se iluminam e se fundem. A lembrança da infância, uma saudade que não é só da artista, esteve presente nessa série de obras. A atitude de curiosidade a acompanha desde a infância; adorava receber embrulhos e caixas fechadas, principalmente quando eram entregues pelo Correio; contêineres e cofres exercem uma grande influência no seu imaginário, uma dialética de mistério e de curiosidade. As roupas vazias de gente significam o rastro do corpo ausente. Na ausência, desencadeia-se a interferência do espectador através de associações e lembranças. Dessa forma, a biografia do espectador funde-se à da artista, que permite assim a entrada do espectador na obra e, ao mesmo tempo, veta ao colocar objetos da sua memória. Os materiais se articulam e se confrontam como fragmentos, pedaços de vida (religiosidade, segredos, infância, maturidade, espiritualidade e dor) no intuito de serem vistos fazendo o papel da memória. Segundo Cecília Salles:

Olhando mais de perto a relação do propósito do artista com as matérias por ele escolhidas, compreendemos a interdependência desses elementos. A intenção criativa mantém íntima relação com a escolha da matéria. Opta-se por uma determinada matéria em detrimento de outras de acordo com os princípios gerais da tendência do processo (SALLES, 1998. p. 67).

Nesse sentido, foram construídas as seguintes obras:

- Relicários – Memória;
- Infância condenada;
- Vestidos de existir;
- Sapatos de voar;
- Tristes de nós que trazemos a alma vestida;
- Catedral;
- Sapatos?

*Relicários – Memória*<sup>31</sup> consistia em sete caixas de madeira e vidro e sete vestidos brancos que dialogavam com objetos de memória numa escala progressiva da vida pontuada por religiosidade (Figuras 91 a 97).



Figuras 91 a 97 – Mili Genestreti. “Relicários – Memória”. 30 cm x 30 cm x 06 cm (cada peça), madeira, fibra de algodão, renda, ferro, folha de ouro, vidro, prata, 2004, Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marisa Vianna.

As lembranças da infância confundem-se com relatos da infância nos dias de hoje; brincadeiras e religiosidade misturadas a tristezas e incertezas.

As pessoas que sentem a atávica e incontrolável necessidade de exteriorizar sentimentos por meios verbais ou não verbais tendem a enfrentar dificuldades de socialização ou sofrem opressão durante a infância. Ou seja, a narrativa autobiográfica, a necessidade e o exercício desta caminhada lado a lado com a auto-confinação voluntária com a clausura, uma espécie de não à sociedade. (MAURÍCIO apud COSAC, 2005, p. 15).

<sup>31</sup> Esta obra, juntamente com *Vestidos de existir* e *Sapatos de voar*, fizeram parte da exposição coletiva intitulada “Tecido do corpo social”, tendo como artista curadora a Profa. Dra. Maria Virginia Gordilho, no Museu do Traje e do Têxtil, em 2004.

Jayme Maurício dividiu em duas categorias o grupo de artistas que produzem uma arte que evidencia um viés autobiográfico: os que se incluem na obra, constroem o auto-retrato, ou usam imagens facilmente decifráveis – mãe, pai, ódio, morte, simbologia religiosa –, como é o caso de Frida Kahlo, Siron Franco, Farnese de Andrade, Cindy Sherman; e um outro grupo, que usa os mesmos recursos, porém com a inclusão do “outro” o que permite uma associação com o espectador. Usam imagens de impotência, medo, perda e saudade. Pertencem ao segundo grupo: Francis Bacon, Lucian Freud e Daniel Senise.

A autora desta dissertação, que pertence ao primeiro grupo, identifica-se com Farnese de Andrade no que diz respeito ao resultado plástico de sua obra, porém distancia-se em relação à biografia desse artista, pontuada por perdas, homossexualidade, amor excessivo ao pai; enclausurado em sua solidão, expressou principalmente o embate de seus medos, tristezas, depressões, libido e pânico.

É possível estabelecer uma aproximação da obra *Infância condenada* com as obras de Farnese de Andrade, no uso do vermelho cardinal, de bonecos e objetos religiosos (Figuras 98 a 102).



Figuras 98 a 102 – Mili Genestreti. “Infância condenada”. 20 x 20 x 10 cm (cada peça), vidro, madeira, fibras de algodão, objetos de memória, fotografia ferro e veludo, 2006, Caja de Arte - Proyecto Paisajes – Buenos Aires. Fonte: Mili Genestreti.

Existe um caminho construído que se iniciou dos *Relicários – Memória*, seguida de *Infância condenada* até chegar a *Fiéis guarda(dores)*, este último descrito na Instância IV desta investigação.

A rica fenomenologia da lembrança ajuda a repensar os limites entre a lembrança e a consciência atual, assim como entender a relação entre conservação e passado e sua articulação com o presente. Com base nesses conceitos, a pesquisadora buscou nos objetos de infância, muitos ainda em sua companhia, fortalecer esse elo entre o passado e o presente. Dentre os objetos, encontrou um vestido branco – com rendas e bordados – que usava quando tinha três anos, feito por sua mãe e a partir dele criou um vestido de iguais medidas, utilizando ferro, pregos, arame e limalha de ferro. Este remetia aos momentos conflitantes de sua infância, entre gargalhadas, angústias e tristezas, enfim, entre a alegria e a dor de ser criança, de existir. Tais experiências emotivas e estéticas foram materializadas na obra intitulada *Vestidos de existir* (Figura 103), onde o peso do ferro e a leveza da renda confirmam este pensamento conflitante: Porque nos pesa a leveza de uma infância?



Figura 103 – Mili Genestreti. “Vestidos de existir”. 80 x 60 x 96 cm, ferro, prego, arame, algodão, limalha de ferro e caixa de música, 2004, Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marisa Vianna.

Com as mesmas vertentes de *Vestidos de existir*, *Sapatos de voar* (Figura 104) foi construído de chapa de ferro; era um par de sapatos do mesmo tamanho do usado pela artista aos três anos, tendo nos calcanhares duas asas de penas brancas.



Figura 104 – Mili Genestreti. “Sapatos de voar”. 20 x 12 x 21 cm, ferro e penas brancas, 2004, Museu do Traje e do Têxtil. Fonte: Marisa Vianna.

Estava imbuída da certeza de que não abandonaria a pintura, sua construção caminhava junto aos objetos num diálogo matérico e coeso.

O que vejo na pintura é a possibilidade de um encontro com a sensação de eternidade. O que a pintura possibilita é ver o que já existia antes do começo. É como se aquilo que estamos vendo como imagem já existisse anteriormente e fosse de novo revelado por meio da pintura. Provavelmente aí é que surge a sensação de reencontro com o que de certa forma já existia, e sempre habitou aquele espaço. Mistério: buscamos o lugar onde ele não se encontra, mas aparece como possibilidade. Por isso insistimos. Por isso continuamos. Às vezes guardamos fragmentos desse dia extenso. (FINGERMANN; 2001, p. 114)



Figura 105 – Mili Genestreti. “Tristes de nós que trazemos a alma vestida”. 150 x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2005, Galeria do EBEC. Fonte: Mili Genestreti.



Figura 106 – Mili Genestreti. “Catedral”. 150 x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2005, Galeria do EBEC. Fonte: Mili Genestreti.



Figura 107 – Mili Genestreti. “Sapatos?”. 150 x 100 cm, técnica mista s/ tela. 2005. Galeria do EBEC. Fonte: Mili Genestreti.

A obra acabada não traz certezas, não oferece garantias sobre a permanência da vida, ela só delata, revela... Será que cura? Colocando-se diante do quadro concluído a artista questiona-se: “E está concluído? Não sei. Vejo-o como um estranho que me olha que impôs suas intenções, que talvez não fossem as minhas, acolho então consciente de que faz parte de mim”. Olhando-o mais atentamente, sente que há um tempo aprisionado nele, um tempo que se transforma em armistício (trégua) em espera.

A espera, aquele tempo usado como matéria que permanece inerente à obra já terminada ou é utilizado como um período epifânico, o tempo necessário para a ferrugem se instalar. Através dos fragmentos do claustro (as obras) que passam a ser um vocabulário visual plástico, forma-se uma outra realidade, o presente. Revê-se o que era “supostamente” conhecido e, estabelecendo uma nova organização, cria-se uma trajetória, assume-se a liberdade de novas narrativas e técnicas como forma de expressão, novas possibilidades para melhor compreender e expressar o objeto da pesquisa.

O objeto sugere o impedimento, caixas fechadas, muros costurados, transformam-se em simulacros fechados em si mesmos. Talvez seja uma parte hermética que não se oferece tanto em termos de visualização e compromete uma sensação vital e de experiência. Que espaço é este que convida e ao mesmo tempo incomoda? O que oferece é hermético? Um enigma ou uma curiosidade?

Il viaggiatore procede, come nella vita, in una mescolanza di programma e casualità, mete prefissate e impreviste digressioni che portano altrove; sbaglia strada, torna indietro, salta fiumi e ruscelli; è incerto su cosa visitare e cosa trascurare, perchè anche viaggiare, come scrivere e come vivere, è anzitutto traslasciare.

Claudio Magris.



#### 4 INSTÂNCIA III: *DESTINAE* – O DESTINO DE TODO VIAJANTE

O sentir partilhado e participado constitui o aspecto essencial da estética da vida; alcanço um sentir em conjunto no mesmo momento em que perco o sentir individual: com a mesma mão dou e tiro. A embriaguez desta forma de afectividade está precisamente num palpitar colectivo, numa interioridade partilhada imediatamente.

Mario Perniola<sup>32</sup>

Durante a trajetória desta pesquisa, buscou-se sempre o particular, o detalhe que desencadeava o processo criativo, dando, por assim dizer, um carácter fragmentário e intimista à investigação. Nesta Instância, acontece o encontro: o retorno à Itália entrelaçado à realização de um trabalho coletivo em Coqueiros, localidade situada no município baiano de Maragogipe, uma ação que brotou da necessidade de doar-se, de passar a efetualidade as vivências claustrais, “o que, no fundo, importa na pulsão de vida não é continuar a viver, mas a experiência de uma interioridade partilhada aqui e agora, que se apresenta como absoluta e incondicional” (PERNIOLA, 1993, p. 54). Pensa-se que esse desvio se comporta como *corpus* gerador, matéria-prima da criação. A pesquisa responde as mesmas inquietações tempo – memória, com outra roupagem e outros significantes.

A filosofia de Kierkegaard, que é sustentada no humanismo racional de sua época, demanda um novo compromisso no qual “[...] paixão e sentimento possuem tanta importância quanto razão e intelecto, e a vida interior passa a ter significado de valor” (COLLISON, 2004, p. 186). Esses princípios fortalecem o pensamento de que cada um deve mover-se na direção assinalada pelos batimentos do próprio coração. Paixão e sentimento são os princípios de *Destinae*, uma cidade que existe no tempo vertical e é o destino de todo viajante.

---

<sup>32</sup> PERNIOLA, Mario. *Do Sentir*. Tradução Antonio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 52.

#### 4.1 VIVÊNCIAS EM COQUEIROS

Através de um *portfolio* enviado ao assessor de cultura da cidade de Volterra, na Toscana, Itália, a artista foi selecionada para uma exposição individual naquela cidade em junho de 2006. De posse da certeza de que voltaria à Itália, começou a pensar na possibilidade de experienciar o vivido dentro do claustro na coletividade, com o objetivo de oferecer a outras culturas o testemunho de uma realidade diferente, estabelecendo ligações entre espaço, cultura e gente, através de um registro antropológico-artístico-etnográfico.

Foi eleito, então, o pequeno povoado de Coqueiros, situado no município de Maragogipe, na Bahia, como o campo da pesquisa. Após dois meses de registro, troca e construção, surgiu na exposição *Sulle Rive di Coqueiros: ai margini del tempo*<sup>33</sup>.

Distante de Salvador 132 km, Coqueiros encontra-se às margens do Rio Paraguaçu, no Recôncavo baiano. Sua população, a maioria já idosa, formada por uma mistura de índios e negros, deposita na cerâmica seu destino e sua sobrevivência.



Figura 108 - Mapa do Recôncavo Baiano.

Fonte: [http://www.prodeb.gov.br/imagens/mapa\\_reconcsul.gif](http://www.prodeb.gov.br/imagens/mapa_reconcsul.gif)

<sup>33</sup> Em Coqueiros, às margens do tempo.

As mulheres são as responsáveis tanto pela confecção e venda das peças utilitárias de cerâmica como pelo sustento da família. Passam grande parte do dia na “casa de barro”, onde trabalham as “loiças”; assim chamam a cerâmica. Símbolo e matéria mesclam-se numa semântica barro-louça. Elas possuem um ateliê a céu aberto, não utilizam ferramentas, tornos ou fornos. O barro é triturado na rua pelos carros que passam, o torno é improvisado com madeiras e a queima feita em uma grande fogueira de palha seca e bambu à beira do rio, onde ao final de cada dia é queimada toda a produção, ao som de cantigas entoadas pelas próprias mulheres, como forma de agradecimento pelo trabalho e pelo dia que passou.

Do ponto de vista antropológico-artístico, encontrou-se em Coqueiros uma paisagem humana e social esquecida no tempo, o testemunho de uma cultura forte, plena de significados ligados aos aspectos do tempo e da memória, valores que fundamentaram esta pesquisa. Foi possível perceber a força da coletividade e dos signos que continuam vivos e verdadeiros, alheios às marcas do tempo e da contemporaneidade.



Figuras 109 e 110 – Queima das cerâmicas em Coqueiros por D. Aía e D. Lourdes, 2006. Fonte: Mili Genestreti.

Barro de chão molhado  
 Mãos de mulher madura  
 A sovar o barro e a própria vida  
 Sob o calor do sol e o sopro do vento  
 Fogo que queima, marca, destrói  
 Lascas e cinzas  
 Sobras de mais um longo dia que passou (Mili Genestreti).

A gênese desse trabalho em Coqueiros encontra-se na exposição coletiva intitulada *De menino pra menino*, realizada por professores e pesquisadores da

Universidade Federal da Bahia, em outubro de 2003. Nessa ocasião, foram realizadas oficinas de cerâmica com a comunidade, resultando em uma exposição interativa na Catedral Basílica de Salvador em dezembro de 2003.

Com o olhar voltado para as pessoas que habitam Coqueiros, através da fotografia<sup>34</sup> e da pintura, registraram-se aspectos físicos, emocionais e laborativos, principalmente das mulheres, que encontram na natureza a sua parceira de labuta. Uma população que, apesar de estar no mundo, vive à margem dele e em constante luta para adaptar-se. Alí foi encontrado um tempo sugestivo e criada uma relação emocional e existencial com as pessoas, assumindo-se assim um caráter de comunhão com a realidade brasileira.

Para a realização desse trabalho, a artista hospedou-se na casa da ceramista Ricardina Pereira da Silva (Dona Cadú), com quem compartilhou durante alguns dias casa, alimento e sentimento, em um aconchego nobre e humilde, convivendo com valores do cotidiano fortemente arraigados: a simplicidade, a dignidade, a religiosidade de um povo num universo corroído pela pobreza. Durante os primeiros dias, o trabalho destas mulheres foi acompanhado pela pesquisadora, sem utilizar-se do registro fotográfico. Naquele momento, foi possível perceber que, para desvendar Coqueiros, eram exigidas a mesma atenção e sensibilidade usadas para trabalhar o barro, a experiência de sentir as pessoas sem preocupações técnicas e estéticas, sem e intenção de tê-las apenas como objetos de uma pesquisa.

Nesse contato com a comunidade, não foi tomada nenhuma atitude invasiva, respeitando-se a individualidade, a personalidade, os horários e os problemas que envolviam cada uma delas. Encontrou-se em Coqueiros um código secreto, desvendado pelo olhar e por expressões populares genuínas e originais. Registrar, através das fotografias, o cotidiano dessas mulheres foi o primeiro passo desse trabalho envolto em sentimentos e incertezas.

Não se sabia em que resultariam tais fotografias, como abordar esse espírito genuíno e sem tempo, de forma que se promovesse uma troca? Pensou-se então na realização de oficinas. Desenvolveu-se, primeiramente, a experiência da troca

---

<sup>34</sup> Ciente de que não é fotógrafa, a artista incursionou nesta prática, pelo seu testemunho da presença como registro da realidade, por ser a técnica da fotografia enquanto linguagem visual um recurso expressivo e por corresponder ao objetivo da mostra.

através de uma dinâmica em que cada uma delas recebia e depois trocava o presente recebido, trabalhando o compartilhar e o dividir.

As faces rústicas daquelas mulheres inspiravam confiança. Reconheciam-se as diferenças e as impossibilidades, mas a solidariedade imperava. Começou então a realização das oficinas intituladas *O prato de dentro*, das quais participaram doze ceramistas. Utilizou-se a metáfora do mar para trabalhar com a singularidade, a profundidade e a superficialidade. A certa altura, foi sugerida a criação de um prato diferenciado que falasse da interioridade e revelasse um traço que o distinguisse de todos os outros pratos construídos, todos tão iguais, promovendo ao mesmo tempo um desvelo psicológico no imaginário. Esse prato seria guardado por elas como uma lembrança de algo interior, que fora desvelado através da mesma técnica utilizada por elas no dia-a-dia. A força e a criatividade de um povo transformadas a partir da matéria e dos signos da região.

O aspecto das construções, a textura das casas esfoliadas e gastas, torrões sem pintura, serviram de inspiração para a criação das telas para a exposição. Paredes que registram a passagem do tempo denunciam também a simplicidade da vida de seus habitantes.

Buscou-se em Coqueiros a naturalidade de se trabalhar a matéria, a sua nudez como forma de expressão. Paralelamente ao registro fotográfico, foram selecionados na região os mesmos materiais que as ceramistas usavam no seu trabalho – a areia, a argila e o tauá<sup>35</sup> – e com estes foram construídas as pinturas que fizeram parte da exposição, juntamente com as fotografias: o registro feito através das fotos e das pinturas.

A primeira obra, intitulada *Sulle orme di Cadú*<sup>36</sup>, foi construída com a ajuda das crianças da cidade. Elas pintaram com tauá as pedras do calçamento da rua, nele foi colocado um grande tecido, imprimindo as marcas das pedras como uma espécie de sudário. Tomando os pés de Dona Cadu como símbolo da presença do homem na paisagem, seguiu-se o mesmo procedimento, imprimindo no tecido as suas pegadas. Esse tecido, posteriormente, foi trabalhado com aguadas em tons terrosos e ocres, nos mesmos tons trabalhados pela artista na sua obra plástica, deixando em evidência as marcas do calçamento e das pegadas de Dona Cadú.

---

<sup>35</sup> Palavra indígena que significa argila aluvial colorida com hematita, óxido de ferro; excelente pigmento vermelho (GORDILHO, 2004, p. 75)

<sup>36</sup> Em busca de Cadú.

O registro do local funcionou como dado arqueológico, dialogando com a memória do lugar; a obra tornou-se assim uma biografia de onde ela foi construída, estabelecendo a ligação entre três elementos: espaço – cultura – gente.



Figura 111 – Mili Genestreti. “Sulle orme di Cadú”.  
220cm x 160 cm, técnica mista s/ tela, 2006.  
Fonte: Mili Genestreti.

Foram trabalhadas , mais oito telas, com os materiais de Coqueiros, misturados a limalha de ferro, folha de ouro e cimento.

É justificável o uso da fotografia como forma de registro e documento; esta foi a linguagem que melhor se adequou à proposta da exposição – dar um cunho narrativo ao levar para outras culturas uma realidade brasileira tão pouco conhecida em outros países. E assim nasceu *Sulle Rive di Coqueiros: Ai margini del tempo*. Coqueiros permitiu à autora voltar à Itália, motivo pelo qual ela é grata a essa gente generosa e amável, que com simplicidade e dignidade doou um pouco de suas vidas, muito dos seus sentimentos.

#### 4.2 RETORNO À ITÁLIA

A estética da vida é animada por uma pulsão de identificação imediata, de participação [...] é todo um mundo [...] de confidências, [...] de contágios de fusões, de silêncios eloqüentes [...] de nostalgia que se alimentam da reciprocidade das trocas e do sentir o sentir.

Mario Perniola<sup>37</sup>

<sup>37</sup> PERNIOLA, Mario. Do Sentir. Tradução Antonio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993. p. 52.

Essa cumplicidade que se alimenta da reciprocidade é sentida nesta pesquisa em relação à Itália, um país que habita na artista. Ela retornou à Itália com a exposição itinerante *Sulle Rive di Coqueiros: ai margini del tempo* – mostra exposta nas cidades de Volterra, Signa e Firenze, na região da Toscana, durante o mês de junho de 2006 –, sete anos depois, para devolver em forma de arte as experiências vividas nos claustros; voltar de corpo e alma foi uma forma de gratidão, uma oferenda a tudo o que fora anteriormente doado: “[...] além da experiência de uma interioridade em comunhão” (PERNIOLA, 1993, p. 53).



Figura 112 – Mapa da Itália.  
Fonte: [http://www.academiadovinho.com.br/italia/mapa\\_italia.gif](http://www.academiadovinho.com.br/italia/mapa_italia.gif).



Figura 113 - Mapa da região da Toscana.  
Fonte: [http://www.turitalia.com/fotos/mapas/mapa\\_de\\_toscana.jpg](http://www.turitalia.com/fotos/mapas/mapa_de_toscana.jpg)

Existe nesse retorno uma coerência com o início desta pesquisa: os claustros dos mosteiros italianos. Entrar em um claustro foi sempre uma experiência particular, uma troca de energia que se encaminhou para uma situação existencial. No plano mitológico, a transcendência é ilustrada através do “ovo cósmico”, “[...] a concha da ‘ignorância’ que atingiu a universal dignidade de Buda” (ELIADE, 2001, p. 144). Existe um forte simbolismo acerca do “habitar” – criar um cosmos para si mesmo. Em todos esses simbolismos do cosmos, há uma abertura que se comunica “[...] pelo alto com outro nível que lhe é transcendente” (ELIADE, 2001, p. 144). Nesse sentido, vê-se o claustro como um microcosmos que possui essa condição

transcendente, simbólica, representando o mundo sensível e sendo o ponto de partida para a liberdade: estar na Itália.

Dentre todas as cidades italianas, Firenze é a que mais causa estranheza à autora, existe uma aura de atemporalidade que confirma a coexistência de tempo e transmite a exata noção de vida vivida naquele espaço. Muros ranhurados no cimento fresco, fissuras, buracos, reentrâncias, feridas, que nos transporta às obras dos informalistas A. Tàpies e A. Burri.

Através da realização de experiências espaço-temporais, entrelaçadas a uma poética sensível e questionadora, a artista resgatou uma dimensão de tempo perdida no contexto contemporâneo, vivenciou Firenze com uma forte necessidade do sentir, “O sentir-acção [...] tem um aspecto universal e espiritual, e é o ‘pathos’, [...] e um aspecto singular e animal que é o coração” (PERNIOLA, 1993, p. 61). Encontrava-se na interseção destas duas formas de sentir: a racionalidade e a vontade. Andar passou a ser o seu único meio de locomoção, as experiências de espaço, cor, textura e luz intensificaram-se; o seu olhar voltava-se para as marcas do tempo que contam a história dessa cidade-obra de arte. Da profunda identificação com os signos do tempo e da vontade de ter nascido em Firenze, nasceu a obra *Neonata-Rifatta*, instaurada em um espaço público: o jardim interno da via San Galo<sup>38</sup>.



Figura 114 – Mili genestreti. “Neonata-Rifatta”. 67 cm x 62 cm, parede, folha de ouro, veludo, cobre, algodão, 2006, Firenze, Itália. Fonte: Mili Genestreti.

<sup>38</sup> Uma autorização da prefeitura permitiu que o muro fosse quebrado para a construção da obra.



*Neonata-Rifatta* foi construída com a camisa usada pela artista no batismo – a “camisa de pagão”. No peito, colocou-se um coração com fios de cobre e um pedaço de tecido do Senhor do Bonfim, da Igreja do Bonfim. A rachadura já existente na parede foi incorporada à obra e preenchida com limalha de cobre enquanto a camisa de pagão foi presa à parede com linha branca de algodão e pregos de cobre.

Ao quebrar (martelando) a parede que pertence a esse jardim para construir *Nenonata-Rifatta*, a autora da obra sentiu-se viva e pulsante, penetrando nas entranhas de Firenze, rasgando sua pele e deixando cravada a marca de uma inexplicável ligação.

A obra hoje faz parte da cidade, encontra-se protegida por uma caixa de vidro emoldurada com ferro. Talvez a gênese deste trabalho esteja na vontade de estreitar os laços e revelar o desejo de pertencer àquela cidade epidermicamente.

Em antropologia, o lugar define-se como a construção ao mesmo tempo concreta e simbólica do espaço, sendo, assim, base de sentido para os que nele vivem e tornando-se fundamento para as pessoas de outras culturas interessadas em observar e entender a comunidade daquele lugar. O lugar antropológico cria identidades e relações, reivindica e incorpora um passado, reconcilia-se com ele, entrega-o a si.

A identificação com o passado é o ponto de intercessão do processo criativo com a cidade de Firenze. Nesse sentido, a pesquisadora adotou, então, uma postura atenta, observava e percebia a cidade detalhadamente com a ambição de possuir formas completas na sua integridade. E, no silêncio da sua cabeça, tais imagens organizaram-se como em um banco de dados. Tudo pertencia a um mundo que conhecera há muito tempo; a imaginação sempre comprometida com o espaço que a cercava fez de Firenze uma cidade arquetípica. Experimentou a cidade, um lugar antropológico em perfeita analogia com o seu imaginário e, com a postura dos italianos, começou a perceber o eterno dentro de cada instante efêmero.

Marc Augé afirmou que “os lugares antropológicos são delimitados, transformados em lugares de memória que funcionam como símbolo da alteridade do passado em relação ao mundo de hoje, não de sua integração ou absorção ao presente” (AUGÉ, 1993, p. 53). Segundo o autor, “uma cidade produz também “não-lugares” e não integra a si os lugares antropológicos que o passado criou. É um espaço organizado que não garante identidade, relações e história” (AUGÉ, 1993, p. 57), serve de suporte a numerosas relações consigo mesmo e com os outros.

Trens são “não-lugares” e ocupam um espaço importante nesta instância. A paisagem, os muros de pedras, os ciprestes, vistos nas viagens de trem, impregnavam a artista com a mesma velocidade com que eram vistas.

Nos túneis, sentia-se, entrando no subterrâneo de si mesma, em um lugar mais profundo, um estado de alma. O lugar antropológico cria o que é organicamente social, o “não-lugar” cria uma contratualidade solitária, e serve de suporte a numerosas relações consigo mesmo, visto que o não-lugar propõe um presente perpétuo.

Graças à imaginação, todas as paisagens caras para o ser humano tornam-se exílios móveis; dessa forma, a artista escreve em seu diário: “Sobrevivo, porque trago a Itália para junto de mim sempre que preciso”. Foram muitos os lugares e não-lugares que substanciaram os pensamentos desta instância: Mosteiro Certosa di Pávia, Igreja de Sant’Antimo, Cava di Barchi, subir na cúpula do Duomo di Sta. Maria del Fiore, Pozzo San Patrizio, Ferro-Velho Larderello, viagens de trem, visita a Carmignano (onde se encontra “visitazione” de Pontormo), visita ao ateliê de Graziano Spinosi, Mosteiro Certosa di Galuzzo.

Assim, foi criada a obra *Estas todas sou eu?* (Figura 115), numa mistura de identidades e territórios. A pesquisadora viveu esse período numa postura de quem procurava uma identidade: “Quem sou eu neste novo lugar?”.



Figura 115 – Mili Genestreti. *Estas todas sou eu?*. 120 cm x 150 cm, fotografia, 2006. Fonte: Mili Genestreti.

Viver fora dos limites da própria pele, abandonando um eu, reencarnando outros numa abordagem muitas vezes metafísica, outras assumindo a pele do lugar, descascada, enferrujada, corroída pelo tempo. Mais uma vez, fez-se necessário habitar um espaço.

A partir do vestido branco que compõe a obra *Laica e Libera*, foram feitas seis fotografias de 50 cm x 60 cm, em sépia, em seis cidades diferentes: Coqueiros, Firenze, Volterra, Signa, Rimini e Forli, que compuseram a obra *Estas todas sou eu?*; lugares simbólicos onde a artista integrou a sua história e materializou seus tantos eus.

“O sujeito se constrói ao construir a obra que também é seu abrigo, consolo e promessa de um novo diálogo agora com o mundo” (RANGEL, 2005, p. 18). Outra vez se fez presente o processo criativo Perceber – Refletir – Construir, de uma forma mais ampla, sentida no âmbito da cidade.

#### 4.3 EXPOSIÇÕES: VOLTERRA, SIGNA, FIRENZE

Em maio de 2006, a artista seguia para a Itália com exposição *Sulle Rive di Coqueiros: ai margini del tempo*. Por intermédio dos assessores de cultura das cidades de Signa e Firenze, conseguiu-se que a exposição, anteriormente pensada para Volterra, se tornasse itinerante.

Volterra (Figura 116) é uma cidade de civilização antiga (111 a.C.) e ricas tradições, ainda intactas, apoiada no seu fascínio medieval, uma herança dos etruscos (século VIII a.C. e romanos) (TRENTINI, 2004, p. 03). É certo que a colina de Volterra era já habitada desde a Idade do Ferro; esta confirmação deve-se à descoberta de duas tumbas etruscas do fim do século VII a.C. O trabalho com o ferro, herança dos etruscos, sobrevive até os dias de hoje. A mostra foi exibida no período de 1º a 7 de junho de 2006, no *Palazzo Dei Priori* (Figura 117). Este *Palazzo*, que se situa na *Piazza Dei Priori*, foi sede do governo na Idade Média e é, ainda hoje, centro da vida política da cidade. É o mais antigo deste estilo na região da Toscana começou a ser construído em 1208. O espaço mais uma vez dialogava com as obras; a sala com paredes de pedra, *Saletta del Giudice Consigliatore*, trouxe o passado para dentro das obras numa mistura de força e espiritualidade.



Figura 116 – Vista da cidade de Volterra.  
Fonte: <http://www.tuscany-charming.it/IMAG/CITTA/volterra/volterratuscany.jpg>.



Figura 117 – Palazzo Dei Priori. Fonte: <http://www.heideker.de>

Por se tratar de uma cidade turística, a exposição contava com uma visita diária de mais ou menos trezentas pessoas dos mais diversos países.

Esta foi a primeira experiência da artista em permanecer na mostra durante todo o seu período de abertura; muitas vezes não se identificava e, despercebida, observava atentamente os olhares interrogativos das pessoas diante de uma realidade tão distante.

Em Signa (Figura 118), através da *Comune di Signa, Assessorato alla Cultura e Alle Pari Opportunità* (Prefeitura de Signa, Secretaria de Cultura e Secretaria de Ação Social), foi convidada a realizar a mostra como forma de intercâmbio cultural.

Também de origem etrusca, situa-se na Toscana, vizinha a Firenze, é banhada pelo mesmo rio Arno e, geologicamente, possui as mesmas características. A cerâmica foi a atividade mais importante de Signa nos séculos XIX e XX; eles reproduziam em cerâmica as obras dos grandes mestres em cópias perfeitas, graças a um especial tipo de argila patinada nunca antes encontrada em outros lugares.

A exposição foi realizada na *Sala del Circolo MCL "La Loggia"*, no período de 8 a 18 de junho de 2006. Nessa cidade, a pesquisadora participou do projeto *Donne Per le Donne*, com o apoio da Secretaria de Cultura, no qual vários artistas apresentaram trabalhos feitos por mulheres de diversas partes do mundo, com o objetivo de promover trocas e práticas culturais semelhantes. Nesse sentido, foi proposta a realização de um estudo comparativo entre a cerâmica de Coqueiros e a de Signa.

Nessa exposição, a fotografia desempenhou com sucesso o seu papel de “registro”, permitindo às pessoas conhecerem a realidade brasileira, que ainda estava sendo apresentada através de objetos e pintura.

A sala da exposição era vizinha ao claustro da Igreja San Giovanni Battista; de lá se ouvia o som cansado dos sinos, que soavam de hora em hora, misturado ao cheiro e à luz própria da Toscana.



Figura 118 – Vista da cidade de Signa. Fonte: [http://p.vtourist.com/2257716-Travel\\_Picture-Signa.jpg](http://p.vtourist.com/2257716-Travel_Picture-Signa.jpg).

Logo após a exposição em Signa, começou-se a montá-la em Firenze (Figura 119), na Galeria da *Libreria Libriliberi*, na Via San Galo, onde ficou no período de 18 a 30 de junho do mesmo ano. É um espaço de arte composto por uma livraria, uma galeria de arte e uma espécie de *hortus conclusus*, um jardim onde foi instalada a obra *Neonata-Rifatta*, um espaço vital, aberto e mutável. As origens de Firenze remontam também à época dos etruscos na Toscana. A monumentalidade da criação artística é o símbolo dessa cidade. Da *Galeria Uffizi* ao *Duomo*, da *Piazza della Signoria* à *Ponte della Trinità*, da *Ponte Vecchio* à Igreja *Santa Croce*, do *Palazzo Pitti* ao *Miniato al Monte*, pode-se respirar na visão do presente todo o sonho do passado, transformado em exuberante beleza pela genialidade de Leonardo da Vinci, Michelangelo, Fra Angélico, Giotto, Boticelli, Donatello e todos os grandes mestres de todos os ofícios que, nessa rápida viagem, remeteram a artista a um tempo de glorioso labor e incomparável emoção. Durante o período da exposição em Firenze, conviveu com visitantes ilustres, pois na cidade vivem incontáveis artistas, poetas, literatos, músicos, dentre eles Ignazio Fresu, artista italiano, citado

nesta pesquisa, que trabalha também com o ferro. Por ocasião dessa exposição, a artista também realizou uma palestra sobre processos criativos para um grupo de vinte estudantes estrangeiros na própria galeria.



Figura 119 – Vista da cidade de Firenze. Fonte: <http://www.costruzioni.net/images/firenze%20013.jpg>.

Estes foram os três espaços que abrigaram *Sulle Rive di Coqueiros: ai margini del tempo*. (Figuras 120 a 131). Essa mostra foi composta por quarenta e cinco fotografias, medindo 35 cm x 40 cm, oito telas medindo 100 cm x 80 cm e algumas cerâmicas de Coqueiros. Foram expostas fotografias em preto e branco, pontuadas por algumas em sépia, que, além de incorporar a passagem do tempo, aludiam à cor da cerâmica daquela cidade.

Na montagem, optou-se por misturar as fotos e as telas de forma que, na fotografia, fosse identificado o material trabalhado nas telas. Estas foram trabalhadas em Coqueiros, utilizando o mesmo material usado pelas ceramistas (tauá, areia e barro), misturados a objetos de memória e outros materiais tais como: cimento, limalha de cobre e de ferro, folha de ouro e rejunte flexível. Foi possível contar com o profissionalismo próprio dos italianos, nos três espaços expositivos, comprovado pela precisão e destreza com que foram feitas a iluminação e a adequação dos espaços para a mostra. A divulgação foi feita, por exigência dos espaços, através de cem cartazes coloridos de 100 cm x 80 cm, que eram fixados pela própria prefeitura nos espaços destinados a esse tipo de publicidade.

Em Volterra, Signa e Firenze, a mostra contou com a presença de um considerável número de pessoas. As obras que fizeram parte da exposição

encontram-se hoje em espaços culturais e uma delas, em Milão, adquirida por um colecionador de arte contemporânea.

Ao retornar da Itália, a artista-pesquisadora voltou a Coqueiros para expor as fotografias que fizeram parte das exposições e mostrar à comunidade as exposições ocorridas na Itália, ciente da troca como agente transformador da arte e de que a história com Coqueiros ainda não terminara.

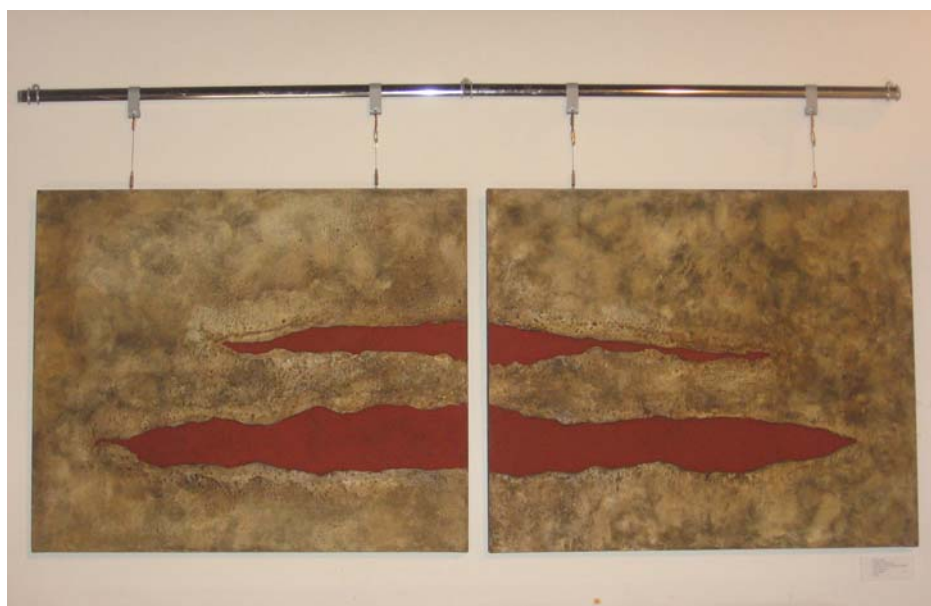


Figura 120 – Mili Genestreti. “Sem título”. 80 cm x 200 cm, técnica mista s/ tela, 2006. Fonte: Mili Genestreti.

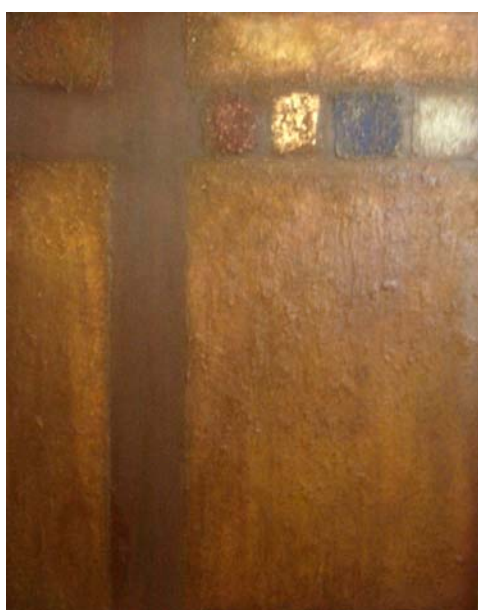


Figura 121 – Mili Genestreti. “Sem título”. 80 cm x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2006. Fonte: Mili Genestreti.



Figura 122 – Mili Genestreti. “Sem título”. 80 cm x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2006. Fonte: Mili Genestreti.



Figura 123 – Mili Genestreti. “Sem título”. 80 cm x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2006. Fonte: Mili Genestreti.



Figura 124 – Mili Genestreti. “Sem título”. 80 cm x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2006. Fonte: Mili Genestreti.



Figura 125 – Mili Genestreti. “Sem título”. 80 cm x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2006. Fonte: Mili Genestreti.



Figura 126 – Mili Genestreti. “Sem título”. 80 cm x 100 cm, técnica mista s/ tela, 2006. Fonte: Mili Genestreti.





Figura 127 – Exposição Volterra, Palazzo Dei Priori, 2006. Fonte: Mili Genestreti.



Figura 128 – Exposição Volterra, Palazzo Dei Priori, 2006. Fonte: Mili Genestreti.



Figura 129 – Exposição Volterra, Palazzo Dei Priori, 2006. Fonte: Mili Genestreti.



Figura 130 – Exposição Volterra, Palazzo Dei Priori, 2006. Fonte: Mili Genestreti.



Figura 131 – Cartazes publicitários nas vias públicas de Volterra, Signa e Firenze, 2006. Fonte: Mili Genestreti.

Me inquieta o tempo  
Que me espera  
Os dias que não conheço  
E que me interpelam.  
Onde se deu a morada,  
Ninho de uma linhagem,  
Encontrei a convicção instintiva  
Da finitude e da impermanência da vida.  
Vasculhei memórias,  
Recolhi lembranças,  
Envolvidas em tempo e poeira.  
Criei objetos depurados,  
Quase biográficos,  
E refaço o caminho  
No tempo que se pospõe ao tempo.

Mili Genestreti

## 5 INSTÂNCIA IV: *MEMORABILIA*

Um nome que o silêncio e as paredes me devolvem  
 uma casa para onde vou sozinho chamando.  
 Uma estranha casa que está em minha voz.  
 E que o vento habita.

Pierre Seghers<sup>39</sup>

Em *Memorabilia*<sup>40</sup>, suscitaram-se de forma contemporânea a expansão do tempo e a transformação do espaço com base em conteúdos vasculhados na memória. Retornando à casa da infância, construída a partir dos catalisadores da memória, o passado e o presente foram colocados sob a mesma luz e foram questionadas a impermanência e a brevidade da vida. APRESSA-TE LENTAMENTE!

Ao expor a si mesma e a efemeridade da matéria, a artista buscou uma identidade intimista, alternando as lembranças de então às reflexões de hoje.

*Memorabilia* refletiu e resumiu, em sua fatura e apresentação, a síntese da memória e do amadurecimento do processo artístico, no qual sentimento, pensamento e linguagem, conjuntamente, conduziram à criação. A identificação e a reativação de memórias arcaicas transformaram o real em um instante poético; criar fragmentos do claustro foi uma experiência de provar e sentir, um dar-se permissão a outros espaços.

Através de cada obra que extraíres do fundo do teu ser, abrirás espaço para alguma força. E o derradeiro, que virá depois, haverá de conter tudo aquilo que atua em nosso íntimo e faz parte de nossa essência natural (RILKE, 2002, p. 142).

Esta série tornou-se então um índice secreto do passado ao revelar um testemunho: objetos que são dignos de memória e que a materializaram, ainda que a matéria e a memória sejam transitórias, susceptíveis à passagem do tempo e reflexo da impermanência humana.

<sup>39</sup> SEGHERS, apud BACHELARD. A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre a imagem da intimidade. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 76.

<sup>40</sup> Em latim significa fatos ou coisas dignos de memória (HOUAISS, 2001, p. 1890).

## 5.1 A CASA COMO PRETEXTO

A casa representa o início da integração dos pensamentos, lembranças e sonhos. Dessa forma, estrutura o ser humano, dado que se encontra no centro do mundo: a casa é um “[...] verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 1996, p. 24).

É comum, na casa da infância, se reunir pessoas de várias épocas, todos os descendentes estimados. Na “[...] memória emocional vivemos como se todos que amamos devessem no vestígio de nossa idade viver juntos” (BACHELARD, 1988, p. 16). Nesses devaneios, aborda-se o dinamismo da imaginação, segundo sugeriu Bachelard, “como um amplificador psíquico”. A casa da infância é amplificada e, não sendo fiel à real, torna-se onírica. Esta liga-se à casa da infância pelo seu teor de proteção e abrigo, porém estando diante do campo das emoções, ultrapassa-se o simples lembrar e passa-se a habitar a casa onírica. Assim, a casa é uma imagem que na lembrança e nos sonhos se torna uma força de proteção. Ela encontra-se como imagem arquetípica, um ponto de união entre imaginação e memória. Assim, pensa-se na casa materna como abrigo, da mesma forma que o claustro, e o próprio universo da artista vem habitar essa casa. E então a casa faz referência à primeira casa construída por seu pai, construída literalmente por ele, todas as noites quando retornava do trabalho. Aos sábados, todos ajudavam a colocar tacos e assentar azulejos; ainda se sentem impregnadas todas as angústias da espera da casa nova, assim como os momentos de festa ao terminá-la. Naquela época, tinha mais ou menos dez anos; foi um período de intenso contato com materiais de carga, de construção – ferro, cimento, pó de mármore, rejunte flexível –, materiais hoje utilizados na construção das suas obras artísticas. Quanto à construção do primeiro abrigo “casa”, que se relaciona ao claustro construído nesta pesquisa, hoje tem a consciência de haver edificado algo real, de onde fez parte e trouxe convicções e materiais que hoje habitam esse claustro.

Certa vez, o escultor romeno Constantin Brancusi disse que, “quando o artista deixa de ser criança, ele morre” (CHIPP, 1999, p. 369). A pesquisadora consegue compreender esse lado infantil duradouro, porque, quando volta a esta casa da infância, sente-se dominada pela milagrosa banalidade de um ambiente normal e seguro; trata-se de um ato prazeroso, reestruturador e devocionista. Passaram-se não poucos anos e, ao longo desse tempo, ela carregou sempre consigo esta casa,

numa atitude de um caracol<sup>41</sup>. Casa que continua sendo um refúgio infantil, o colo querido da sobrevivência. Ainda é a criança que nela habita, que continua acreditando no mistério das coisas. Isso a faz pensar que ainda é cedo e, na sua inquietação infantil, ela tenta segurar o tempo. APRESSA-TE LENTAMENTE!

Tomada por esse sentimento de urgência, a investigadora começou a refletir sobre conceitos como impermanência e a brevidade da vida. Sentiu a necessidade de voltar à Fazenda Boa União<sup>42</sup> (Figura 132), em 2004, onde residira a sua avó Waldemira, uma criaturinha doce e determinada. Desde a sua morte, protelava esse retorno, pois sabia que seria uma árdua experiência de vida. Foi assim que resolveu recolher a “casa em memórias”, situada na fazenda que abrigara pessoas diversas em épocas diversas. Nesse sentido, Gaston Bachelard observou que “[...] a imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para ir aos arquivos da memória importa reencontrar além dos fatos, valores” (1988, p. 99). Essa “casa em memórias” deu origem à série de obras intitulada *Memorabilia*.



Figura 132 – Fazenda Boa União, Ibicaraí, Bahia, 2004. Fonte: Mili Genestreti.

*Memorabilia* são os fragmentos do claustro, que saíram do abrigo interior para serem abrigados no mundo. Foi o resultado do “vasculhamento” de memórias que teve início em 2004, memória escavadas, partilhadas e confrontadas. Foram questionadas a impermanência e a alternância de tempos de perdas e de descobertas.

---

<sup>41</sup> O caracol, símbolo do nascimento e do renascimento, animal considerado impuro na Bíblia, representa o vício da indolência (*accedia*) como também o cuidado prudente (*festina lente* = apressa-te lentamente) na arte cristã (LURKER, 2003, p. 114).

<sup>42</sup> A Fazenda Boa União encontra-se no município de Ibicaraí, na Bahia, e pertence à família da autora desde 1889.

## 5.2 ESPAÇO DE AÇÃO, COLETA E REFLEXÃO

Na casa vazia, sentia-se imediatamente a perda da aura, como uma cena em repouso, sem cheiro e sem flores frescas, pronta para ser “desmanchada”.

Papéis úmidos, um grande acervo fotográfico, imagens de santos misturadas à poeira e a aranhas testemunhavam que o tempo é passado, o apego é uma grande causa do sofrimento humano e que a morte lhe obriga a refletir sobre isso. Segundo Kierkegaard, “a transformação do indivíduo só acontece após o reconhecimento da sua mortalidade e iniquidade” (apud COLLINSON, 2004, p. 188). APRESSA-TE LENTAMENTE! Naquele instante, a autora teve a exata consciência da finitude, e que o tempo passa... “Que a vida deve ser vivida para adiante, mas entendida olhando para trás” (KIERKEGAARD, apud COLLINSON, 2004, p. 188).

Através de cartas e fotos, reconheceu estágios de sua própria vida que pertenciam às memórias de sua avó e esse conjunto de fotos e objetos, quase biográficos, confirmavam a sua verdadeira identidade e acrescentavam *páthos*<sup>43</sup> à memória.

Os objetos falam do elo familiar com o passado. Quanto mais cotidianos mais expressivos; os metais se arredondam, os cabos de madeira brilham, tudo perde as arestas e ganha a aura do tempo “se a mobilidade e a contingência acompanham nosso viver e nossas interações, a algo que desejamos que permaneça intocável, ao menos na velhice: o conjunto dos objetos que nos rodeiam” (BOSI, 2001, p. 444). Lembrou-se de quantas vezes pedira à sua avó alguns daqueles objetos, sempre ouvindo a mesma resposta: “Depois que eu morrer será seu”. Após ter recolhido esses objetos com carga de memória, percorreu os arredores da casa, selecionando e recolhendo peças enferrujadas (Figura 133) que mais tarde se transformariam num correspondente visual dos sentimentos experimentados. O próprio ato da observação de um objeto é uma experiência mística na medida em que é a partir deste objeto que se constrói a poética. “Não posso ficar olhando demais um objeto senão ele me deflagra... Mais misteriosa do que a alma é a matéria. Mais enigmática que o pensamento é a coisa” (LISPECTOR, 1988, p. 101).

---

<sup>43</sup> Poder de tocar o sentimento da melancolia ou o da ternura (HOUAISS, 2001, p.2149)



Figura 133 – Foto dos achados ao redor da casa da fazenda, 2004. Fonte: Mili Genestreti.

A fotografia foi utilizada como registro desses espaços, sentidos e vividos, detalhes de um cotidiano desaparecido, no qual mora o diálogo entre a materialidade e o sentimento, início de todo processo criativo: marcas deixadas pelo tempo. APRESSA-TE LENTAMENTE!

Recolhidos os objetos, cartas e fotos, foram separados em caixas etiquetadas, onde se lia “simplesmente memórias”, sem saber ao certo que destino teriam. Essa avalanche de lembranças e deslocamentos transformaram-se na série *Memorabilia*, que englobava objetos de uma produção de caráter devocionista e de depuração. Esses objetos encontram-se num território de paradoxos; questionou-se se eles reconciliam o espaço real com outro abstrato, metafórico. Além desta, questões atávicas como a seguinte seguem a pesquisadora até o presente: Que destino devo dar à carga genética que me pesa e me estrutura ao mesmo tempo?

Encontra-se em Didi-Huberman um alento, “[...] não há, portanto, imagem dialética sem um trabalho crítico da memória confrontada a tudo que resta como um indício de tudo que foi perdido” (1998, p. 174).

Tendo a fazenda, terra de uma linhagem, como referência nesse processo de vasculhamento de memórias, começou-se então uma outra etapa do trabalho em pauta: a escavação arqueológica.

Utilizando fotografias, construiu-se a árvore genealógica de seis gerações vividas nessa mesma fazenda. Walter Benjamin compreendia a memória “[...] não como a posse do rememorado, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu lugar, uma concepção da memória como atividade de escavação arqueológica” (apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174). Nesse sentido, procuraram-se dialetizar as memórias reencontradas, escavadas em meio a essa vastidão de raízes. “Aquele que busca aproximar-se do seu próprio passado sepultado deve comportar-se como um homem que faz escavações [...] que o espalhe como se espalha a terra, que o revire como se revira a terra” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 175), e, de tanto revirar e espalhar a terra, uma série de questionamentos outra vez se impuseram: Que influências religiosas foram retidas? Como mesclar imaginação e memória de forma que se diluam seus limites? Por que a angústia da morte é sentida desde criança? Por que ser criança é ao mesmo tempo leve e pesado? Partindo destes questionamentos, iniciou-se o processo de construção das obras (fragmentos do claustro), em busca de soluções plásticas e de outros objetos que dialogassem com os encontrados na fazenda.

### 5.3 CONSTRUÇÃO DE FRAGMENTOS DO CLAUSTRO

Catando pelas ruas toda espécie de coisas que não me pretendem...  
 Vivendo do que desiste...  
 Viciado em raiz de parede...  
 Sua postura tem anos de amorfo e deserto  
 Tem seu lado esquerdo atrelado aos escombros  
 E o outro lado aos escombros (BARROS, 1998, p. 15).

Após transitar em ferros-velhos à procura de peças e objetos, como quem identifica uma dissimulada memória no meio do emaranhado existencial, repetiu-se o processo de escavação de memórias. Nesses ferros-velhos, verdadeiros templos, muitas vezes são dados os primeiros passos do processo criativo. Em meio àquele caos, procuraram-se peças ou fragmentos que iriam recompor e reinterpretar a memória. Buscou-se uma identidade intimista nos materiais desgastados, corroídos



e enferrujados. Recolheram-se objetos que haviam desistido de viver, entrelaçando-os, então, a outros com carga de memória (objetos religiosos, utilitários, cartas, fotografias). Por vezes faltavam pedaços para essas composições formadas por decomposições, que eram construídas de chapas de ferro. Existem, na produção artística contemporânea, diversos conceitos sobre o objeto e sua utilização na arte. Esta questão começou a surgir com os artistas modernistas, preocupados com o desenvolvimento de uma linguagem e seus caminhos. Com a desestabilização dos conceitos artísticos instituídos, houve uma ruptura da arte como linguagem. “Esta desconstrução da linguagem permitiu a introdução dos mais diferentes materiais e objetos criando assim poéticas individuais, sendo assim todas elas influenciadas por Duchamp, pelos Dadas e Surrealistas” (CHIARELLI, 1997, p. 10). Nesse sentido, ampliaram-se os espaços com a construção das pinturas e objetos tridimensionais, utilizando objetos com carga de memória na criação de um espaço mítico-poético próprio, onde se mescla a crueza das marcas do tempo às atávicas lembranças existenciais.

*Memorabilia*<sup>44</sup> foi criada por compulsão interna e materializada através da tríade tempo – matéria – memória. Ela obedeceu à lógica da alma, se revelou em espaços e tempos descontínuos, foi fragmentada como a própria memória. O sistema dualístico dos opostos resultou da tensão entre o ferro e materiais frágeis como tecidos e objetos de família. Os ferros parecem destemperar-se, cedendo ao desejado e capturado caminho da consciência, um diálogo não fácil, mas possível e pressentível. As fotografias foram utilizadas nesta série como objetos e não como técnica, fazem parte das lembranças, como imagens documentais.

*Memorabilia* apresenta-se em duas linguagens distintas: pinturas e objetos. Para esta série, foram realizadas sete pinturas em técnica mista, sobre madeira, com dimensões de 160 cm x 110 cm. Essas pinturas são proposições de experiências espaço-temporais: o passado que se cauteriza mesclado à “experiência de futuro”.

Construção significa constituição, estrutura, criar algo juntando materiais variados em determinada forma, seguindo determinado projeto. Nesse sentido, construíram-se pinturas, utilizando como alicerce as memórias escavadas,

---

<sup>44</sup> Os estudos preliminares de *Memorabilia* foram apresentados como resultado na matéria EBA 526 – Teoria e Técnicas de Processos Artísticos, ministrada pela Professora Doutora Maria Virgínia Gordilho.

materializadas e submetidas a ações de raspagem, colagem, solda, lixamento *assemblage*. Para tais ações, foram usados materiais da construção civil como ferro, cimento, pregos, rejuntas, além de se ter enfrentado o desafio de lidar com materiais ainda inexplorados como a cola poliuretânica. Os fragmentos – que se transformaram em composições despretensiosas – foram manipulados como se fossem ruínas numa atitude de depuração do passado. A sensação de abandono, de incompletude instalava-se, e o tempo, co-autor das obras, imprimia à ferrugem o dom mágico de reter um pedaço de tempo como uma realidade fotografada. Essas alterações causadas pelo tempo na superfície dos objetos trouxeram novas vibrações, fazendo com que a obra se tornasse mais sugestiva e vital. “As obras do homem envelhecem com o homem, voltam lentamente à terra das sinópias. A resistência ao tempo é também regra de cada lembrança”<sup>45</sup> (SPINOSI, em: <<http://www.grazianospinosi.com>>).

Em visita ao estúdio de Graziano Spinosi na Itália, foi possível perceber que ele utilizava a madeira em lugar da tela com o objetivo de garantir maior sustentabilidade aos materiais usados. Suas pinturas são matéricas, construídas; utiliza também o ferro e o “intonaco”, uma espécie de reboco; transmitem, porém, um silêncio – próximo ao percebido ao se observar as pinturas zen, portanto, mais distante da visão ocidental – que remete o espectador a um estado de contemplação. As obras da pesquisa revelada nesta dissertação relacionam-se com as de Graziano Spinosi (Figuras 134 e 135) tanto pela escolha do material, o ferro, e pelo uso do vergalhão, como também pela poética do tempo e da impermanência. Depois do retorno da Itália, as antigas lonas que vinham sendo utilizadas foram substituídas por madeira e passou-se a contorná-las com a barra de ferro. Assim, as obras tornaram-se mais consistentes, verdadeiramente construídas.

---

<sup>45</sup> Le opere dell'uomo invecchiano con l'uomo tornano adagio alla terra delle sinòpie. La resistenza al tempo è anche regola di ogni ricordo.

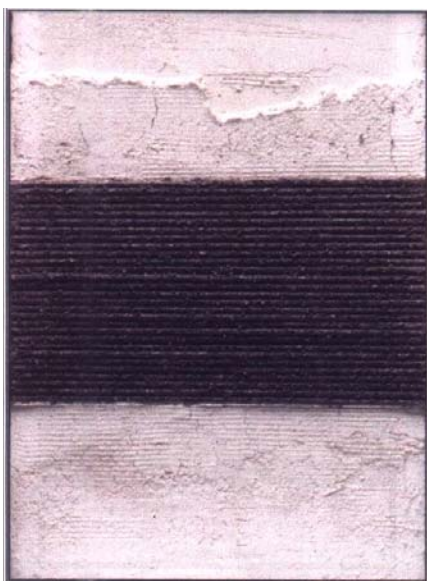


Figura 134 – Graziano Spinosi. “Wire 1”. 50 cm x 35 cm, técnica mista s/ tela, 2000. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 135 – Graziano Spinosi. “Foresta”. 500 cm, ferro, 2000 (detalhe). Fonte: Arquivo pessoal.

Observou-se, ainda, que a materialidade presente nas obras de Antoni Tàpies (Figura 136) e Jannis Kounellis (Figura 137) foram de grande influência na execução desta série. Porém, é importante frisar que a arte povera, de Kounellis, incorpora materiais e até seres vivos, superando assim o objectual e pondo em relevo o tempo em curso com o seu carácter pleno e perecedor. Enquanto isso, Tàpies considera a inclusão do material somente pelo modo como se manifestam, suas potencialidades transformadoras e suas propriedades físicas e químicas.



Figura 136 – Antoni Tàpies. “Samarreta”. 58,5 cm x 76,5 cm, 1972. Fonte: <http://www.boisseree.com/de/artists/tapies>.



Figura 137 – Jannis Kounellis. “Sem título”. 2005. Fonte: <http://www.tekenemedia.net/esposizione/2005>.

O trabalho artístico em discussão encontra-se na intersecção das obras desses dois artistas, ao considerar o caráter perecedor do tempo e expressá-lo através da ferrugem. Nas pinturas de *Memorabilia*, a matéria aparece por ela mesma, expressa-se em todo seu potencial, pinta-se com a matéria, como em Daniel Senise. Matéria e sentimentos desnudam-se concomitantemente, ambos expõem-se e entregam-se ao tempo com a consciência de finitude (Figuras 138 a 143). APRESSA-TE LENTAMENTE!



Figura 138 – Mili Genestreti. “Sem título”. 320 cm x 110 cm, técnica mista s/ madeira, 2006, Conjunto Cultural Salvador e Brasília. Fonte: Marcos Zacariades.



Figura 139 – Mili Genestreti. “Sem título”.  
160 cm x 110 cm, técnica mista s/ madeira,  
2006, Conjunto Cultural Salvador e Brasília.  
Fonte: Marcos Zacariades.



Figura 140 – Mili Genestreti. “Sem título”.  
160 cm x 110 cm, técnica mista s/ madeira,  
2006, Conjunto Cultural Salvador e Brasília.  
Fonte: Marcos Zacariades.



Figura 141 – Mili Genestreti. “Sem título”. 160 cm x 110 cm, técnica mista s/ madeira, 2006, Conjunto Cultural Salvador e Brasília. Fonte: Elvio Gasparotto.



Figura 142 – Mili Genestreti. “Sem título”. 160 cm x 110 cm, técnica mista s/ madeira, 2006, Conjunto Cultural Brasília. Fonte: Elvio Gasparotto.



Figura 143 – Mili Genestreti. “Sem título” (detalhe). 160 cm x 110 cm, técnica mista s/ madeira, 2006, Conjunto Cultural Salvador e Brasília. Fonte: Marcos Zacariades.

O ferro sai das pinturas, ganha tridimensionalidade, liberta-se e converte-se em:

- Bisamia;
- Laica e Libera;
- Bendita antropofagia;
- Sobras trágicas de acontecimentos graves? Sobras mágicas de leves acontecimentos?;
- Fiéis guarda(dores);
- Ecos do nosso sangue;
- Sem título – instalação.

Na obra *Bisamia* (Figura 144), a visão fragmentada da imagem no espaço, provocada pelas grades de ferro, sublinha as distâncias genéticas e caracteriza o princípio da impermanência. A obra é constituída de quatro grades de ferro sobrepostas, apoiadas no teto por fios de náilon que dificultam a visão de uma fotografia ao fundo<sup>46</sup>.



Figura 144 – Mili Genetreti. “Bisamia”. 50 cm x 70 cm x 60 cm, ferro e fotografia, 2006, Caixa Cultural Brasília e Salvador. Fonte: Marcos Zacariades.

---

<sup>46</sup> Foto de Helena Pimentel, bisavó da artista, aos sete anos.



*Laica e Libera* (Figura 145), construída de ferro, algodão e vidro, é uma suposta prisão, uma suposta existência, uma roupa vazia de gente. É uma forma de ver a solidão e experimentar o silêncio. Os vergalhões representam alicerces que envolvem uma veste branca, simbolicamente iluminada por uma chama vermelha. A verticalidade dos ferros remete à verticalidade do claustro e à transcendência. O corpo é uma torrente que se esvai. A alma renova incensamente seu vestuário precível. A veste luminosa, desmaterializada, torna-se imagem da própria alma, e no rastro do corpo ausente se inicia a participação do fruidor através de associações e lembranças, uma fusão de biografias (fruidor e artista).



Figura 145 – Mili Genestreti. “Laica e Libera”. 150 cm x 49 cm x 49 cm, ferro, vidro, algodão, 2006, Caixa Cultural Brasília e Salvador. Fonte: Marcos Zacariades.

*Bendita antropofagia* (Figura 146) tem relação com as recordações da artista, que quando criança tinha medo da morte, do escuro da noite, do vento que soprava na janela (pensava em criaturas estranhas, não ousava nem em dar a elas um nome), do apito do guarda noturno, som de um perigo sempre iminente. Era uma criança angustiada, possuía a alma retorcida, sofria com os seus pensamentos, apesar de viver em uma casa harmoniosa e feliz e de sentir-se amada. Essa angústia acompanhou-a também no período do colégio de freiras, onde a comunhão era obrigatória. A noção de pecado fazia com que confessasse todos os dias os “possíveis” e “terríveis” pecados de criança de dez, onze anos. A comunhão imposta e a questão do pecado afastaram-na da religião, retornando anos mais tarde com os valores já arraigados num chão fértil de fé. A obra *Bendita antropofagia* denuncia a angústia sentida na fila da confissão.

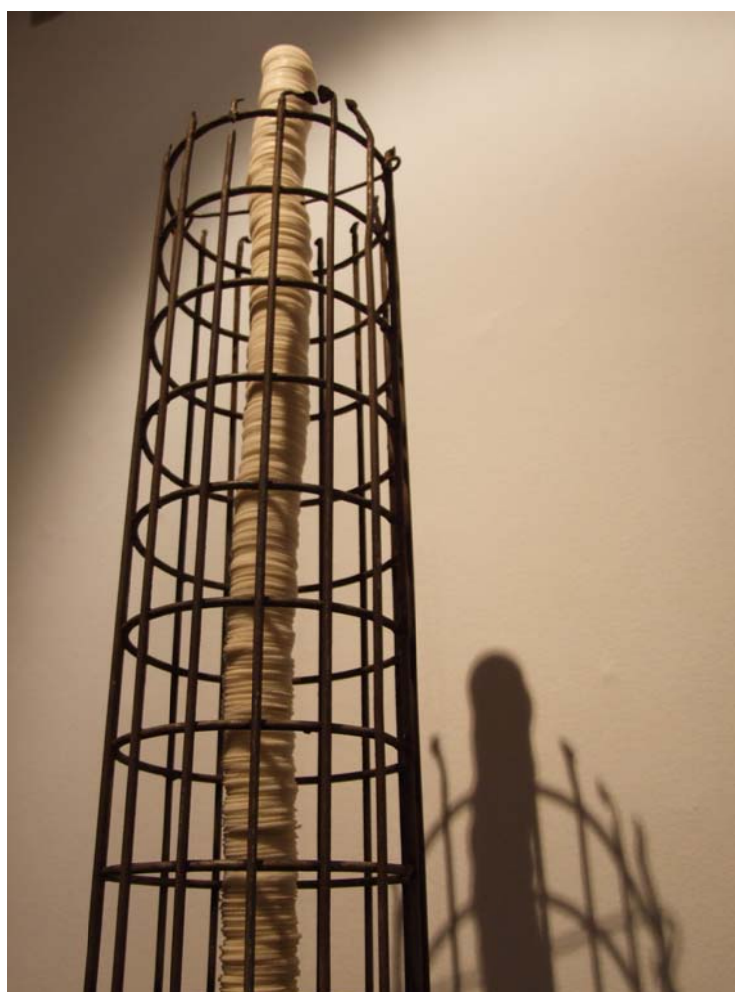


Figura 146 – Mili Genestreti. “Bendita antropofagia”. 206 cm x 17 cm x 17 cm, ferro e hóstias, 2006, Caixa Cultural Brasília e Salvador. Fonte: Marcos Zacariades.

A obra é composta por um cilindro de arame de ferro recozido, utilizado na construção civil, medindo 17 cm de diâmetro por 206 cm de altura, e ao centro, uma coluna formada por duas mil hóstias. O cilindro é aberto e as hóstias ultrapassam os seus limites, anunciando uma humana libertação. Vários artistas trabalharam com hóstias em suas instalações: Cildo Meireles, em *Missão – Missões* (1997), remetendo o fruidor às missões jesuíticas, usa a hóstia como símbolo de politização do sacrifício eucarístico; Rosana Palazyan, com uma produção artística baseada na violência urbana, em sua mostra *O lugar do Sonho*, apresentou a obra *Hóstias* (1992), desenvolvida com o intuito de processar perdas e traumas. Em *Bendita antropofagia*, a hóstia assume um papel humanista e de depuração. A artista segue esvaziando a penitência e substituindo-a por existência e verdade, a obra tornou-se síntese do pensamento e o sentimento passou a habitar a relação íntima artista–matéria.

*Sobras trágicas de acontecimentos graves? Sobras mágicas de leves acontecimentos?* (Figura 147), é um processo simbólico de remoção, é o resto. Tudo o que ficou depois de escavada a memória e construídas as obras. O que foi impossível transformar, talvez pelo seu teor trágico, talvez mágico? O fato é que ela é o que restou: um fardo. Compara-se esta obra ao trabalho de Frida Baranek (1961), o qual parece resto, testemunhos de um desastre. Ela expôs um emaranhado de arames precariamente estruturados por materiais que flutuam em seu interior. Nesta pesquisa, procurava-se um material onde estivesse embutido o conceito tanto de resto de memória como resto do material trabalhado – o ferro. Primeiramente, pensou-se em escória<sup>47</sup>, porém sua forma de pedra, como uma brita, era incompatível com o projeto da obra. Buscou-se, então, a limalha de aço carbono (1.000, 1.020, 1.045 de densidade), que pela sua resistência não produz uma limalha fina, granulosa, e sim grossa e encaracolada.

Foi construído, então, com essa limalha, um fardo contido com cintas de aço inoxidável. Colocou-se uma placa, também de aço – onde está gravado *Cor inquietum*<sup>48</sup> –, que acrescentou à peça uma atmosfera de mistério.

---

<sup>47</sup> Subproduto proveniente da fusão do ferro.

<sup>48</sup> Expressão latina que significa “Coração instável”.



Figura 147 – Mili Genestreti. “Sobras trágicas de acontecimentos graves? Sobras mágicas de leves acontecimentos?”. 90 cm x 60 cm x 60 cm, ferro e alumínio, 2006, Caixa Cultural Brasília e Salvador. Fonte: Marcos Zacariades.

Em *Fiéis guarda(dores)* (Figura 148), elegeu-se o cubo, “[...] instrumento eminentemente de figurabilidade” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 97) entre os minimalistas, uma figura facilmente cambiante em relação à construção/desconstrução, que inclui o vazio como possibilidade. Tony Smith, na sua *Die* (1962), cubo preto de aço, afirmou que, “apesar de sua simplicidade formal, por mais minimal que seja, o cubo é uma imagem dialética, portadora de uma latência e uma energética”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 95).

Considerando este pensamento, Tony Smith não nos coloca, como os outros minimalistas, diante da matéria muda. A obra *Fiéis guarda(dores)* teve como proposta mostrar a tensão do corpo plástico, que, assim como o claustro (cúbica), passa a ser guardador de memórias. Composta por sete cubos (35 cm x 35 cm x 35 cm), sendo quatro cubos abertos expondo tecidos brancos (Figura 149), dois completamente fechados e um em tela de ferro. A obra constrói metaforicamente uma compreensão do todo. Poderia *Fiéis guarda(dores)* apresentar-se como uma materialização do mundo psicológico da artista? Uma espécie de seleção de memórias?

Esta obra baseou-se em dois grupos de registros documentais: a memória aparente, que se expõe, se revela e se depura, e a memória velada, que se matura, se expande e se cura. A revelação nunca ocorre por inteiro, paira sempre a dúvida e o indiscernimento; o último cubo aberto (Figura 150), em tela de ferro, expõe à luz a consciência necessária e perturbadora.

Em *Fiéis guarda(dores)*, traz-se para o presente uma dimensão já vivida, realizando um dualista e dissimulado jogo entre depuração e devoção.



Figura 148 – Mili Genestreti. “Fiéis guarda(dores)”. 35 cm x 35 cm x 35 cm (cada), ferro, veludo e algodão, 2006, Caixa Cultural Brasília e Salvador. Fonte: Claudiomar Gonçalves.

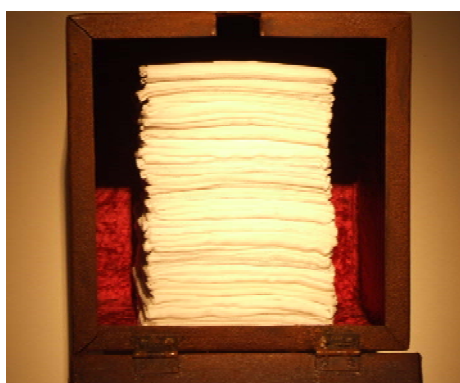


Figura 149 – Detalhe. Fonte: Marcos Zacariades.



Figura 150 – Detalhe. Fonte: Marcos Zacariades.

Em *Ecos do nosso sangue* (Figura 151), obra composta por doze placas de ferro, dispostas lado a lado, permaneceram os objetos de memória, que, como páginas de um livro, narram uma fragmentada história da família, na qual a religiosidade se mistura ao cotidiano e tudo o que foi vivido é exposto em placas, como se não houvesse mistérios.



Figura 151 – Mili Genestreti. “Ecos do nosso sangue”. 40 cm x 30 cm x 2 cm (cada peça), ferro, tecido, papel e madeira, 2006. Caixa Cultural Brasília e Salvador. Fonte: Marcos Zacariades.

Por último, havia na exposição a instalação *Sem título* (Figura 152), composta de ferro e luz, um lugar de diálogo com a consciência: APRESSA-TE LENTAMENTE! Coloca-se passado e presente sob a mesma luz e cria-se uma tensão entre a plasticidade física e o significado espiritual que comunga com o espaço e resgata uma dimensão de tempo não linear. A arquitetura do “entre” é uma reflexão sobre a obra de Richard Serra. Ele constrói esculturas de grandes dimensões, criando, desta forma, uma interdependência constitutiva entre a obra e o espaço onde ela se instala. O observador deve deslocar-se e construir pontos de vista, então o espaço criado é composto por uma experiência escultórica entre o andar e o olhar, o que se contrapõe à recepção imediata, à contemplação.

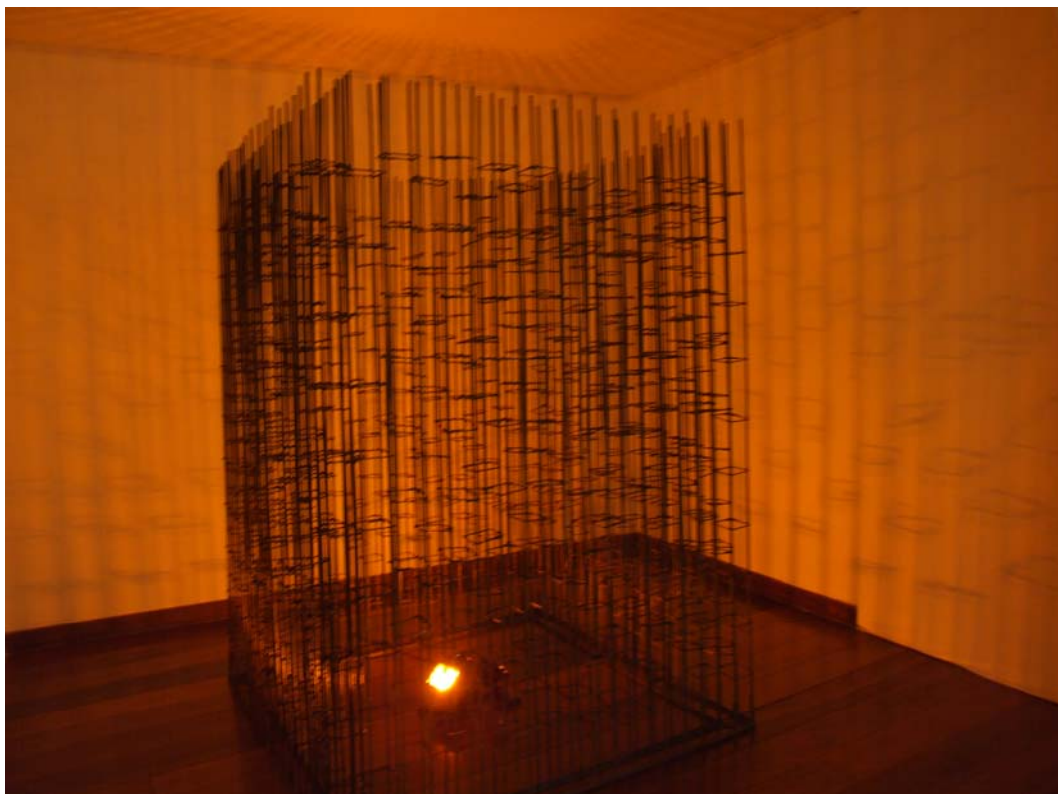


Figura 152 – Mili Genestreti. “Sem título”. 220 cm x 160 cm x 160 cm, ferro, luz e som das batidas de um coração humano, 2006. Caixa Cultural Brasília e Salvador. Fonte: Marcos Zacariades.

Esta instalação trata-se de uma experiência estética de luz e sombra, capaz de estimular a reflexão. A verticalidade dos vergalhões, elementos retilíneos, cria uma projeção em direção ao espaço como se vigilantes estivessem sempre à espera de algo; movimentos verticais sugerem sempre a complexidade da existência e do pensamento. Esses vergalhões aspiram a *mimese*, são elementos construtivos que reforçam e constroem tanto o aspecto exterior quanto a substância da obra. É a verticalidade da obras *versus* a verticalidade do claustro.

A luz que brota da terra abre caminho para a compreensão da espiritualidade, aspira o alto, a transcendência. Esse ambiente de luz e sombra é preenchido em todo o seu espaço pelo som das batidas de um coração humano.

Com a saída dos fragmentos do claustro (obras), criou-se um espaço vazio, ficou a sensação de ter feito uma arrumação na casa da memória. Saíram os móveis e tudo foi visto com mais nitidez, o que sobrou foi um espaço habitado pela transcendência, um espaço depurado e cheio de possibilidades.

No início da construção de *Memorabilia*, pensava-se em utilizar nas obras todos os objetos recolhidos na Fazenda Boa União, por ocasião do “vasculhamento de memórias”, organizados sistematicamente de acordo com cada obra. Em seguida, começou-se a perceber que a obra deveria passar pelo mesmo processo de construção/desconstrução dos sentimentos experimentados por sua autora. Além de hospedar, abrigar, escavar e construir, duas ações estavam sempre presentes, à medida que se pensava na estrutura das obras: depuração e devoção. Retiraram-se, então, muitos desses objetos com o objetivo de reduzir a carga simbólica, afastando referências e apagando traços da memória a fim de que se ampliasse o espaço de contato entre o observador e o objeto. Realizava-se uma experiência dialética de abertura polissêmica tendo como princípio a ausência de referências e a simplicidade da forma.

Perceber, interrogar a obra é um doloroso exercício de ser, não existe discurso e sim diálogo entre o artista e a obra. Foram o encontro e a construção desse espaço estético que estruturaram a própria criação e criaram possibilidades de vivências concretas, de uma memória individual que perpassa pela coletiva, reativando, então, seus ritmos perdidos. A confrontação pessoal com o processo criativo foi cambiante, sendo por vezes uma atividade objetiva e rigorosa e, outras tantas, subjetiva e íntima. Embora fossem atividades antagônicas, racionalidade x imaginação, ambas se alimentaram e se sustentaram.

#### 5.4 EXPOSIÇÕES

*Memorabilia* participou do processo seletivo da Caixa Cultural e transformou-se em uma exposição itinerante, nas cidades de Salvador (22/11/2006 a 7/1/2007), Brasília (13/3/2007 a 15/4/2007) e São Paulo (prevista para de 28/6/2007 a 18/08/2007). Em Salvador, a exposição ocupou as três salas térreas (Galeria Arcos, Contíguo I e II) da Caixa Cultural (Figura 153). No *hall* de entrada, abria a mostra uma fotografia, de Maria Madalena (1927), ascendente da artista em sexta geração; acompanhada de um vestido azul de bebê, que foi usado pela artista; uma luz azul banhava a obra e o cheiro de alecrim espalhava-se por toda a mostra (Figura 154). A fotografia foi utilizada como princípio organizador, ela resume a vasta linhagem numa similitude singular e reforça o seu caráter indiciário.





Figura 153 – Exposição Memorabilia. 2006. Caixa Cultural Salvador. Fonte: Marcos Zacariades.



Figura 154 – Foto de Maria Madalena (1927), 6ª geração da artista e vestido usado pela artista em 1958. 150 cm x 100 cm x 35 cm. Fotografia, tecido e luz, 2006. Caixa Cultural Brasília e Salvador. Fonte: Marcos Zacariades.

Foi realizada uma oficina intitulada “O Eu de dentro, o Eu memória” com a participação de vinte senhoras da ONG “Mais Social”, com o objetivo de que exteriorizassem, através da arte, reminiscências de sentimentos, desejos e dores. Na ocasião, foram feitas as seguintes perguntas: Você teria coragem de mostrar seu interior na frente de um monte de gente? O Eu de dentro? Contar coisas íntimas, histórias, afetos, preconceitos e sonhos? Desenterrar mágoas, revelar segredos, declarar amores e transformar relações? Tudo isto pode ser dito sem palavras, através do fazer, da ação: rasgar, transformar, pintar, renovar.

Cada pessoa trabalhou uma tela de 30 cm x 40 cm; para isso, foram ensinadas algumas técnicas mistas, com o uso de cimento, rejunte, cal e tinta acrílica, além de material de memória levado por cada uma para expor no seu próprio quadro com a intenção mantê-lo como relíquia. Tal atitude abriu espaço para novas possibilidades e as pessoas tristes e caladas do início da oficina, enquanto trabalhavam, conversavam, expunham seus limites numa atitude, às vezes, confessional.

Em Brasília, na Caixa Cultural, a exposição ocupou a Galeria Vitrine (Figuras 155 e 156), no período de 13 de março a 15 de abril de 2007. A Galeria, um retângulo branco de 372 m<sup>2</sup>, é dividida longitudinalmente por seis colunas, para um melhor aproveitamento do espaço, três dessas colunas foram fechadas com gesso cartonado, parede onde foi instalada a obra *Ecos do nosso sangue*.

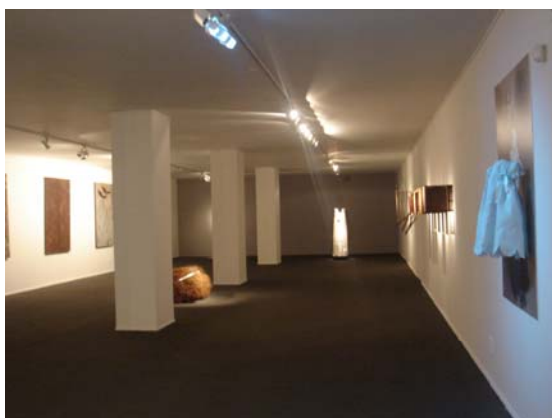


Figura 155 – Exposição Memorabilia. 2006. Caixa Cultural Brasília. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 156 – Exposição Memorabilia. 2006. Caixa Cultural Brasília. Fonte: Arquivo pessoal.

Numa extremidade do retângulo, foi colocada uma parede também em gesso com uma abertura em arco. Neste espaço de 360 cm x 360 cm foi abrigada a instalação *Sem título* constituída de ferro, luz e as batidas de um coração humano.

Como tínhamos um grande espaço, as obras foram dispostas distantes uma das outras, o que tornou a exposição mais leve com uma melhor leitura das obras. Foi realizada uma oficina (Figura 157) com o mesmo título da oficina de Salvador, *O eu de dentro o eu memória*, porém com objetivos diferentes, pois o grupo escolhido tratava-se de vinte adolescentes da Escola do Parque da Cidade – PROEM – Promoção Educativa ao Menor.

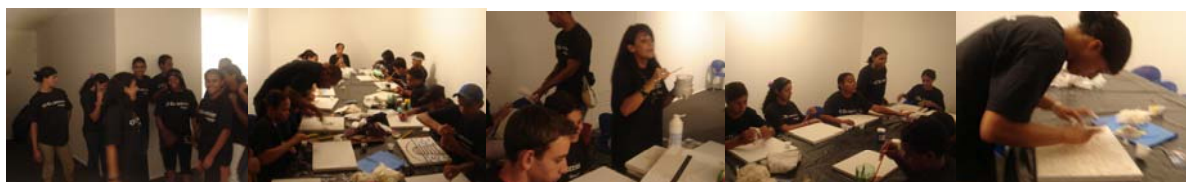


Figura 157 – Oficina com jovens do PROEM, Brasília, 2006. Fonte: Arquivo pessoal.

Foi proposto então trabalhar a memória como forma de estruturação da dimensão psíquica do homem. Eles trabalharam a memória em forma de lembrança, trazendo para a materialidade o lugar de identificação no processo de interiorização psicológica, a organização do eu interior e sua relação com o mundo. Foram ensinadas as técnicas que poderiam ser utilizadas, mesclada a materiais trazidos por eles. Diferentemente do primeiro grupo de oficinas de Salvador, em que a oralidade se tornou o meio de expressão mais forte, neste grupo, o material falou mais alto, experimentaram todas as possibilidades na busca de um resultado satisfatório. Para esta oficina foi obtido o apoio da Oficina de Cultura Produções e Eventos e ao final foi oferecido um certificado de participação, motivo de grande orgulho para todo o grupo.

Desde o início do tempo, se início houve, até o fim do tempo, se houver um, não houve nem haverá mais que o presente, não houve nem haverá mais que um longuíssimo e insistentíssimo – mesmo se irreduzivelmente múltiplo – *agora*.

Sponville, 2000.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É o ano de 2007; creio ter resistido ao tempo e, ao fim desta investigação, estar de volta ao começo.

A estrutura desta dissertação foi vista como o próprio ato de criação; construí uma obra que inventou seus próprios caminhos, apoiados nas diretrizes metodológicas de Luigi Pareyson e René Passeron. Partí de uma experiência, tendo o espaço como referente, o claustro, e este conduziu-me a um espaço transcendente, o claustro da alma. Recusei-me a tráfegar na superfície e apostei num percurso interior, guiada por uma mitologia individual, sintonizada com o tempo e memória.

Aprendi com Antoni Tàpies a submergir a realidade profunda das coisas, ao seu devir, e não a aceitar o que é apresentado conformisticamente como realidade pronta. Entendi que a única saída é o retorno ao claustro de cada um, para alí se reencontrar verdadeiro, arcaico, grávido de tempo. Tornei-me consciente, perdi velhas crenças, colhi novos valores.

Reinvesti no fazer pictórico. Acredito na pintura. Construí pinturas e objetos de ferro, devocionistas e denunciadores da passagem do tempo. Trabalhei a matéria nua, exposta, vivente, com o intuito de aproximar-me dos antigos alquimistas, que viam na matéria o pretexto para atingir o infinito. A obra foi vista como um universo amplo que se foi construindo num fluxo durante a pesquisa. Essa obra, que delineou um espaço, situou um tempo, e dialogou com a comunidade durante as oficinas, acabou por criar uma existência, tornar-se ato de vida, que por reminiscências, pretendeu alcançar o transcendente. Eis onde habita a intencionalidade, um estado de busca que, considerando o pressuposto espírito apagado de nossa época e a ausência de espiritualidade, teve o objetivo de estimular a percepção num sentido espiritual, de fazer despertar a consciência para a impermanência e a brevidade da vida, e transformá-la na urgência de se viver o aqui e agora – estes instantes que duram. APRESSA-TE LENTAMENTE!

Proponho um possível desdobramento da obra em outras linguagens, sempre em adequação à poética, passar da materialidade densa e sólida a imagens sutis,

recônditas, plenas de silêncio, talvez de vazio. Dar espacialidade ao que não pode ser nomeado, mas percebido por um estado mais transcendente.

Como artista pesquisadora, comprometida com a pesquisa e com a Universidade, vejo esta investigação como mais um meio de compreensão das bases míticas do pensamento humano através da memória e do imaginário. Estão demonstrados, nesta dissertação, os resultados alcançados num curto período de tempo – de março de 2005 a abril de 2007 –, como mestranda em Artes Visuais, que teve a Prática como linha de pesquisa. O presente trabalho teve como prioridade o enfoque no processo criativo e como meta a realização de exposições. Durante o período do mestrado, foram realizadas duas exposições individuais itinerantes e dez coletivas em: Salvador, Alagoinhas, Brasília e São Paulo (Brasil); Buenos Aires (Argentina); Volterra, Signa e Firenze (Itália).

Hoje, com a vida e a arte emaranhadas, continuo curiosa, inquieta com um trabalho vivo, palpitante e inacabado; anseio infinitamente “mais tempo” na tentativa de melhorar esta imperfeita tradução de mim mesma.

## REFERÊNCIAS

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN. Giulio Carlo. **Arte moderna**. Tradução: Denise Bootmann e Frederico Carroti. S. Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. **Catálogos de Resumos da Anpap**. Brasília: UNB, 1996.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. **Catálogos de Resumos da Anpap**. Brasília: UNB, 2002.

AUGÉ, Marc. **Los “no lugares”**: espacios del anonimato. Barcelona: Editorial Gediza, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. **O direito de sonhar**. Tradução José Américo Pessanha, Jaqueline Rass, Maria Lúcia C. Monteiro, Maria Isabel Rajoso. São Paulo: Difel, 1985.

BALLO, Guido. **Tàpies Milano dipinti, sculpture, opere su carta grafiche**. Milão: Nuove Edizione Gabriele Mazzota, 1985.

BARROS, Manuel. **Retrato do artista quando coisa**. São Paulo: Record, 2002.

\_\_\_\_\_. **Arranjos para o assobio.** São Paulo: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. **Livro sobre o nada.** São Paulo: Record, 2004.

BÉRGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada.** Tradução Padre Antônio Pereira Figueiredo. Rio de Janeiro: Edição Barsa, 1966.

BORNHEIM, Gerd. **Metafísica e finitude.** São Paulo: Perspectiva 2001.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** Tradução Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

CAMPBELL, Joseph. **Isto és tu:** redimensionado a metáfora religiosa. Tradução Edson Bini. São Paulo: Landy Editora, 2002.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo.** Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. **O avesso e o direito.** Tradução Sousa Victorino. Lisboa: Livros do Brasil, 1985.

CAÑIZARES, Santiago Vera. Umbrais para o abandono e para solidão. In: **Panorama de arte brasileira.** Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1997. Catálogo de exposição.

CARMO, Paulo Sérgio de. **Merleau Ponty:** uma introdução. São Paulo: Educ, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia.** São Paulo: Editora Ática, 2003.



CHIARELLI, Tadeu. Genealogias, superações. In: **Tridimensionalidade da arte brasileira no século XX**. São Paulo: Itaú Cultural, 1997. Catálogo de exposição.

CHIPP, Hershel Browing. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COLLINSON, Dainé. **50 grandes filósofos – da Grécia Antiga ao século XX**. São Paulo: Contexto, 2004.

COMTE-SPONVILLE, André. **O ser tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

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

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FABBRINI, Ricardo. **A arte depois das vanguardas**. São Paulo: Unicamp, 2002.

FINGERMANN, Sérgio. **Fragmentos de um dia extenso**. São Paulo: Takano Editora, 2001.

FUSCO, Renato de. **História da arte contemporânea**. Lisboa: Presença, 1988.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios prisões e conventos**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GORDILHO, Viga. **Cantos contos contas**. Salvador: P555 Edições, 2004.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. **Dicionário da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. In: **La originalidade de la vanguardia u otros mitos modernos**. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LUCCHESI, Fernando. **Fernando Lucchesi**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MOORE, Thomas. **Nel Chiostro del mondo**. Bergamo: Moretti e Vitali, 1996.

PALAZYAN, Rosana. **Rosana Palazyan**. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2002. Catálogo de exposição.

PAREYSON, L. Formação da obra de arte. In: **Estética, teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 59-92.

PASSERON, René. A *poiética* em questão. In: **Revista de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS**. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 2004. p. 9-15.

PERNIOLA, Mario. **Do sentir**. Tradução Antônio Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo: Schwarcz Ltda., 2004.

\_\_\_\_\_. **Mensagem**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

PIERSANTI, Umberto. **I luoghi persi**. Torino: Giulio Einaudi, 1994.

PIRES, Roberto. Chronos. **Jornal A Tarde**, Salvador, 5 jan. 2006. Segundo caderno, p. 2 e 3.

RAMOS, Maria das Graças M. **Desmistificación del Soporte Pictórico (El Lienzo)**. Tese Doctoral. Universidad de Sevilla, Espanha, 1997.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução Paulo Ronai, Cecília Meirelles. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. **Diário de Florença**. Tradução Marion Fleixer. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Fapesb: Annablume, 1998.

SENISE, Daniel. **The Piano Factory**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. Catálogo de exposição.

SPINOSI, Graziano. **Graziano Spinosi**. Milão: Frederico Mota, 2001. Catálogo de exposição.

SOTO, Ramón. **Arquitecturas del silêncio**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, dez. 1999-jan. 2000.

STº AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

STANGOS, Nikos. **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

TABUCCHI, Antonio. **Os voláteis do Beato Angélico**. Tradução Ana Lúcia Belardinelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TÀPIES, Antoni. **O l'escarnidor de diademes**. Barcelona: Poligrafa S.A., 1967.

\_\_\_\_\_. **Antoni Tàpies**. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2004. Catálogo de exposição.

TRENTINI, Susanna. **Volterra**. Volterra: Arti Grafiche C. G., 2004.

ZARRI, Adriana. **Erba della mia erba**. Assisi: Cittadella, 1999.

WOOD, Paul; FASINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles.  
**Modernismo em disputa:** arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify  
Edições, 1998.