



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Linha de Pesquisa: Processos Criativos nas Artes Visuais

**Um trajeto poético nas práticas devocionais de Cosme e
Damião em Salvador**

Raimundo Nonato Ribeiro da Silva

Salvador – Bahia
2004



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Linha de Pesquisa: Processos Criativos nas Artes Visuais

**Um trajeto poético nas práticas devocionais de Cosme e
Damião em Salvador**

Raimundo Nonato Ribeiro da Silva

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

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Lucia Rangel

Salvador – Bahia
dezembro de 2004

S5853t Silva, Raimundo Nonato Ribeiro da

Um trajeto poético nas práticas devocionais de Cosme e
Damião em Salvador / Raimundo Nonato Ribeiro da Silva.

-- Salvador : Raimundo N. R. da Silva, 2004

150p. : il

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia,
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

Orientadora : Prof^a Dra. Sonia Lucia Rangel

1. Arte Contemporânea. 2. Artes Plásticas – Instalação
3. Poética - Processo Criativo 4. Devoção - Cosme e Damião. I. Título

CDD 704. 94863

CDU 7. 046(81)

TERMO DE APROVAÇÃO

RAIMUNDO NONATO RIBEIRO DA SILVA

UM TRAJETO POÉTICO NAS PRÁTICAS DEVOCIONAIS DE COSME E
DAMIÃO EM SALVADOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da
Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de
Mestre em Artes Visuais, sob orientação da Profa. Dra. Sonia Lúcia Rangel.

Sonia Lucia Rangel
Orientadora

Antonia Bezerra Pereira
Examinador (a)

Dante Augusto Galeffi
Examinador (a)

Salvador, Bahia
15 de dezembro de 2004

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível superior (CAPES), pela bolsa de estudos que possibilitou minha concentração nesta pesquisa.

A Minha orientadora Dra. Sonia Rangel, pela generosidade, compromisso e leveza com a qual conduziu a orientação, compartilhando comigo seu conhecimento.

À coordenação do Programa de Pós-Graduação do MAV, na pessoa do Dr. Luís Alberto Ribeiro Freire, pelo apoio durante todas as etapas desta pesquisa.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação do MAV pelas lições valiosas.

Ao professor doutor Dante Augusto Gallefi pelo texto da exposição de conclusão.

Aos colegas pelo companheirismo.

Aos funcionários da biblioteca pela excelência no atendimento.

À Euclides, Elisangela, Wilma e Heloísa por abrirem meus caminhos na Liberdade.

A Dona Detinha, Dona Ita, Cristina do Nascimento, Dona Valdomira, Dona Vanda, Carlos, André, Valter e Isabel Cristina, por abrirem suas casas, tão generosamente, para esta pesquisa.

A Márcio Queiroz pelo apoio incondicional.

Aos amigos: Expedito Galvão, Neuza Oliveira, Tereza Oliveira, Ayrson Heráclito, João Omar, Danillo Barata, Fausto Matos, Rafael Gallefi Catarina Argolo e Aaron Walker, que acompanharam tudo desde o início colaborando sempre.

E ainda: Soane, Dora, Jade, Leonardo, Liliane, Marcus, Adriana, Roque, Cacau, Luciano, Júlio, Lucas, Adelina, Rita, Tiago, Soraia, Enoque, Joélio, Adriana Oliveira, Silvio, Ericlésio e Bete, por estarem sempre presentes.

Aos meus ancestrais; aos meus pais; à minha família, aos meus amigos, aos meus mestres, a quem participou desta jornada.

A todos que me fizeram e me fazem diariamente alimentando minha fé na vida,

ofereço

RESUMO

Esta pesquisa na linha de processos criativos, trata da criação artística como proposta de diálogo entre arte contemporânea, cotidiano e cultura local, desenvolvendo cruzamentos conceituais, estéticos, históricos e poéticos, a partir da proposição de uma experiência artística em colaboração com a comunidade. A vivência estabelecida no exercício da pesquisa de campo, baseada na observação participante nas práticas devocionais do caruru de Cosme e Damião em Salvador, resultou na realização de um ciclo de obras-evento que promoveu a socialização do processo criativo e configurou um campo experimental, resultando em um pensamento plástico construído na investigação da instauração da obra plástica neste percurso. Para tal articulação foram fundamentais as formulações teóricas de Michel Maffesoli, Luigi Pareyson, Gaston Bachelard, Gilles Deleuze e Félix Guatarri. O cruzamento entre tradição, contemporaneidade e cotidiano se revelou fecundo para a produção artística contextualizada dentro um campo do conhecimento transdisciplinar.

PALAVRAS-CHAVE: Instauração; Cosme e Damião; Caruru; Tradição; Cotidiano; Cultura local; Participação; Instalação; Performance.

ABSTRACTS

This research in Visual Arts, in the area of creative processes, deals with the artistic creation as a proposal of dialogue among contemporary art, daily and local culture, towards cross-cultural, aesthetic, historic and poetical concepts, and having as a start point the aim of an artistic experience in contribution with a community. The experience acquired during the field research works, which were based on a participant observation in practical devotions of caruru offered to Cosme and Damião Saints, in Salvador City, displayed in the accomplishment of a workmanship-event cycle that promoted the socialization of the creative process works and shaped itself as an experimental field, resulting in a constructed plastic thought in the inquiry of instauration of the plastic workmanship in this way. For such connections, were essential the theories of Michel Maffesoli, Luigi Pareyson, Gaston Bachelard, Gilles Deleuze and Félix Guatarri. The crossing among tradition, contemporary art and daily life disclosed as fertile for an artistic production, contextualized inside a field of knowledge said as transdisciplinar.

KEY-WORDS: Instauration; Cosme e Damião; Caruru; Tradition; Daily; Local culture; Participation; Installation; Performance.

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 01: Altar de dona Valdomira, - Raimundo Áquila 2003.
- FIGURA 02: Quartinhas tiriri, 2003. Raimundo Áquila.
- FIGURA 03: Altar-prateleira, 2003. Raimundo Áquila.
- FIGURA 04: Raimundo Áquila – Erês-epifania da infância, 2003.
- FIGURA 05: Contrato de promessa, século XVIII. Coleção Particular.
- FIGURA 06: Raimundo Áquila – Tigelas mesopotâmicas – British Museum, 2000.
- FIGURA 07: Raimundo Áquila – Ex-votos, igreja do Bonfim - 2003.
- FIGURA 08: Raimundo Áquila – Santos Cosme e Damião, século XVII, 2004.
- FIGURA 09: Raimundo Áquila – Forma em parafina branca, 2003.
- FIGURA 10: Raimundo Áquila – Forma em parafina azul, 2003.
- FIGURA 11: Raimundo Áquila – Mesa de desejos, 2004.
- FIGURA 12: Hélio Oiticica – Capa 6: Mosquito da Mangueira com bólide Homenagem a Mondrian – 1965.
- FIGURA 13: Raimundo Áquila – Diálogos, 2004.
- FIGURA 14: Raimundo Áquila – Sinestésico 1, 2004 (foto: Fausto Matos).
- FIGURA 15: Raimundo Áquila – Prato, 2004 (foto: Soraia Oliveira).
- FIGURA 16: Hélio Oiticica – B15 Bólide Vidro 4 – terra 1964.
- FIGURA 17: Raimundo Áquila - Sinestésico 1 –2004 (foto: Dora Araújo).
- FIGURA 18: Joseph Beuys – Cadeira de Gordura, 1963.
- FIGURA 19: Raimundo Áquila – Mesa de desejos, 2004.
- FIGURA 20: Raimundo Áquila – Água e parafina, 2004.
- FIGURA 21: Raimundo Áquila – Um devir-culinária, 2004 (foto: Jade Prado).
- FIGURA 22: Raimundo Áquila – Dia de criação, instauração, 2004 (foto: Dora Araújo).
- FIGURA 23: Raimundo Áquila – Dia de criação, instauração, 2004 (foto: Dora Araújo).
- FIGURA 24: Raimundo Áquila – ATUS, instauração, 2004 (foto: S. Oliveira).
- FIGURA 25: Joseph Beuys, Local de trabalho de um artista/cientista, 1961/67.
- FIGURA 26: Raimundo Áquila – Dia de criação; 2004 (foto: Jade Prado).
- FIGURA 27: Raimundo Áquila – ATUS – resíduos; 2004.
- FIGURA 28: Raimundo Áquila – Cadências, montagem; 2004.
- FIGURA 29: Raimundo Áquila – Cadências; 2004.
- FIGURA 30: Raimundo Áquila – Cadências, montagem; 2004 (foto: Sílvio).
- FIGURA 31: Raimundo Áquila – Cadências, ação; 2004 (foto: Sílvio)
- FIGURA 32: Raimundo Áquila – Cadências, derramando mel; 2004 (foto: Sílvio).
- FIGURA 33: Raimundo Áquila – Cadências, vista geral; 2004.
- FIGURA 34: Raimundo Áquila – Cadências, pratos quebrados; 2004.

SUMÁRIO

I APRESENTAÇÃO	1
II INTRODUÇÃO: UMA VIAGEM IMAGINAL	6
Um trajeto na Liberdade	6
Um desvio produtivo; ampliando o cartograma	10
Santos de casa	11
Da baía de Alexandreta para a Bahia de todos os santos	14
Uma receita de caruru	18
III ACESSO AO LABIRINTO	23
Transitar no labirinto	25
Devaneios e devires	27
Uma experiência com o aleatório	42
IV PRINCÍPIOS E CONEXÕES	58
Da contemplação à participação	58
Formas de participação	60
Participação como princípio	69
Arte contemporânea e materiais do cotidiano	83
Imaginação e matéria	98
Um devir-culinária	102
Multiplicidade: uma abertura para o cosmo	109
V PASSAGENS	117
Dia de criação: um atelier de portas abertas	118
Cadências	128
VI ASPECTOS CONCLUSIVOS	141
VII REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145
APÊNDICES E ANEXOS	
Fotos	
Planta baixa da Exposição <i>Cadências</i>	
Roteiro de entrevistas	
Depoimento	
Autorizações	
Letras de canções	
Material de divulgação	

Textos I APRESENTAÇÃO

A presente pesquisa investigou o imaginário plástico-espiritual da devoção popular de São Cosme e São Damião em Salvador, e a partir desse material, elaborou uma proposta de criação em colaboração interativa com a comunidade local, incluindo devotos e não-devotos.

Um dos passos para a concretização deste propósito foi o estudo bibliográfico, cujo objetivo foi levantar as origens do culto, desde a Europa até o sincretismo no Brasil. O estudo bibliográfico foi acompanhado simultaneamente de uma pesquisa de campo, a fim de identificar e mapear os materiais e modos de operação que fazem parte do processo ritual de Cosme e Damião em Salvador. Nesse contexto, pesquisei as relações dos devotos com os santos, os materiais, as técnicas e os modos de operação com o intuito de assimilá-los na criação.

O desenvolvimento da pesquisa tomou a forma de uma experiência artística em colaboração com outras pessoas, que resultou em um ciclo de propostas realizadas ao longo do curso, e que tiveram lugar no campo, no atelier e em galerias de arte, estando configuradas em seis momentos distribuídos ao longo deste texto dissertativo.

Quanto ao conhecimento produzido, realizei uma reflexão sobre o cruzamento dos imaginários devocional e artístico imbricados na construção do percurso poético e dos seus objetos.

No que se refere à metodologia, o processo criativo, com seu caráter configurador, foi o fio condutor da presente pesquisa, e foi justamente essa produção poética que, se movendo por terrenos desconhecidos (a instauração da obra), delineou um campo de conhecimento no qual saberes diversos se entrecruzam. Assim, a obra estabeleceu um campo de investigação interdisciplinar, atraindo conhecimentos que extrapolam o campo artístico e que foram convocados para dialogar com a obra plástica em construção. No campo de referências, está incluída uma análise das obras de alguns artistas escolhidos por suas poéticas dialogarem com a poética desenvolvida nesta pesquisa. Há também o diálogo com outros campos do conhecimento a partir dos autores referentes. A conexão entre campos de conhecimento que se deu na produção plástica será desenvolvida ao longo da descrição do processo criativo.

O processo criativo se deu a partir da investigação no próprio universo cotidiano, incluindo a presença e a vivência do pesquisador, com a perspectiva de que “estudar arte é explorar uma sensibilidade”, e que esta sensibilidade é “essencialmente uma formação coletiva” (GEERTZ, 1997, p.149), levando-se em conta a ligação entre arte e experiência humana. Para isso, adotou-se uma atitude exploratória e aberta, uma vez que “a sensibilidade fenomenológica ou a perspectiva imaginal permite, por um lado, estar-se atento aos objetos e/ou aos eventos por si mesmos, em toda a sua concretude, sua presença e sua dinâmica própria” (MAFFESOLI, 1995, p.95) Visto que a arte não está isolada do seu contexto social, para minha poética, é fundamental a importância da realidade local na construção de uma sensibilidade contemporânea. Na sociologia compreensiva, encontrei um suporte teórico eficiente para uma

compreensão mais ampla e aprofundada do objeto e sua relação com o processo criativo.

Algumas técnicas investigativas adotadas na pesquisa de campo pertencem ao repertório da etnologia, contudo a postura transdisciplinar e a natureza do meu objeto de pesquisa permitiram a utilização dessas técnicas adaptadas aos fins específicos.

A pesquisa de campo revelou o universo devocional e favoreceu a criação de um vínculo com os entrevistados, possibilitando a participação na obra de diversas maneiras. Nessas duas etapas, falar sobre o projeto tomou a dimensão de uma ação instauradora da poética. Assim, passei a considerá-la parte da obra a qual dei o título *Diálogos*. Portanto, compõem a obra-trajeto: **Diálogos; Sinestésico 1; Mesa de desejos; Dia de criação (Atus) e Cadências**.

Além desta apresentação, a presente dissertação está dividida em cinco grandes partes, além da conclusão e dos anexos.

Na segunda parte, intitulada **Introdução: uma viagem imaginal**, apresento uma visão do caruru de Cosme e Damião através dos dados construídos no campo e do estudo bibliográfico a respeito do evento. A visão da sociologia compreensiva teve importância no direcionamento do olhar sobre a devoção. Traço um itinerário imaginal da devoção no seu contexto hodierno, indo aos pontos de emergência do culto aos santos Cosme e Damião, da Europa à Bahia. Apresento ainda as fontes da pesquisa e a abordagem que pretendo fazer.

Na terceira parte, **Acesso ao labirinto**, trato da entrada na prática de atelier e dos cruzamentos entre tradição, arte contemporânea e imaginário

pessoal que possibilitaram essa jornada, traçando nesses cruzamentos uma cartografia do processo. Descrevo o ponto de partida – a pesquisa e as ressonâncias dessa vivência no meu processo criativo –, ao mesmo tempo em que revelo a construção poética, o fazer da obra, a articulação entre as idéias e o gesto criador.

Na quarta parte, **Princípios e conexões** abordo três princípios criativos que foram reconhecidos na minha poética ao longo do processo – participação, apropriação e multiplicidade –, investigando suas conexões com a história da arte recente e com a obra de três artistas referentes, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Joseph Beuys, cujas poéticas servirão para uma aproximação dialógica a partir dos princípios presentes na minha proposta e identificados na obra desses artistas. Esse diálogo auxiliou a compreensão da obra em curso.

Na quinta parte, **Passagens**, seguindo o final do percurso poético, apresento as três últimas experiências do trajeto, revelando as descobertas acontecidas no processo pela descrição e interpretação das transformações operadas, continuando o diálogo com as referências apontadas na bibliografia, desenvolvendo e reiterando os cruzamentos conceituais, estéticos, históricos e poéticos que dialogaram com a pesquisa como proposta de obra, confirmando a natureza transdisciplinar da arte contemporânea.

Espera-se que esta pesquisa venha contribuir para futuras investigações no campo das artes visuais que tenham a cultura local como foco da criação.

II INTRODUÇÃO: UMA VIAGEM IMAGINAL

Sempre a conjunção da estética e do religioso: o mito, ao mostrar, favorece o estar junto, o sentir comum. A imagem, que lhe serve de suporte, religa as pessoas entre si e religa o tempo imemorial, ainda que acentuando a vivência, em sua atualidade e quotidianidade.

Michel Maffesoli

Um trajeto na Liberdade

Na prática como artista e educador, tenho realizado um esforço em estudar e compreender a cultura local como matriz geradora de conhecimentos que podem contribuir para a formação de uma sensibilidade, um posicionamento diante do mundo através da criação artística aliada a uma visão crítica e aberta que, sem desprezar o conhecimento produzido por artistas e pensadores de outras culturas, dê ênfase ao conhecimento gerado a partir da cultura local, sem, contudo, resvalar para um programa nativista e provinciano. Ao contrário, propõe-se um diálogo expansivo e sem fronteiras no intuito de alargar criticamente conceitos e atitudes.

É nesse contexto que se insere a presente pesquisa em processos criativos, cujo eixo de investigação se situa em uma zona de contato entre a criação artística e a devoção aos santos Cosme e Damião, em Salvador. Daí decorreu a necessidade de conhecer os elementos dessa devoção, a partir de uma vivência, e trazê-los para o centro do processo criativo não como um tema, mas como um sistema referencial, posto que é um fenômeno atual, fruto

de uma vivência social com o qual se quer estabelecer e reconhecer uma série de conexões, incorporando-as à obra em processo.

A investigação foi tomando corpo na pesquisa de campo onde convivi, ainda que circunstancialmente, com pessoas que dão caruru no bairro da Liberdade. A escolha por esse bairro justifica-se porque aí a devoção de Cosme e Damião¹ é vivenciada por grande parte da população, sendo, portanto, uma tradição que o singulariza.

A pesquisa de campo foi uma maneira de entrar no universo do caruru de Cosme e Damião em Salvador indo diretamente às pessoas que dão caruru. Em um primeiro momento, fiz entrevistas, e participei de carurus. Depois retornei a essa comunidade para propor uma participação nas propostas criativas relacionadas à prática artística. Simultaneamente iniciei as experimentações de atelier fora da comunidade.

Foi-me de grande valia a idéia de coabitar com a fonte, proposta pela bailarina e educadora Graziela Rodrigues em seu livro “Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação” onde propõe uma metodologia de pesquisa vivencial do bailarino com a realidade circundante visando desenvolver seu potencial artístico através do contato direto com a fonte nas pesquisas e na articulação do trabalho criativo a partir desse contato. “Sua essência reside na inter-relação dos registros emocionais que emergem da vivência na pesquisa de campo com a memória afetiva do próprio intérprete.” (RODRIGUES, 1997, p. 17)

Essa atitude conduz a uma postura fenomenológica, assumida por mim nessa pesquisa, e que se caracteriza por uma abertura para compreender o

¹ Ao me referir à variante popular do culto aos santos, foco desta pesquisa, adotei a denominação popular “Cosme e Damião”, preterindo a norma culta “Santos Cosme e Damião”.

que se mostra, estando livre de predefinições. “A atitude fenomenológica para Heidegger é, pois, retomar um caminho que nos conduza a ver nosso existir simplesmente como ele se mostra” (MASINI, 1994, p. 63). O enfoque fenomenológico, portanto, parte da compreensão de nosso viver - não de definições e conceitos da compreensão que orienta a atenção para aquilo que se vai investigar. Compreender, nesse contexto, consiste em ir além da aparência, desvelar o fenômeno, ir além da descrição, interpretar e reinterpretar, descobrir os sentidos menos aparentes, aqueles que o fenômeno tem de mais fundamental. Quando se percebem novas características do fenômeno, ou quando se encontram, no outro, interpretações ou compreensões diferentes, surge uma nova interpretação que levará a outra compreensão. Nessa perspectiva, a postura fenomenológica alinha-se com o processo criativo como definido por Meira: “A arte tem a pretensão de capturar a vida onde ela se esconde ou se camufla para o olhar, mesmo nas coisas mais banais e simples”. (MEIRA, 2003, p. 122).

A construção de dados no campo da pesquisa se deu através de tecnologias investigativas, tais como observação participante, entrevistas, visitas em domicílios e terreiros. Nessas entrevistas não-diretivas, que ocorreram mediante um roteiro específico², os entrevistados falaram livremente sobre sua relação devocional, histórias de vida, que envolviam doença, dificuldades financeiras e emocionais, tendo os problemas sempre um desfecho milagroso depois de feita a promessa a “Cosme e Damião”. Assim, foi possível construir uma história da devoção de cada entrevistado, a forma como cada um havia se iniciado no culto e como ritualiza o caruru.

² Ver modelo em anexo.

Para chegar aos entrevistados, tive a ajuda de Euclides Santos, Wilma de Jesus Conceição, Elisângela de Jesus Conceição e Heloísa dos Santos Cafezeiro, moradoras do bairro, as quais me apresentaram às famílias que fazem parte do universo de pesquisados. Assim, conheci Dona Bernadete Ferreira Freitas, Dona Itaiara Silva do Nascimento, Dona Valdomira Ferreira, Dona Vanda Rosário, Dona Cristina do Nascimento, e suas respectivas famílias, que aceitaram participar da pesquisa. Tendo explicado o objetivo da atividade, foram agendadas visitas para entrevistas.

A observação participante foi utilizada como um caminho para ter uma vivência na ritualidade do caruru. Este tipo de técnica permite a inserção do pesquisador no evento investigado combinando um leque de outras técnicas que inclui a sua participação ativa com os sujeitos, a observação intensa, entrevistas e registros documentais. Quanto ao papel de participante observador, é preciso que tenha o “consentimento prévio dos sujeitos para empreender o estudo e observá-los em seu ambiente” (MOREIRA, 2002, p.53). Dessa sorte, me valendo dessas técnicas de pesquisa qualitativa, pude acompanhar essas famílias participando de todo o processo de um caruru.

Um desvio produtivo; ampliando o cartograma

Ao delimitar a área de pesquisa, circunscrevi o universo de pesquisados ao bairro da Liberdade, contudo durante minhas caminhadas no mês de setembro de 2003, encontrei pessoas nas vias públicas e na feira de São Joaquim pedindo contribuições para o caruru de Cosme e Damião. Aproveitei essa oportunidade para entrevistar e fotografar essas pessoas.

Nessas relações transitantes, fui convidado a participar de alguns carurus em terreiros de candomblé. Muito embora o objetivo inicial delimitasse o campo investigativo no bairro da liberdade, em domicílios, foi irresistível traçar esse desvio, que me levou até Fazenda Grande III e Periperi.

Nesses lugares visitados, o Terreiro Ylê Axé Meg Mim, dirigido pelo babalorixá José Carlos Santana em Fazenda Grande Três e o Terreiro Ylê Axé Yá Omim, em Periperi, dirigido pelo Babalorixá Valter Conceição de Assis e a Yalorixá Isabel Cristina Ferreira Santos, encontrei a mesma receptividade das residências da Liberdade.

Para organização e reinterpretação dos dados construídos em campo, adotei os seguintes procedimentos: elaborei um Inventário do acervo de informações construído nas entrevistas da pesquisa de campo³; realizei um registro fotográfico das observações participantes, que foi organizado por eventos e posteriormente em subgrupos por naipes temáticos (por exemplo: altares, oferendas etc.); também foi realizado um registro fonográfico das entrevistas que foram transcritas e arquivadas.

O registro fotográfico dos carurus e das pessoas pedindo nas ruas foi duplicado, ficando uma cópia em arquivo e outra para os fotografado(a)s, que foram convidado(a)s para todos os eventos relacionados com a pesquisa.

A interpretação dos dados foi feita mediante o diálogo com os autores referentes.

Santos de casa

³ Síntese desse inventário é apresentada na p. 18, em “Uma receita de caruru”

A entrada nesta viagem se deu no cruzamento de dois acessos: a vivência no ritual: caruru de Cosme e Damião; e o devaneio⁴ da infância como instâncias propiciatórias para a criação nesta pesquisa. O caminho do rito e o caminho do devaneio, instâncias de potência poética que me conduziram desde no início dessa viagem que se inicia geograficamente no bairro da Liberdade: na casa de Dona Bernadete, mais conhecida como Dona Detinha:

Chego à casa de Dona Detinha por volta das 19h, em uma noite de sábado. A porta está coalhada de gente, é difícil transpor a multidão aglomerada na frente da casa, até a porta. Com jeito, pedindo licença, vou passando, as pessoas sorriem e abrem caminho. Chego com dificuldade à sala que também está lotada; o ar está quente, há ainda um cheiro de incenso pairando, misturado ao cheiro de flores, misturado ao cheiro de muita gente junta. Sou saudado pelos que me conhecem e alguém se apressa a chamar Dona Detinha. Ela surge da cozinha vestida de branco, torço na cabeça, colares de contas coloridas no pescoço, saia ampla. Seu ar é de cansada, contudo me saúda com entusiasmo e alegria e me convida a ficar à vontade “como se a casa fosse minha”. São as boas-vindas. A seguinte cena vai sendo reconstruída na minha mente como uma imagem que surge desse encontro com o sagrado que chamei:

Santos de Casa

Há pessoas de todas as idades que vieram para o caruru de Dona Detinha, ou melhor, de Cosme e Damião, que ela oferece todos os anos em cumprimento a uma promessa.

A casa está enfeitada, há um altar com as imagens dos santos gêmeos entre outros santos, orixás, caboclos, guias, um panteão multicultural densamente povoado. O altar está adornado com flores, búzios, contas e oferendas de caruru. Velas ardem difundindo uma

⁴ Devaneio tem aqui o sentido dado por Bachelard (1988), como condição mental para a criação, o conceito será desenvolvido na parte **Transitar no labirinto** a partir da p. 25.

luz quente e trêmula que se irradia pelo quarto dos santos que também é um quarto de dormir.

Na cozinha, Dona Detinha verifica cada detalhe antes de começar a servir. As panelas, as travessas, transbordam. Há uma profusão de texturas, cores e cheiros – um banquete. O aroma da comida se espalha pela casa, cuja atmosfera efervescente aumenta, pois já passa uma hora do horário marcado para começar, mas Dona Detinha não parece ter pressa, confere todos os detalhes, tudo está em ordem, todos já chegaram, mas ela parece aguardar um sinal. Subitamente em uma de suas passagens pela sala, ela pára, fecha os olhos, leva a mão à testa, estremece o corpo inteiro, perde o equilíbrio e é amparada por sua nora e sua filha. Parece estar entrando em transe. Passam-se alguns instantes, as pessoas na sala assistem a tudo sem alterar suas atitudes, apenas o barulho de vozes diminui um pouco. Dona Detinha aos poucos se recompõe. Não entrou em transe. Mais alguns minutos se passam, o momento de iniciar o ritual emerge, ela dá o sinal e suas assistentes, filhas, netas e amigas, arrumam uma grande toalha no chão e sobre ela distribuem sete pratos repletos; depois, escolhem sete meninos para começar o ritual. Eles têm entre seis e nove anos. A algazarra aumenta na escolha das crianças, há uma expectativa no ar. A cena prossegue, os meninos se acomodam na esteira, cada qual diante do seu prato em um pequeno círculo. Não pode cruzar as pernas! – alguém lembra. Sentados expectantes, como prontos para cumprir uma missão muito importante, os sete aguardam o sinal, que vem com a voz de Dona Detinha entoando uma cantiga de Cosme e Damião, sendo logo acompanhada pelas outras mulheres: “São Cosme mandou fazer.”. Os convidados acompanham batendo palmas, quem sabe as canções canta junto. As crianças se precipitam sobre a comida, e com as mãos vão apanhando bocados da comida escorregadia que tenta lhes escapar. São incentivadas a comerem com voracidade, esquecerem os modos, passarem dos limites. Ao redor da roda de meninos, todos vibram, riem da gulodice das crianças e incitam os tímidos a atacarem a comida com rapidez. Há uma excitação juvenil nos presentes, há uma alegria pueril na atmosfera.

Sete canções são cantadas, enquanto os meninos comem. Sob os olhos atentos de todos, há essa alegria que se apodera dos convivas à medida que os meninos vão comendo. É servido o refrigerante aos pequenos que estão a essa altura com o rosto e as mãos lambuzados

de caruru; finda a comilança. É bom que não tenha sobrado nada – os Erês não gostam do desperdício. Ajudadas pelas assistentes, as crianças pegam a toalha pelas bordas e saem da sala em direção à cozinha, enquanto cantam juntas com as mulheres: “Vamos levantar o cruzeiro de Jesus”. Alguém grita: Viva São Cosme e São Damião! Um coro misto e afogueado entre risos e palmas responde: Viva!, prolongando a última vogal. A agitação da sala diminui um pouco, mais gente chega. Agora, é a vez das outras crianças e adultos que esperam inquietos pelo seu prato de caruru.

Essa cena se renova todos os anos no dia 27 de setembro, na casa de Dona Detinha, e em outras tantas casas. É a cena de Cosme e Damião, é a cena dos Erês e Ibejis no bairro da Liberdade e em Salvador; é uma estação desse trajeto poético.

Da Baía de Alexandreta para a Bahia de Todos os Santos

Vivemos em uma cultura que admite como crença na existência de um mundo espiritual permeando a existência física, realidades que se tocam e se influenciam reciprocamente. Essa crença no espiritual tem profundas raízes em nosso imaginário coletivo povoado de deuses, santos, anjos, demônios e uma miríade de entidades que se manifestam por intermédio de uma religiosidade plural e plástica construída pelas diásporas sincréticas⁵. A devoção de Cosme e Damião, em suas variantes populares, se insere nesse território imaginal instaurador dessa particular experiência de estar no mundo.

⁵ Massimo Canevaccl (1996) utiliza esse termo para definir a “migração simbólica”. Nesse termo, o autor coloca o sincretismo, no enquadramento mais amplo, como um termo-chave que define as transformações que vêm ocorrendo no processo de globalização e localização.

As formas populares de cultuar os Santos Cosme e Damião em Salvador, ampliadas pelos sincretismos, ao longo do tempo, tomaram uma feição complexa que expressa a maneira de ser do povo que a criou, suas relações com o sagrado, o estético e o comunal. O culto dos santos gêmeos está associado às imagens da fertilidade, da infância, da abundância, e do convívio coletivo. Sobre imagens, Bernis afirma que “elas são pressentidas, vivenciadas, experimentadas, atraídas ou excluídas, porque constituem, umas pelas outras, privações ou plenitudes” (1987, p. 36). O ritualístico, o simbólico e o festivo, presentes na tradição de Cosme e Damião parecem remeter a uma necessidade de religação, à pulsão do encontro, à atração social, ao retorno à imagem agregadora contida no arcaico.

A devoção chegou ao Brasil ainda no século. XVI, pois data de 1530 a primeira igreja dedicada aos santos Cosme e Damião em Igarauçu, Pernambuco. Daí difundiu-se para todo nordeste e outras regiões. Bastide explica essa popularidade:

Compreende-se facilmente que a devoção de São Cosme e São Damião tenha passado tão rapidamente de Portugal para sua colônia americana, pois os dois santos asseguravam a alimentação, afastavam os perigos de contágio epidêmico, facilitavam o nascimento de gêmeos (2001, p.194).

Os Santos Cosme e Damião, segundo a hagiografia, nasceram na Arábia e viveram em Egéia, na baía de Alexandreta, Cilícia. Eram médicos e, por não aceitarem dinheiro pelos seus serviços, foram chamados de *anargyros*. O dia que lhes é consagrado é 27 de setembro. Consta que foram martirizados em 287 d.c. no período do imperador Diocleciano. Muitas lendas se sobrepõem à história do martírio. Aqui um comentário de Butler:

Atribuíram-se aos dois santos muitos milagres de curas após a sua morte, com os santos às vezes aparecendo aos enfermos em pleno sono, receitando-lhes os medicamentos ou curando-os no ato, como se supõe tenha acontecido com alguns devotos pagãos nos templos de Esculápio e Serápis. (1991, p. 255)

Esse comentário deixa-nos perceber que já nos primeiros séculos, o culto dos santos incorpora alguns imaginários de religiões ditas pagãs, como a incubação de sonhos de cura nos templos e a unção com óleos milagrosos. Em Salvador, a devoção popular foi ampliada, sobretudo pelo contato com as práticas religiosas dos africanos. Contudo não é possível precisar quando essa devoção incorporou tais elementos até chegar à forma atual. Bastide afirma que “com a chegada do africano essa devoção vai unificar-se ao culto dos mabaças, isto é, dos gêmeos, numa simbiose tão estreita que hoje é difícil distinguir a parte propriamente africana da européia, nos costumes populares” (2001, p.194). Edison Carneiro, por sua vez, confirma esse sincretismo: “İbêji, os gêmeos, amalgamaram-se a Cosme e Damião, apropriando-lhes o culto” (1991, p.97).

Segundo Câmara Cascudo, “o mito dos gêmeos está sempre, e universalmente, ligado aos mistérios da conservação e fecundação vital. Homens e bens são abençoados e multiplicados pelos gêmeos” (2001, p.266). Conforme o mesmo autor, o culto dos Ibejis pelos nagôs é uma homenagem à fecundidade.

O *Dicionário de cultos afro-brasileiros* define Ibeji, como

princípio da dualidade, representado pelos gêmeos, na África, sendo estes sagrados. No Brasil são considerados orixás em alguns

terreiros, protetores dos gêmeos e partos múltiplos.[...] muitas vezes confundidos com erês. (CACCIATORE,1977, p.145)

Estes últimos são definidos como:

Vibração infantil pertencente à corrente vibratória de um orixá. Cada iaô tem seu erê particular (correspondendo ao orixá "dono da caneca") que a acompanha na iniciação, auxiliando-a no aprendizado que deve fazer na caminhada, transmitindo oralmente as ordens e desejos dos orixás (que não falam) etc. [...] na umbanda, é assimilado às "crianças", espíritos infantis, também particulares de cada filho de santo, mas que tiveram vida terrena, embora aperfeiçoados. (CACCIATORE, 1977, p.116)

Segundo a mesma autora a palavra erê pode ainda significar jogo, brincadeira.

Sobre as práticas religiosas afro-brasileiras, Elbein afirma que "a atividade ritual engendra uma série de outras atividades; música, dança e recitação, arte e artesanato, cozinha, etc., que integram um sistema de valores" (2001, p.38). Tais práticas são marcadas "por vigorosas expressões plásticas e estéticas, materializadas nos seus rituais e símbolos sagrados" (Ibid, p.27). Na devoção aos santos gêmeos em Salvador, esse conjunto de valores de que nos fala a autora pode ser percebido nas imagens plásticas, sinestésicas, reunidas nos preceitos da celebração. Preparar, comer, beber e festejar ganham um significado místico-religioso, sacralização da existência, pela comunicação com instâncias invisíveis e poderosas mediadas pelos rituais, que possuem uma dinâmica geradora de imagens atualizadas na celebração.

A imagem é antes de tudo um vetor de comunhão, ela interessa menos pela mensagem que deve transportar do que pela emoção

que faz compartilhar. Nesse sentido, a imagem é, de parte a parte, orgiaca, *stricto sensu* passional (*orge*), ou ainda estética: seja qual for o seu conteúdo, ela favorece o sentir coletivo (*aisthesis*). (MAFFESOLI, 1995, p. 94)

O caruru de preceito é a expressão máxima dessa mística em Salvador, nele os sentidos são valorizados e estimulados pela associação prazer/devção. A integraçãõ entre o sagrado e a existênciã cotidiana parece uma afirmaçãõ do espírito da coletividade, pois “a religaçãõ é feita em torno de imagens que se partilham com outros” (MAFFESOLI, op. cit. p.107), como se o encontro com o outro, a vivênciã social, fosse também uma condiçãõ propiciatória.

Uma receita de caruru

Segundo dona Detinha, dona Valdomira, dona Ita, Cristina, Leila, Pai Valter, Mãe Izabel, Pai Carlos, devotos de Cosme e Damiãõ⁶:

para dar um caruru, é preciso fazer uma promessa, ou ter obrigações com um erê, ter filhos gêmeos, ou ser gêmeo, ou tirar um quiabo inteiro em um caruru de Cosme e Damiãõ, ou simplesmente por gostar da alegria de ter a casa cheia de criançãs.

Os preparativos sãõ muitos: começãõ muitos dias antes da festa, incluem toda sorte de atividade cotidiana como comprar, cozinhar, arrumar a casa, receber pessoas, servir. Dã muito trabalho!

⁶ Informações construídas com os entrevistados.

As entidades homenageadas no caruru, São Cosme e são Damião – Ibejis, são erês, que protegem seus favorecidos dando-lhes saúde, fartura, alegria. São a base da prosperidade. Em caso de promessa em troca da solução de problemas os santos ganham como paga um caruru em sinal de agradecimento.

A promessa feita em caso de dificuldades existenciais, normalmente motivada por questões de saúde, problemas financeiros, afetivos e outros e deve ser cumprida, caso contrário, será cobrada pelos erês.

Há promessas feitas para Cosme e Damião que exigem uma prova de humildade; o devoto deve esmolar donativos para oferecer uma missa aos santos e/ou oferecer um caruru. Assim, a imagem dos santos é colocada em uma pequena caixa, ou cestinha, que é antes forrada e enfeitada como um oratório, e então de porta em porta ou pelas ruas, e às vezes nos casos mais rigorosos descalços, o devoto ou devota pede donativos para o caruru.

Compras

As compras são feitas preferencialmente na feira de São Joaquim, ou no mercado das Sete Portas. Os ingredientes que podem ser estocados são adquiridos com antecedência para evitar a alta de preços do mês de setembro.

Arrumação da casa

A casa nesse dia, que se reveste de cores e cheiros. Deve ser bem varrida e arrumada, deve ser purificada com despachos de água e incensada

como uma igreja, os métodos de purificação da casa dependem dos seus donos.

Altars

O altar também varia de devoto para devoto conforme seu gosto e poder aquisitivo, mas: não podem faltar flores, de preferência rosa menina, as quartinhas tiriri⁷, os três mini-pratos de barro e velas de São Cosme⁸. Pode colocar moedas e bilhetes com pedidos.

Cozinhar (a preparação é feita em forma de mutirão)

Cedo ainda as mulheres se reúnem para cortar o quiabo, os homens também podem participar. Nesse momento devem ficar em silêncio e usar peças de roupa com predominância do branco e cores claras. Somente o preto é proibido. Essa observação vale para todos os momentos do ritual.

A higiene pessoal é outro requisito, quem prepara o caruru precisa antes tomar banho, se purificar, alguns incensam as pessoas que vão cortar o caruru antes dos trabalhos começarem.

A pessoa que dá o caruru deve cortar os sete primeiros quiabos, enquanto agradece e faz novos pedidos.

Sete quiabos são intencionalmente colocados inteiros na panela por quem faz o caruru. Assim quem encontrar um quiabo inteiro no seu prato, foi escolhido pelos santos para dar um caruru.

⁷ Pequenos vasos de argila que servem para oferecer água e refrescos aos santos.

⁸ Velas pequenas de cores sortidas.

Os restos do caruru não devem ser jogados no lixo, mas depositados em um recanto natural.

A mesa

A mesa dos santos é farta o número de itens no mínimo de sete, podem variar conforme a condição financeira do devoto ou o seu gosto.

Caruru, vatapá, xinxin de galinha, arroz, feijão fradinho, feijão preto, acarajé, abará, milho branco, amarelo e vermelho, farofa de mel, farofa de azeite, fatias de coco, cana-de-açúcar, inhame, abóbora, banana frita, rapadura. No final se oferece refrigerantes e balas.

O ritual

A promessa é paga com um caruru para sete meninos e convidados. Embora siga um preceituário, a composição da festa varia de devoto para devoto.

Os santos são servidos primeiro em pratos de argila que podem ser dois ou três. Depois é a vez das crianças, em número de sete, ou 14. O caruru pode ser servido em uma bacia onde todos comem juntos, na chamada balbúrdia, ou em pratos individuais, no chão sobre uma toalha ou esteira. Pode ainda ser servido em pratos individuais sobre uma mesa. Tudo depende de quem dá o caruru.

Seguindo a tradição, os adultos cantam enquanto as crianças comem. Depois de comerem, as crianças carregam a bacia e a esteira ou toalha para cozinha, sempre cantando. Pode-se também servir sem cantigas e os próprios

donos da casa retiram a toalha e os pratos usados. O importante é não deixar de dar o caruru.

Os adultos devem ser servidos somente depois das crianças em caruru de preceito. Todos são servidos, mesmo os que não foram convidados.

A data pode ser no dia 26 ou 27 de setembro, ou em qualquer outro dia de setembro ou mesmo em outubro. A flexibilidade faz parte da devoção. O mais importante é agradar os erês com o melhor que cada um dispõe.

III ACESSO AO LABIRINTO

A arte quer criar um finito que restitua o infinito...

Gilles Deleuze

Ao iniciar essa experiência, o meu mapa de viagem era uma carta de questões sem resposta. Minha indagação inicial: é possível estabelecer uma aproximação operativa entre essa manifestação da religiosidade popular e as poéticas visuais da arte contemporânea? Pensei primeiro em fazer uma aproximação do terreno, traçando semelhanças e analogias. Observei, a partir das experiências de campo, que tanto as poéticas contemporâneas quanto o culto em questão recorrem à criação de imagens plurissignificativas que são ao mesmo tempo linguagem e construção em busca de uma visibilidade; o evento enquanto ritual precisa se mostrar. Segundo Maffesoli,

O próprio do evento [...], além do seu aspecto pontual e o efêmero, é estar intimamente ligado ao fenômeno que atualiza, que visualiza. [...] por outro lado, o próprio do fenômeno é justamente que ele precisa ser visto, ele é por construção, imagem, ele torna visível. (1995, p.110)

Intuí que a minha lavoura poética estaria em cruzar imagens dadas por essa visibilidade do caruru de Cosme e Damião com as imagens individualizadas do meu devaneio. Contudo faltava a nitidez necessária para efetuar operações que concretizassem essa intenção.

Em um primeiro momento achei que refletir sobre as questões traria essa clareza e direção, o tempo mostrou que essa tática não funcionava.

Responder a tais questionamentos pensando somente, se apresentava como uma estratégia estéril. Um beco sem saída. Foi então que o processo criativo para mim revelou-se um labirinto. Uma aventura desejada e temida, em que às vezes o caminho parecia óbvio quando na verdade estava me afastando da saída. Noutras vezes o que parecia ser um beco sem saída, revelava-se como passagem.

O labirinto enfatiza polimorfias, mobilidades, acontecimentos e aberturas. Remete a jogos abstratos de entrelaçamentos, em que pensamento, sensação, fantasia ou gesto se desatam, na articulação de espontaneidade e construção. Metáfora unificadora, o labirinto apresenta o mundo como entrelaçamento de previsível e imprevisível, sendo apropriado para figurar estados fragmentários de dissolução. Forma mítica aponta para um centro, para uma ordem em que o contraditório e o díspar operam. O labirinto efetua a passagem da perspectiva comum, estabelecida, para outra, continuamente inventada pela ação. (FAVARETTO, 2000, p. 65)

Uma proposição poética é uma jornada mais de dúvidas do que de certezas, como a própria vida. Esse caminho incerto, como todo caminho impõe escolhas que mobilizam uma série de imagens, conceitos e ações que estão em movimento em todo o percurso, portanto sujeitos a mutações. Esse percurso sinuoso e não raro vertiginoso integra um complexo de operações cujo resultado, a obra, é algo desconhecido, um devir que só se dá a conhecer à medida que se adentra nesse recinto de claros e escuros e percorrem-se seus subterrâneos, terraços, escadas, becos, alçapões, cubículos, salões, corredores, passagens, até o derradeiro portal, a saída desse labirinto, a conclusão da obra.

Ao iniciar essa aventura poética, invoco Cosme e Damião, os Ibejis, minha criança eterna, meus guias nesse labirinto.

Transitar no labirinto

Foi no reconhecimento da minha inserção no ritual de Cosme e Damião e na imersão no meu devaneio da infância como mediação para o processo criativo que visualizei as passagens. Dessa forma, fui construindo o conjunto dos procedimentos e critérios compositivos os quais passo a relatar.

Ao empreender a organização do material construído me interessei muito pelos elementos inventariados que fazem parte do ritual e ao mesmo tempo do universo cotidiano dos pesquisados como, por exemplo, atividades domésticas, tais como cozinhar, arrumar a casa, fazer compras e dar uma festa. Atividades inscritas no conjunto de saberes e vivências quotidianas, eis a matéria para a elaboração de uma poética, pois:

O artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade. Há, por um lado, a superação das linhas da superfície desses retalhos externos ao mundo da criação; não se pode, porém, negar que haja afinidades secretas entre as realidades externa e interna da obra. (SALES, 2001, p.97)

Esses elementos ultrapassam seu sentido comum, ao ganharem uma tonalidade sagrada, como é, no caso, cozinhar o caruru de Cosme e Damião. Mas essa atividade, em vez de se descolar do cotidiano, compartilha dentro do

próprio universo da casa de duas dimensões sagrado/profano. Aqui expressão “comida dos deuses” torna-se realidade material e pode ser saboreada. Tais valores e atitudes parecem remeter a uma proposta de humanidade remitificada que se revitaliza no encontro, na generosidade e na hospitalidade, valores que se identificam com imagens míticas e utópicas (MAFFESOLI,1995).

A percepção dessa textura onde o cotidiano se ritualiza impregnado de simbolismo e sentir coletivo *aisthesis*, abriu meus caminhos para o processo criativo. a convivência com os sujeitos da pesquisa possibilitou a participação da comunidade pesquisada na obra em curso. Participação esta que dependeu da disponibilidade das pessoas em aderir ao projeto. Pois a proposta de obra-trajeto tencionava criar uma rede de colaboradores, envolver pessoas, sair do isolamento do atelier e ir até as fontes da pesquisa (os rituais) e vivenciá-las, incluindo nesse caminho a participação das pessoas a partir de situações em que artista e comunidade pudessem atuar conjuntamente.

Esse foi o primeiro caminho trilhado para a criação da obra, o caminho externo traçado na pesquisa de campo. Mas a jornada apenas começara.

A partir daí passei a pesquisar as fotografias e memórias das experiências de campo. Nesse ponto comecei a selecionar no arquivo de fotos da pesquisa, imagens que por algum motivo me interessaram mais que as outras em uma investigação sobre meu próprio olhar. Iniciei por um processo de redução e cortes. Escolher entre centenas de imagens algumas poucas e delas extrair algo que deflagrasse uma obra plástica.

Uma vez tendo feito um conjunto de fotos, percebi que todas estavam relacionadas com altares e oferendas Assim, com esses dois naipes – altares e

oferendas –, dei início a uma outra fase da investigação, que resultou na elaboração-experimento feita em classe⁹, a que chamei posteriormente de “Erês, uma epifania da Infância”.

Devaneios e devires

Ao estudar as imagens escolhidas, elas me fizeram devanear sobre a infância, pois, entre as fotografias selecionadas, uma em especial – o altar de Cosme e Damião em um canto de um dos quartos da casa de Dona Valdomira – me atraía muito. Algo naquela imagem despertara emoções em mim. Sem resistir a essa atração – pela imagem do altar cravado no quarto, local da intimidade e do sonho, para onde nos recolhemos do mundo para digerir o mundo. Algo em mim havia sido tocado – era uma imagem aparentemente simples, doméstica, uma pequena mesa coberta com uma toalha amarela fazendo as vezes de altar. E sobre esse altar improvisado, oferendas para Cosme e Damião.

⁹ Refiro-me as aulas de Teoria e Técnicas de Processos Artísticos, ministradas pela Profa. Dra. Sonia Lucia Rangel, no Mestrado em Artes Visuais de Escola de Belas Artes.



Figura 1

Não conseguia deixar de pensar nessa imagem, ela me trouxe um mundo ou me trouxe para um mundo. O mundo de minha infância, ou melhor, de uma imagem de infância, que retornava como um lampejo e trazia consigo afetos não mais experimentados. Quando havia caruru em nossa casa, passada a festa, ficavam as oferendas em um quarto onde eu costumava entrar para ver se Cosme e Damião tinham comido seu caruru. Na penumbra do quarto, as velas ardiam com suas chamas douradas e a luz trêmula criava um halo vibrante ao redor do altar. Em minha inocência cética, duvidava que eles comessem o caruru. E os vigiava. De tempos em tempos eu conferia o altar. Era proibido tocar na comida dos santos, mas eu, na minha inocência desobediente, furtava os doces e quando me perguntavam se tinha sido eu, respondia com minha inocência irônica: “– Foi São Cosme!”. Daqueles dias remotos de minha infância, veio acesa essa imagem: a luz dourada das

pequenas velas coloridas, os pratinhos no altar, meus santinhos de açúcar. Um coágulo de luz.

A visão do altar no quarto da casa de Dona Valdomira me trouxe essa imagem inteira com som, cheiro e gosto, podia tocar nela, saboreá-la. As imagens uniram-se a em uma comunhão de imaginações.

Então o tempo se aprofunda, as imagens e as lembranças se reúnem. O sonhador inflamado reúne o que vê ao que viu. Conhece a fusão da imaginação com a memória. [...] Por conseguinte, a fantasia da chama, tão unitária a princípio, torna-se de abundante multiplicidade. (BACHELARD, 1989, p.19)

Em seu livro *A Poética do Devaneio*, Gaston Bachelard dedicou um capítulo aos devaneios voltados para a infância, no qual defende a existência de uma infância eterna, componente da alma humana, fora da história, existência real nos momentos de devaneio (uma existência poética), e a importância do devaneio, típico da infância solitária para a obra de certos artistas. Os artistas citados pelo autor são todos poetas, mas poderíamos estender suas teses para artistas de outras áreas, pensando na universalidade de suas idéias.

Sem desconsiderar as fontes de influência históricas, sociais, políticas, científicas ou quaisquer outras que perpassem a formação do artista e suas conseqüências no processo criativo, recordo com Bachelard a importância da infância para o imaginário artístico: “a infância, soma das insignificâncias do ser humano, tem um significado fenomenológico próprio, um significado fenomenológico puro porque está sob o signo do maravilhamento” (1988, p.122). Essa constatação descortina duas grandes visões: a infância como

lugar privilegiado fenomenologicamente, fonte das primeiras percepções intuitivas, única para cada ser humano e como condição universal por excelência. A infância ocupa, portanto espaço privilegiado na vida de qualquer indivíduo, pois está em sua origem e na da humanidade.

À medida que crescemos, somos “convidados” a abandonar as “coisas de criança”. A partir daí, a razão, o senso comum, preenche nossa vida e nossa visão passa a ser norteadas não mais pelo constante maravilhamento que as primeiras visões da infância nos ofereciam. Somos convocados a enxergar pelos óculos da razão, condicionados a sentir tudo pelos filtros dos conceitos de um mundo ordenado por categorias imutáveis e inquestionáveis. Assim nos fazem adultos e assim a maioria de nós perde esse potencial fenomenológico de ver o mundo característico à infância e que nos permitia ligar realidade e imaginação.

Essa primeiridade do olhar da criança, esse alumbramento, marca os sentidos ainda não condicionados pela educação, a visão anterior aos conceitos guiada pela curiosidade de penetrar no mundo que se oferece, inesgotável espetáculo ao olhar “ingênuo” que se maravilha com cada experiência sensorial, onde não há banalidades para os sentidos abertos que se estendem pela vastidão da natureza e dos acontecimentos. São os primeiros encontros com os outros seres e com as coisas.

Bachelard na sua “poética do devaneio” liga essas primeiras visões ao devaneio, “quando sonhava em sua solidão, a criança conhecia uma existência sem limites. Seu devaneio não era simplesmente um devaneio de fuga era um devaneio de alçar vôo” (1988, p.94). O devaneio presente em toda infância é revelado pelo filósofo como um par de asas, uma ferramenta privilegiada para

explorar a realidade, não alienação como é comumente interpretado. O filósofo vê nesse estado a gênese da própria capacidade de imaginar, e a imaginação, é vista nesse contexto como uma faculdade complementar da razão, pois é um comportamento exploratório que permite ver além dos limites culturais estabelecidos pela lógica, em que tudo é liberdade; “na nossa infância, o devaneio nos dava liberdade” (Ibid., p.95). Permite pensar o que não foi pensado antes e criar novas conexões entre idéias, seres e coisas. Essa característica comum a todas as infâncias é para a ciência e para arte a condição primeira do processo criativo e de sua profundidade e expansão segundo o filósofo.

Para Bachelard, “uma infância potencial habita em nós quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios” (ibid, p.95). O devaneio é então o canal privilegiado de comunicação entre o *Puer aeternus* e o adulto, e vai além da recordação; o devaneio nos devolve os olhos do maravilhamento, essa experiência única para cada ser humano que se supõe perdida ao ingressarmos na idade da razão: a memória das primeiras imagens vividas em sua integralidade cosmológica nos é restituída quando esse “outro” é despertado, o arquétipo da criança, “o ser do devaneio” que segundo o autor, habita em cada adulto. Esse ser, que não foi afetado pelo passar do tempo, existe em sua liberdade primordial, e “atravessa sem envelhecer todas as idades do homem, da infância à velhice”(BACHELARD, ibid, p.96). O devaneio nos religa a esse ser, trazendo-o de volta ou nos conduzindo a ele como memória-imagem ou talvez potência.

Acredito que as vivências da infância são fundamentais para os processos criativos, sobretudo nos processos artísticos, pois a infância é o

berço desse “ser do devaneio”, e o devaneio é a própria capacidade de imaginar, de pensar por imagens. Do universo da criação artística, aonde vamos nos entranhar, posso arriscar dizer que estamos diante de um campo de receptividade privilegiado para a imaginação, pois aí se reconhece sua importância. A imaginação pura e simplesmente não produz arte, contudo sem essa faculdade a arte não seria possível. Assim, é natural que os devaneios de infância de que nos fala Bachelard, o puro exercício da imaginação, encontrem receptividade e expressão no campo artístico,

a nosso ver, é nas lembranças dessa solidão cósmica que devemos encontrar o núcleo de infância que permanece no centro da psique humana. É aí que se unem mais intimamente a imaginação e a memória. É aí que o ser da infância liga o real ao imaginário, vivendo com toda imaginação as imagens da realidade. (1988, p.102)

Talvez por isso não sejam raros depoimentos de artistas falando da própria infância como se falassem de um outro que está no passado, mas que mesmo assim está presente. “Horas há, na infância, em que toda criança é o ser admirável, o ser que realiza a admiração do ser. Descobrimos assim em nós uma infância imóvel, uma infância sem devir, liberta da engrenagem do calendário” (p.111). Talvez seja dessa criança atemporal de quem os artistas falam, quando se referem afetuosos sobre as suas memórias de infância, especialmente aqueles artistas que confessadamente se deixam arrastar pelas grandes imagens da infância, imagens que inundaram ou incendiaram suas imaginações na infância e que se deslocaram para sua obra onde ganham uma segunda “existência”. Marc Chagall é um desses artistas. Sua “fabulação de

imagens” contém o universo de sonho da infância, em que o devaneio opera mesclando memória e imaginação dessa infância. Sobre essa fabulação, deixemos que a voz do próprio pintor nos esclareça:

O fato de ter usado vacas, ordenhadoras, galos e arquitetura russa provinciana como fonte de minhas formas explica-se por serem elas parte do ambiente de onde venho e que, dentre todas as experiências por que passei, foram indubitavelmente as que deixaram a mais profunda impressão na minha memória visual. Todo pintor nasce em algum lugar. E, embora possa mais tarde reagir às influências de outras atmosferas, uma certa essência, um certo “aroma” de sua terra natal perdura em sua obra. Mas não me compreenda mal: o importante não é o “motivo” no sentido em que os “motivos” pictóricos eram pintados pelos velhos acadêmicos. A marca vital deixada por essas primeiras influências é, por assim dizer, parte da caligrafia do artista. Isso nos é evidente no caráter das árvores e dos jogadores de cartas de um Cézanne, nascido na França, nas enroscadas sinuosidades dos horizontes e figuras de Van Gogh, nascido na Holanda, na ornamentação quase árabe de um Picasso, nascido na Espanha, ou no sentimento linear do *quattrocento* de um Modigliani, nascido na Itália. É dessa maneira que espero ter preservado as influências de minha infância não apenas nos motivos. (*Apud* CHIPP, 1986, p.448)

Em um outro fragmento extraído de sua autobiografia, Chagall nos fornece uma pista de como essa conexão entre as imagens dos devaneios penetra em sua obra:

quando contemplava meu pai, iluminado pelo candeeiro, eu sonhava com o céu e as estrelas, bem longe para lá da nossa rua. Para mim, toda a poesia da vida se comprimiu aí, na melancolia e no silêncio do meu pai. Era, aqui, que se encontrava a fonte inesgotável dos meus sonhos: o meu pai comparável à vaca imóvel, reservada e calada,

que dorme em cima do telhado da cabana. (*Apud* WALTHER, 1994, p.119)

O próprio depoimento do artista sobre sua obra não deixa dúvidas da importância das imagens da infância em sua obra, como ele próprio identifica em outros artistas algum traço pessoal que revela a marca das primeiras visões da infância, sem, contudo fazerem disso um tema. “Memórias”, não têm aqui o sentido factual de biografia. Refiro-me aqui aos devaneios que são memórias imaginadas da infância, “o devaneio voltado para infância”, essa impregnação da obra por imagens subjetivas que dá a cada artista uma característica, uma caligrafia própria, essencial, como nos diz Chagall.

Há outros artistas que da sua bagagem de infância trouxeram seu modo operatório, descoberto nas “brincadeiras de criança” em seus libérrimos devaneios pré-escolares destituídos de outra intencionalidade que não fosse o prazer. Esse é o caso de Italo Calvino. Em *Seis propostas para o milênio*, o escritor nos relata a gênese do seu processo criativo, situando-o na infância, de como ele, dos três ao seis anos, aprendeu a pensar por imagens, mesmo antes de aprender a ler e o quanto isso influenciou e definiu seu processo criativo:

Passava horas percorrendo os quadrinhos de cada série de um número a outro, contando para mim mesmo mentalmente as histórias cujas cenas interpretava cada vez de maneira diferente, inventando variantes, fundindo episódios isolados em uma história ampla, descobrindo, isolando e coordenando as constantes de cada série, contaminando uma série com outra, imaginando novas séries em que personagens secundários se tornavam protagonistas. (CALVINO. 1990, p.109)

Assim esse devaneio da infância expresso na atividade de jogar com imagens escolhidas, em uma fabulação, constituiu para o autor um rizoma¹⁰ de pensamento visual, seu primeiro exercício de criação no fértil terreno da infância. Quanto ao efeito que isso teve no seu método de escrever, Calvino nos conta que:

a leitura das figurinhas sem palavras foi para mim sem dúvida uma escola de fabulação, de estilização, de composição da imagem. [...] A operação que levei a efeito na idade madura, de extrair histórias utilizando a sucessão das misteriosas figuras do tarô, interpretando a mesma figura cada vez de um modo diferente, com certeza tem suas raízes naquele meu desvario infantil sobre as páginas repletas de figuras. (CALVINO, 1990, p. 109 e 110)

Esse depoimento de Calvino mostra como os exercícios de fabulação da infância podem marcar o processo criativo revelando sua gênese sediada na infância. O autor deixa perceber que essas lembranças da infância não são necessariamente referências biográficas tomadas ao pé da letra, mas a aquisição do processo operatório feito em sua fase lúdica. A fabulação é depois retomada de maneira intencional e incorporada como método de criação, que o autor refina, à medida que cria seus textos.

Como já foi dito, alguns artistas costumam, em depoimentos, referirem-se à própria infância como um tempo privilegiado, no qual formaram sua maneira de ver, sua capacidade de ver pela imaginação, e de como tiraram dessa memória da infância suas imagens ou métodos. Mas não se trata, aqui, da memória histórica da infância. “A memória-imaginação faz-nos viver

¹⁰ Entende-se aqui por rizoma a conexão entre as cadeias semióticas diversas feito por junções que evocam a proliferação rizomática. O rizoma se opõe à genealogia, a modelos estruturais ou gerativos, cujo modelo é a árvore, já o rizoma remete a uma intrincada multiplicidade.

situações não factuais, num existencialismo do poético que se livra dos acidentes” (BACHELARD, 1988, p.114). Fala-se aqui da capacidade de fabular, desse existencialismo poético comentado por Bachelard, da memória-imagem de uma infância criadora, que se expande no artista, lhe apresenta alternativas que burlam o objetivo e deflagram a imaginação criadora em seus infinitos jogos de possibilidades. Essa atitude devaneante, contudo, não é um simples jogo de indução, mera técnica, sequer estilo. É um estado psíquico que requer um árduo exercício de desprendimento, não cai do céu como chuva nem obedece a receitas esotéricas ditadas por musas, mas, como um estado poético inserido na vida cotidiana, necessita de um tempo e um caminho a ser percorrido. Cada artista o percorre a sua maneira. Portanto, é preciso buscar esse estado ou se preparar de alguma forma para que ele se aproxime. “Para entrar nos tempos fabulosos, é preciso ser sério como uma criança sonhadora” (Ibid., p.113) O processo artístico normalmente faz o artista olhar para dentro de si, pois é lá que está a potência que move a ação criativa, ainda que os temas sejam externos, que as influências todas sejam externas, quer sociais, tecnológicas ou qualquer uma outra. É algo anterior a isso tudo que moverá as escolhas, que guiará as ações. É a capacidade de devanear que conduzirá pelos caminhos não-traçados dos processos que definem a obra; é por essa via labiríntica que o ser caminhará para uma saída. A existência poética se instalará no ser por este vão: a capacidade de brincar com a seriedade das crianças, de ir além do permitido, a capacidade de ligar o imaginário e o real que só o devaneio pode propiciar e especialmente o devaneio de infância, seja ele memória-imagem, seja ele uma atitude, um método, que deflagre essa ligação entre o artista e o seu *Puer aeternus*, eternamente brincante e sério,

que silenciosamente o leva pela mão e lhe ensina de novo a ligar mundos e viver cosmicamente. (p.113) restituindo-lhe o mundo fabuloso.

Ao iniciar as práticas de atelier, recorri ao meu devaneio provocado pela visão do altar na casa de Dona Valdomira, e uma canção pertencente à tradição ressoou nos meus ouvidos: “Cosme Damião sua casa cheira, cheira a cravo, cheira a rosa, cheira a flor de laranjeira”. Tal imagem sonora me trouxe a idéia de criar um espaço onde o odor fosse evocativo dessa casa poética de Cosme e Damião, como um símbolo da casa da eterna infância. Para Bachelard, “o odor, na sua primeira expansão, é assim uma raiz do mundo, uma verdade da infância. O odor nos dá os universos em expansão” (p.134). Segundo Durand, Bachelard estabelece com isso o arquétipo da infância e a epifania dessa infância é um cheiro de infância (1988, p.73). Compreendi então o que estava tentando fazer – uma associação entre a criança eterna do culto dos Erês, explícito no caruru, e a criança eterna da humanidade, recorrendo à memória da minha própria infância. “A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com sustentação da memória” (SALES, 2001, p.100).

Escolhi, entre os materiais inventariados, os que poderiam dar visibilidade a essa epifania. A eles acrescentei outros que me ocorreram no momento de elaboração.

Foram escolhidos os seguintes materiais: quartinhas tiriri¹¹, balas de mel, mel em cápsulas plásticas, fotos de crianças e essências de cravo, rosa e laranjeira. Uma vez escolhidos os materiais, parti para a prática e, no

¹¹ Pequeno vaso de cerâmica colorida usado nos altares de Cosme e Damião para oferenda de líquidos – água, refrescos etc.

laboratório coletivo realizado na sala de aula¹², os objetos foram reunidos em uma instalação.

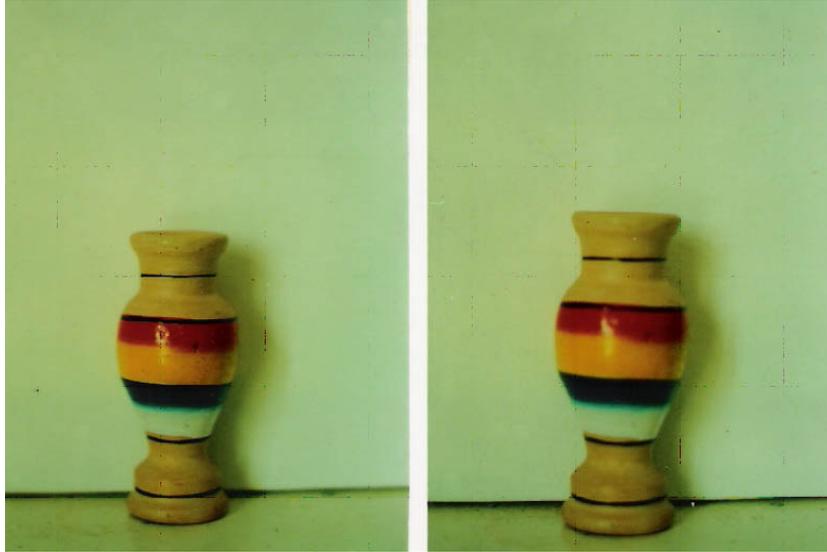


Figura 2

Foi feita uma prateleira de madeira que depois forrada de tecido, como altares-prateleira que se vêem nas residências de devotos dos santos, foi pregada na parede branca a uma altura de aproximadamente 150 cm e sobre ela foram colocados pares de quartinhas e para cada par de quartinhas um par de retratos de crianças duplicadas por fotocópiação. Também nessa prateleira havia saquinhos de mel e no chão foram espalhadas balas de mel.

¹² Refiro-me a sala de aula que partilhei com meus pares e professora, na disciplina citada na nota 8.



Figura 3



Figura 4

As quartinhas foram preenchidas com as essências de cravo, rosa e flor de laranjeira, que são associadas aos erês.

Relacionando imagens do caruru de Cosme e Damião e da minha infância surge essa proposta de instalação que evocava uma epifania.

Uma vez concluído o trabalho, em um segundo momento, o de reflexão, não o considere satisfatório. Muitos aspectos deixavam a desejar: no grau de acabamento, por exemplo, a idéia estava toscamente desenvolvida; outra coisa que me ocorreu foi o resultado confuso, pois os objetos ligados ao culto tinham tal força imagética específica que acabava beirando à ilustração e esta não era minha intenção. A idéia que aparentava promissora revelou um resultado insatisfatório, algo não saíra de acordo, não encontrara a imagem para aquela idéia ou ainda não era ela.

Dar visibilidade a uma idéia é certamente algo complexo pela natureza das operações simultâneas que se dão em vários campos. Pois “a visibilidade não se desenvolve apenas com a experiência do visível, mas com a relação do olhar com os elementos que lhe faltam para se tornar experiência cognoscitiva” (MEIRA, 2003, p.112).

Esta experiência me fez refletir sobre a apropriação de materiais, sua carga imagética, e o manejo que precisa ser realizado para atingir os fins almejados.

No caso em questão, a mudança de contexto não foi suficiente para alterar o significado, dando-lhe outra leitura que não fosse a mais óbvia, não havendo, portanto, a superação da linha de superfície (SALES, 2001, p.97); houve uma proximidade reductiva à ilustração. Concluí, nessa primeira experiência, que a idéia precisava ser mais bem trabalhada e para isso era preciso operar como mais sutileza, síntese visual e mais elaboração na escolha e utilização de materiais associados ao culto.

Essa primeira experiência me trouxe também muitas dúvidas, sendo a principal delas a questão da utilização de imagens associadas ao culto sem fazer ilustração. Como ir além da linha de superfície?

Algumas linhas garatujadas assinalavam um movimento feito no terreno. Concluída essa primeira experiência, investi em uma outra, avançando mais alguns passos.

Uma experiência com o aleatório

Comecei esta experiência revendo meu objeto a partir de um exercício que consistiu em interrogar o enunciado do objeto e outras questões apareceram. A quais relações devotas eu me referia? Por que elas me interessavam? Essas foram perguntas importantes e que estavam colocadas como afirmação no enunciado do objeto. Percebi então que eu queria trabalhar com os desejos implícitos e explícitos em promessas (desejo aqui tem o significado de voto em seu sentido mais geral e imediato). Esse talvez fosse um campo de maior abertura para cruzar imaginários. Duas questões passaram a habitar minha mente: como traduzir plasticamente esse universo sutil dos desejos sem me afastar da proposta? Com quais materiais trabalhar?

Folheando ao acaso um livro de arte, *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, na página 14, uma imagem me chamou a atenção especialmente: um contrato de promessa do século XVIII.

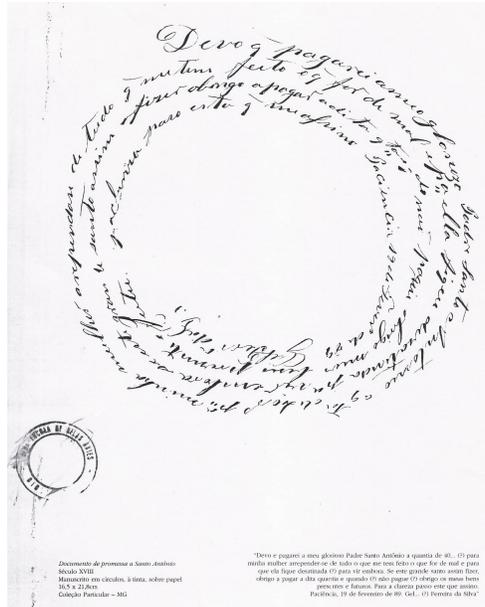


Figura 5

A partir dessa imagem, outras me ocorreram como a de tigelas votivas
babilônicas depositadas no *British Museum*.



Figura 6

Lembrei também dos ex-votos em cera tão comuns em Salvador.



Figura 7

Encontrei ainda, no arquivo fotográfico da pesquisa, uma fotografia tirada na igreja dos santos Cosme e Damião em Igarassú, Pernambuco, onde aparece a imagem dos santos com ex-votos de parafina.



Figura 8

Essas quatro imagens de épocas e lugares diferentes estavam associadas ao gesto de fazer uma promessa, eram registros de promessas, de

um desejo expresso. Nesse ponto me ocorreu a seguinte pergunta: o caruru é um ex-voto? As perguntas foram se multiplicando e se desdobrando em outras, mas sempre voltava à idéia de desejo que permeia voto, ex-voto, promessa como um ato de enunciar um desejo – colocando-o dentro de uma cadeia sígnica: desejar, nomear o desejo, em uma promessa, acionar uma cadeia de ações que se tornam gestos propiciatórios (rezar, acender vela, escrever o pedido, enunciá-lo, esperar pela realização, pagar a promessa).

À medida que ia estreitando as relações com os sujeitos participantes desta pesquisa, ia também ampliando as informações sobre o caruru e suas promessas.

Mais uma vez, lancei-me à procura pela forma que viesse dar corpo às imagens que ocorriam. Depois dos muitos projetos esboçados, idéias e materiais postos à prova, entre os materiais testados a parafina me pareceu uma matéria plena em possibilidades associativas. Disso resultou o projeto de fazer uma instalação sobre votos, promessas, desejos. As esferas de parafina e cera de abelha me pareceram ideais para a materialização dos votos. Eu pretendia recolher depoimentos de devotos e a partir deles criar cada peça (uma referência aos ex-votos). A idéia era, depois de prontas as esferas, elas seriam dispostas sobre um tecido azul. Não cheguei a dar título a essa instalação.

As esferas pareceram, em princípio, a forma visual para essa evocação dos votos. Comecei experimentando a cera de abelha, mas a dificuldade de encontrar o material me fez mudar buscar um outro; voltei-me então para a parafina.

Contudo o primeiro problema surgiu do manejo do material. A parafina, embora fosse um material familiar para mim, nessa proposta revelou-se difícil. Os procedimentos utilizados foram: o derretimento da cera e da parafina, o uso de moldes. Entretanto uma dificuldade técnica tornou o processo demorado e complexo: as esferas eram difíceis de fazer, pois não havia molde adequado e no final ficavam parecidas com velas artesanais. Nesse ponto da experiência, provei o cansaço e a frustração, pois se a idéia de trabalhar com os desejos inicialmente abrisse novas possibilidades associativas, a forma visual não era adequada por algum motivo que eu não sabia. Além do desânimo, outras perguntas surgiram: como realizar síntese com os materiais e a visualidade sem incorrer em maneirismos? Como encontrar a imagem certa e saber que a encontrou?

Meu próximo passo foi refletir mais sobre essas experiências, ler e conversar em sala de aula. Assim, a concepção criativa foi se reconstruindo se clarificando e naquele momento ficou patente para mim, a necessidade de explorar mais o material e suas possibilidades antes de projetar qualquer instalação.

No fim de uma noite insone, queria fazer algo, mas não sabia o que era. Comecei a arrumar livros, cadernos e notas. Depois passei para o material de desenho e pintura. No meio desse material estava uma quantidade razoável de restos de parafina da experiência anterior, subitamente me deu uma grande vontade de derreter aquela parafina. Incontinenti, fui derretê-la só pelo prazer de derretê-la, uma vontade de manipular o material, sem nenhum projeto claramente definido que não fosse derreter aquela parafina. Durante a

operação resolvi preencher nagés¹³ pequenas, pra ver que efeito teria. Uma hora depois, tendo preenchido todas elas, queria ainda derreter mais parafina. E me veio a idéia de experimentar algo que ainda não havia explorado - na experiência anterior, na tentativa de apressar o processo de solidificação da cera, eu havia submergido a fôrma com parafina fundida em um balde de água e uma quantidade derramou acidentalmente na água produzindo um efeito muito plástico, que naquele momento me passou despercebido. Agora eu queria explorar essa possibilidade. Enchi baldes de água e bacias enquanto a parafina derretia. A primeira forma que surgiu da água lembrava uma asa, pela sua textura e delicadeza, era pura leveza.



Figura 9

Isso me animou. Tudo era surpresa, pois eu não sabia que forma esperar, não havia um controle da minha parte (quanto à forma), eu simplesmente derramava uma quantidade de cera e esperava que ela solidificasse para ver o que acontecia.

¹³ Tigelas de cerâmica originárias de Sergipe e muito populares em Salvador.

Uma forma emerge do informe e instaura uma série de demandas para o gesto que vai plasmá-la. É o pensamento de obra que compatibiliza forma e gesto, assim como as imagens, as abstrações, as relações, as transformações que vão ser ligadas a focos de tensão e interação, de situações germinais que precisam condições para crescer e evoluir para uma determinação poética se completar.” (MEIRA, 2003, p.126)

Visto por esse ângulo, o surgimento de uma forma está conectado com o pensamento e a rede de relações deflagradas no processo criativo. Dar corpo a essas imagens é uma questão de unir pensamento e gesto. Intuí algo naquele procedimento, pressenti uma “situação germinal” algo com possibilidade de expansão.

A partir da segunda peça, decidi interferir mais no processo, (em um jogo mais lúdico do que dramático), usando a mão com mais energia para fazer interferências na massa de parafina que submersa continuava misteriosa para mim até que a parafina se solidificasse e eu a trouxesse à tona, lembrando um processo de revelação.

Dando prosseguimento ao exercício, experimentei baldes de vários tamanhos e uma bacia, produzindo peças maiores e menores. Variei também na quantidade de parafina e quando percebi, duas horas depois do início, havia uma mesa quase repleta dessa formas irregulares. Enquanto derretia mais parafina, e começava já a adicionar cores, lembrei de pratos que havia usado em uma instalação. Escolhi alguns e coloquei as peças dentro deles. Foi como se uma peça completasse a outra. Arrumei tudo em outra mesa como quem arruma a mesa para convidados. Só parei quando a mesa estava repleta de pratos, a parafina acabando e o dia rompendo. Nesse momento, contemplando o resultado daquela noite comecei a associar as imagens ali diante de mim.

A maneira pela qual havia chegado àquelas formas, que eram formas plásticas irregulares, irrepetíveis, mas que em suas irregularidade singularizantes guardavam uma “semelhança” entre si.



Figura 10

Segundo Salles,

A criação como um processo de inferências mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora mostra o modo como um elemento inferido é atado a outro. (2001, p. 89)

Havia nesse processo algo de multiplicidade, do mesmo material submetido à mesma ação gerando formas diferentes, mas que estão inegavelmente atadas entre si pelo mesmo princípio.

Refletindo mais sobre essa experiência, em que a parafina fundida passa do fogo à água em uma interação entre substâncias e temperaturas com a intervenção da mão, resultando em uma forma inesperada, comecei a refletir a partir do próprio processo sobre uma relação entre as leis físicas que regulam o universo e a interação entre a vontade e esses fatores externos, sobre a

presença do componente aleatório e a relação de tudo isso com a minha proposta.

Ao contrário da experiência anterior, as esferas, formas econômicas, pensadas, perfeitas, simbólicas, geometria clássica, euclidiana, as formas agora são formas em transição, irregulares. Aqui a cera fundida é espalhada pela água até solidificar-se, num movimento de interação entre substâncias e o gesto intencional. Na forma está registrado seu instante de solidificação, de sua relação enquanto matéria regida por leis físicas. Ali está marcada a relação entre os elementos e o momento de transformação. Ao contrário da esfera que tomou as proporções e o formato da peça utilizada como forma, fechada em sua previsibilidade, ocultando em sua forma o processo, o embate entre os elementos e sua marca na matéria. De alguma forma esse segundo resultado traz também a marca da ação do artista, o gesto que atuou sobre a matéria.

Assim o resultado integra a intencionalidade, as interações de ordem física entre os materiais, ao mesmo tempo em que supera o uso convencional dos materiais apropriados do cotidiano e da devoção, havendo nesse momento a superação das linhas de superfície.

A partir de observações posteriores feitas na sala de aula com a participação dos colegas, foi observado que nesse último experimento:

Há uma repetição de procedimentos, mas não de formas. A forma se dobra e se redobra sobre si mesma, o resultado é puro movimento. Há vestígios da água e do fogo como forças atuantes no processo. A entrada do pigmento assinala mais uma mudança no processo.

Ao contrário das experiências anteriores, que o planejamento fora feito antecipadamente, essa experiência surgiu de um lampejo, de um gesto. Nesse

processo as imagens precedem os raciocínios. Isso confirma de certa maneira o que diz Meira:

Ou se é espontâneo ou se é reflexivo numa ação. O artista dosa estes dois momentos quando está realizando sua obra, pois, no movimento espontâneo da criação, ele age de modo irrefletido, movido por uma lógica que emana de todo o seu complexo existir. (2003, p. 127)

Italo Calvino, falando sobre o próprio processo criativo, explicita claramente essa situação quando uma imagem se apresentava para ele carregada de significação, mesmo ele não sabendo formular conceitos quanto a isso. Assim partindo dessa imagem que vai adquirindo nitidez, ele começa a desenvolver a história, que vai ganhando contorno com a própria potencialidade da imagem, que ganha assim certa autonomia na criação, cada imagem revela outras, “forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições” (1990, p.104).

Na experiência narrada, algo semelhante aconteceu, pois as imagens vieram como um desejo, a vontade de fazer experimentações com a parafina, um sentimento obscuro guiava o processo, pois não havia uma imagem clara, apenas o desejo vago e ardente de encontrá-la e a intuição que ela estava próxima. Só depois de algum tempo foi possível começar a compreender como essas imagens que irrompem subitamente se conectam ao projeto. Tal compreensão só surgiu depois de experimentá-las ou à medida que fui vivenciando o processo. A observação de Meira sobre o processo criativo ajuda a esclarecer esse estado que experimentei:

O espaço de trabalho poético [...] apresenta um funcionamento do imaginário que implica acoplagens insólitas, ou seja, as imagens necessitam de uma arte ou atos criadores para sair do plano virtual para o atual, carecem de exercícios com a plasticidade, onde o drama da criação pode efetuar como construção e desconstrução de formas, adequação de gestos e relações para dialogar com a materialidade. (2003, p.131)

Penso que o material e a técnica fornecem as pistas e definem o processo, mesmo antes que o saibamos, mesmo antes de se dar a visibilidade. Mas só a experimentação confirma essa intuição ou a desmente. De onde se conclui que é preciso experimentar para que a forma se revele plenamente, para que próprio processo se realize, reajustando as opções, reordenando as idéias e configurando aquilo que quer ser tornado visível e que ao final será a própria obra.

O processo artístico traz portanto em si mesmo sua própria direção. Pois o tentar, não sendo nem previamente regido nem abandonado ao acaso, é de per si orientado pelo presságio da obra que deseja efetivar (PAREYSON, 1993, p.75)

A partir dessa experiência passei a recolher pratos usados. Depois, no atelier, para cada prato recolhido nos contatos era feita uma peça em parafina, sinalizando aquele contato. Esses pratos, uma vez retirados do seu convívio, são reconhecidos na minha poética como um material transitório e único.

Na rede de conexões estabelecida entre o universo devocional de Cosme e Damião e a minha poética, encontrei a técnica para agir sobre a matéria (fundir, moldar, pigmentar), ações que podem ser relacionadas com o gesto cotidiano de cozinhar.

O imaginário entra nesse processo para trazer as imagens que, fluentes e mutantes, podem insinuar-se nos interstícios do processo, juntar-se a outras imagens, gestos e forças, atravessar saberes, e não saberes e engendra um mundo em imagens que o pensamento possa dar forma (MEIRA, 2003, p.129)

O atelier adquiriu ares de cozinha, em que a parafina vai ao fogo, é derretida, sofre transformações, entra em movimento. No fogo se liquidifica do fogo para a água se solidifica, se retorçe, dobra-se, guiada pela mão e pelos outros sentidos. Em cada operação, experimentam-se as sensações de calor e frio das temperaturas que movimentam a matéria em sua metamorfose, que produz um cheiro, um som, e se transforma de novo pelas cores dos pigmentos. A parafina, material de que são feitas as velas, esses objetos efêmeros imantados pelos desejos, feitos para ligação de planos, passa do sólido para o líquido e torna a se solidificar em um fluxo de transformações, emblema do trajeto e do universo sutil dos desejos implícitos e explícitos em promessas. A peça de parafina agrega-se ao prato compondo um único objeto, um signo desse trajeto.

Dessa experiência surgiu a instalação **Mesa de desejos**¹⁴. A instalação ocupou uma sala onde foi colocada uma mesa e sobre elas peças de parafina; no chão, algumas dezenas de pratos espalhados e dentro deles peças em parafina de cores variadas.

¹⁴ Exposta na mostra Távolas em 2 de junho de 2004, na galeria Caco Zancchi em Salvador.



Figura 11

Essa configuração compunha uma cena que sugeria uma oferenda de alimentos.

O jogo de imaginação surgido a partir da exposição **Mesa dos desejos** aponta intencionalmente uma abertura da proposta, para várias interpretações, formando um jogo de possíveis em que as leituras do espectador-participante colaboram para que a multiplicidade da obra se desdobre a sua frente. Em **Mesa de desejos**, o apelo aos sentidos também é trabalhado, mas voltado para essa participação semântica. O espectador é convidado a desvendar a obra que se apresenta como um jogo de imaginar, esse possível jogo de ambigüidade entre o visto e o interpretado. Os elementos da instalação sugerem possíveis semelhanças, que apontam para objetos ou situações existentes fora do signo, mas assim o faz de modo ambíguo. “Essas formas criam figurações que obedecem a determinações imanentes e *“sui generis”*. Que chamam a atenção primeiro para as qualidades internas do signo (SANTAELLA, 1989, p. 65). Essa referencialidade é, portanto incerta, não oferece nenhuma explicação de fato, somente faz crescer uma expectativa e

um desejo de significação. Há nisso o que Santaella chama “demora icônica” (Ibid.), ou seja, a dificuldade de reconhecimento e identificação dos referenciais ou mesmo sua suspensão (Id., 2002, p. 91).

O que é apresentado ao espectador não é um registro de experiências visuais simplesmente, mas signos que pedem para ser interpretados (SANTAELLA, 1989, p. 65). Isso cria no público a “demora referencial”, a suspensão da percepção automatizada, pois as relações associativas são muitas e imprevisíveis.

Neste trabalho, proponho esse jogo de imaginação e significação supondo “que cada olhar é uma imagem. Que cada imagem é um olhar. Imaginação do olhar. Olhar da imaginação” (SILVA, 2003, p.70). Como nas leituras de livre associação de manchas em paredes, provocando o visitante da exposição a reconhecer formas familiares naqueles objetos, a fazer associações de toda sorte desde as mais previsíveis às mais inesperadas. Um jogo de aparências, um banquete aos olhos em que cada um imagina o que desejar. Com isso, a obra se estabelece como metáfora que busca aproximar arte e vida, não sendo espelho ou janela, mas a obra inserida na própria vida. Nesse gesto está a tentativa de instaurar um mundo imaginal dentro do mundo real.

No imaginário, por força de seu caráter torrencial, os sentidos se alastram, ramificam, bifurcam, extraviam-se. Rizomático, o imaginário não se restringe à formação de imagens (figuras) na mente, embora o faça, mas alcança uma dimensão maior, antropológica, de elaboração de um mundo no mundo, de uma cultura na cultura, de um ser-no-mundo por si, em si, para si, ao mesmo tempo, em função do mundo, com o mundo, pelo mundo. (SILVA, 2003, p. 48)

Em **Mesa de desejos** as peças de parafina e os pratos foram usados para provocar a imaginação dos espectadores, para aguçar a voracidade da fantasia. Nenhum texto explicava a instalação, o espectador tinha que se mover por si, dialogar com a obra diretamente, pelo olhar, lendo as imagens com outras imagens, assim a imagem-forma materializada naqueles objetos não cessaria de se metamorfosear na imaginação do espectador que via o que desejava ver.

Tecnicamente esse exercício não foi inteiramente satisfatório, pois o espaço onde foi feita a instalação não reunia condições para a criação de uma atmosfera mais sugestiva como constava no projeto. Por outro lado, essa experiência revelou-se frutífera ao desvelar outra possibilidade da obra, a de ser um catalisador de imagens uma máquina de imaginar, oferecendo ao espectador possibilidades de leituras multidirecionais. Esses aspectos foram pesquisados na elaboração das propostas que se seguiram.

IV PRINCÍPIOS E CONEXÕES

O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos.

Gilles Deleuze

Neste capítulo apresento a participação, a apropriação e a multiplicidade como princípios de criação que orientam este trajeto poético. Para tanto, faço conexões com a história da arte recente no exterior e no Brasil, especialmente o período que compreende as décadas de 60 e 70, e com o processo criativo nesta pesquisa.

Da contemplação à participação

As mudanças globais no contexto sócio-cultural e o surgimento de novas tecnologias e idéias foram preponderantes para uma nova percepção de mundo e a passagem da representação para a apresentação. As posturas das vanguardas artísticas do século XX, antes casos isolados ou de grupo de

artistas, levaram tempo para amadurecerem e se consolidarem a partir da década de 60, quando a arte ocidental vai entrar em uma escala maior nas propostas de vanguarda e construir a partir delas sua estrutura conceitual e visual. A partir dos anos 70, o Modernismo então cede lugar ao pluralismo das artes visuais contemporâneas em que a artesanaria tornou-se elemento secundário e o olhar, a percepção visual do mundo, tornou-se o elemento constitutivo das artes plásticas. Conforme afirma Bueno,

A modernidade das artes plásticas se consolidou nos anos 60, em clima de vanguarda, através da produção artística norte-americana e associada à estrutura de mercado em organização. Uma condição favorável, que reforçou a hegemonia dos agentes nova-iorquinos e trouxe visibilidade para o seu trabalho identificados como concepção de vanguarda ligada ao binômio inovação/ruptura estética, tiveram o privilégio de veicular as tendências que revelaram – o que muitos retrospectivamente consideraram – o processo final de ruptura com as convenções estéticas estabelecidas. Ou seja, a ruptura com os suportes que até então haviam confinado a atividade artística: a pintura e a escultura. (BUENO, 1999, p. 224)

Os artistas passam a produzir novas relações ao cruzar conceitos e procedimentos artísticos e não-artísticos na construção de suas poéticas. A conquista dessa nova percepção favorece o surgimento de artistas voltados para criação de imagens e sensações para além dos objetos, que conduz a arte para o campo da experimentação, proporcionando o surgimento de novos gêneros ou a agregação de elementos antes estranhos às artes plásticas. A arte contemporânea se apropriou de linguagens e de meios disponíveis para reelaborar o conceito de arte, do fazer artístico e conseqüentemente sua recepção.

Dessa forma, a arte contemporânea tornou-se um território de pluralidade que engloba um vasto campo de manifestações artísticas. Segundo Favaretto:

Uma arte não é contemporânea apenas porque é recente e mesmo presente. Contemporaneidade pressupõe a ultrapassagem das categorias modernas – o novo, o projeto, a autoria, a soberania do sujeito, a racionalidade etc. – em favor de intervenções num sistema em contínua transformação, no qual a invenção procede da interpretação. (2000, p.113)

Indo além das categorias modernas a arte de hoje, engloba não só novas técnicas, mas também princípios conceituais complexos, abrindo-se para a interdisciplinaridade e o hibridismo, o que possibilita uma liberdade irrestrita às proposições contemporâneas.

Formas de participação

Nesse universo instaurado pela arte contemporânea a relação com o público ganha nova dimensão e é uma de suas mudanças mais radicais, Tassinari afirma que as mudanças no conceito de obra de arte geram mudanças nos esquemas espaciais genéricos, e modifica a relação do espectador com as obras, pois a relação do público com a obra de arte, antes centrada na passividade da recepção contemplativa se transforma dando ao espectador um papel ativo dentro desse novo espaço (2001, p.143). Essas mudanças decorrem da liberação do suporte e outros desdobramentos, que de

certa forma forçaram a posição do expectador, que passa então a ser convidado a participar cada vez mais das obras. Segundo Bueno, artistas em diferentes partes do mundo direcionaram suas práticas para a quebra dos paradigmas modernos, buscando uma liberdade que os liberasse dos suportes tradicionais e os colocasse em contato com a vida.

Oiticica e Lúcia Clark, no Rio de Janeiro; Beuys, na Alemanha; Claes Oldenburg e Eva Hesse, em Nova Iorque. Quase simultaneamente empreenderam uma passagem das formas rígidas para as flexíveis, envolvendo uma forte aproximação da arte com a vida e uma grande liberdade em relação aos procedimentos estéticos tradicionais. A arte é o ponto de partida, mas a meta estabelecida é colocá-la em contato com a vida. (1999, p.225)

Nesse contexto, a participação surge como uma forma de levar a cabo essa aproximação. Buscou-se uma redefinição de “público” em termos de “pessoa” e “lugar”. Para Ades, a participação traz a idéia de que a vida ou o sentido não existiriam sem a participação ativa do observador e visava a demolição do mito do artista demiurgo, como um ser único e privilegiado detentor da inspiração e da criatividade (1997, p.283).

Segundo Justino, a participação do espectador pode se dar de quatro maneiras: “a contemplação passiva da arte clássica, a contemplação ativa do cubismo à arte abstrata e outras experiências da arte moderna, a emotiva, happening e, finalmente, a experimental” (1998, p.121).

Na contemplação passiva do fruidor não é exigida uma interferência, pois este recebe a obra acabada, sua maior ou menor participação vai depender da familiaridade com o referencial. Já a contemplação ativa convoca o fruidor à reflexão, uma vez que o referencial não é evidente. Ela exige uma

iniciação, pois este se vê diante de referências estranhas à sua experiência. Contudo mesmo essa contemplação ativa pode exigir diferentes níveis de envolvimento. O que a arte abstrata exige do espectador é diferente do que a cinética solicita. Enquanto a primeira exige um exercício cognitivo, a segunda solicita do público respostas sensoriais. Na participação emotiva o observador é conduzido pelo artista a participar, é envolvido e responde emocionalmente aos estímulos da proposta. Quanto à participação experimental, é uma forma aberta de participação que pode englobar as duas últimas e ir além, dando ao participante a possibilidade de criar, por isso exige uma tomada de consciência da proposta e das regras, a condição possível do jogo entre participante e proposição.

Nesse terreno de aberturas, o participante entra em contato consigo mesmo e seu potencial criativo. O resultado desse tipo de participação não é completamente previsível, o participante pode ter diversos tipos de reações, algumas não previstas pelo artista. Essa forma de participação aponta para a obra experimental, que se oferece inacabada, cuja abertura apresenta um índice de indeterminação proposital, como no conceito da obra “Projeto” de Hélio Oiticica: “o conceito de obra acabada é trocado por estruturas germinativas, nas quais a participação do indivíduo é sua própria criação, quer ocorra de forma direta, quer através de sua imaginação” (*Apud* JUSTINO, 1998, p.104).

Nesse contexto, o trabalho do artista focaliza o processo, a recepção e conseqüentemente a participação do espectador.

Embora, como foi posto antes, essa consciência tenha surgido em várias partes do mundo na mesma época, há diferenças na maneira como as

mudanças se processaram, não só pelas diferentes visões de cada artista, mas também pelas especificidades culturais dos locais onde surgiram.

Na Europa e Estados Unidos, os artistas, abandonando os suportes convencionais, deram início a novas experimentações. Uma delas veio a ser conhecida como *happening*¹⁵.

O *happening* tem seus antecedentes nos eventos futuristas e dadaístas, que combinavam linguagens artísticas e provocação. Essa modalidade artística aponta para uma participação emotiva do público, pois são provocativas e exigem mais que a simples contemplação. Segundo Glusberg, a gênese dos *happenings* está tanto na herança das vanguardas anteriores à Segunda Guerra, quanto em manifestações individuais como, as *assemblages* de Kurt Schwitters, os *environment* de Duchamp, a *action painting* de Pollock e a *collage* de mídias feita por Cage em ***Untitled Event*** (GLUSBERG, 1987, p.26-28).

Sobre a passagem do *environment* para o *happening*, Glusberg cita Kapprow:

Ao mesmo tempo percebi que cada visitante do *environment* fazia parte dele. Eu, na verdade, não tinha pensado nisso antes. Dei-lhes oportunidade, então, tais como: mover coisas, apertar botões.

Progressivamente, durante 1957 e 1958, isso me sugeriu a necessidade de dar mais responsabilidade ao espectador e continuei a oferecer-lhes cada vez mais, até chegar ao *happening*.
(*Apud* GLUSBERG, 1987, p. 32)

¹⁵ Definido por Bueno(1999), os *happenings* consistem em encenações, acontecimentos, que operam combinando diferentes modalidades de arte como teatro, dança artes plásticas, música etc. Embora não se trate de uma improvisação, eles não seguem textos ou papéis definidos.

O termo escolhido por Kaprow consagrou-se, embora outros artistas tenham usado diferentes nomenclaturas, assinalando diferenças de abordagem ou sutilezas conceituais: *event* (Brecht), *aktion* (Beuys), *dé-collage* (Vostell). Quanto à participação do público no happening, uma declaração assinada por autores de *happenings*, em 1965, define a natureza dessa participação: “Toda pessoa presente num *happening* participa dele. É o fim da noção de atores e público” (GLUSBERG, 1987, p.34).

Os *happenings* eram apresentados em locais variados, desde galerias até galpões abandonados, passando pelas ruas e praças, que favorecia o diálogo com um público maior e mais diversificado, o ato artístico era assim inserido no cotidiano.

É preciso também citar a *live art*, que envolve ações e participação. Os artistas dessa corrente tinham a intenção de utilizar o material da vida cotidiana como material de suas ações. O **Gutai**, formado por um grupo de artistas japoneses, além de outros grupos como o ***Exploding Galaxy*** e o ***Fluxus***, apresentavam propostas experimentais envolvendo participação. O ***Fluxus***, internacionalmente conhecido, trouxe para a arte contemporânea contribuições definitivas, uma vez que o seu raio de influência se estendeu do hemisfério norte para o resto do mundo, difundindo o uso de multimídia e da *performance* e privilegiando a participação do público. De suas atividades, participaram artistas como Oldenburg, Vostell, Beuys e Yoko Ono entre outros.

Simultaneamente a esses acontecimentos internacionais, artistas da vanguarda brasileira como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Antônio Dias, Ivan Serpa, Vergara, Glauco Rodrigues, Escosteguy, desenvolviam trabalhos onde a participação do espectador era considerada o

centro da obra. Essa vertente surge no Brasil com o aparecimento do movimento Neoconcreto e torna-se uma das características da vanguarda brasileira dessa época. Nesse sentido, a obra de Hélio Oiticica e de Lygia Clark tornam-se referência. E é o próprio Oiticica quem escreve:

quando uma escultora como Lígia Clark, p.ex., articula triângulos, círculos, secções deste e do quadrado, sua preocupação, e o que faz, é buscar uma estrutura que se desenvolva no espaço e no tempo, sendo que a forma é apreendida na medida em que esses elementos entram em ação, ligados nesse caso à participação do espectador. (1986, p. 61-62)

Sobre Lygia Clark, pode-se acrescentar que, partindo da pintura e escultura, ela rompe com as limitações que essas categorias lhe impunham, propondo obras que se relacionam com o público pela participação tátil (os bichos). Sobre essa série, a artista declara: “Na realidade, trata-se de um diálogo em que o bicho reagiu – graças a um circuito próprio e definido de movimento – às estimulações do espectador. Esta relação entre obra e espectador – antigamente virtual – torna-se efetiva” (1980, p.17).

Com essa obra, Lygia inaugura entre nós uma nova noção de espaço, tempo e relação do espectador com a obra.

A partir da Série **Caminhando**, Lygia, ligada cada vez mais às questões da percepção e do instante, constrói uma obra voltada para o coletivo. Paulatinamente a autoria vai se diluindo e suas produções realizadas em Paris transformam-se em experiências coletivas, suas propostas funcionavam como terapias corporais e por essa época Lygia se autodeclara uma não artista.

Segundo Oiticica, a arte de vanguarda eclodiu no objeto, na participação, evoluindo para uma arte participante, em que as questões político-ético-sociais ocupam lugar de destaque nas ações e reflexões¹⁶.

Os artistas brasileiros viveriam a partir de 1964, sob a Ditadura Militar e sua violenta opressão, situação diferente dos seus colegas europeus e norte-americanos, o que certamente influenciou a maneira como as poéticas da participação se instalaram entre nós. Com seu caráter de protesto que explicita a preocupação político-social dos artistas.

Em seu “Esquema Geral da Nova Objetividade”, Oiticica (1986, p. 91) inclui a participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.) e proposições coletivas como teoria e prática dessa corrente. Para o artista, inicialmente a participação se caracteriza pela oposição à contemplação e se manifesta de várias maneiras das quais ele aponta duas como sendo bem definidas: a “participação sensorial corporal”, que envolve a manipulação e a participação “semântica”. Para o autor, essas duas maneiras não se reduzem a puro mecanismo de participar; elas apontam para uma participação total, geradora de novos significados, diferenciando-se da contemplação. A participação ativa do espectador, que é convocado a completar os significados propostos na obra, revela a adoção do conceito de obra aberta pela vanguarda brasileira.

Em sua reflexão sobre a participação na vanguarda brasileira, Hélio Oiticica, detecta essa tendência para uma arte coletiva na vanguarda brasileira, como maneira do artista estar engajado nas questões de sua época e lugar

¹⁶ Com isso verificou-se, acelerando o processo de chegada ao objeto e às proposições coletivas, uma “volta ao mundo”, ou seja, um ressurgimento de um interesse pelas coisas, pelos problemas humanos, pela vida em última análise. O fenômeno da vanguarda no Brasil não é mais hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas (OITICICA, 1986, p. 95).

(Ibid., 1986, p. 96). E aponta duas maneiras de propor uma arte coletiva: levar a arte para as ruas em contato com o público, em proposições elaboradas para esse fim. A outra maneira seria propor a esse público atividades criativas na própria estrutura da obra.

Segundo o artista “a descoberta” das escolas de samba, ranchos, frevos, festas de toda ordem, futebol, feiras e outras manifestações populares, determinou a intensificação dessa tendência para proposições de arte coletiva (Ibid.). Essa tendência, contudo, não apelou para uma folclorização ou tematização dessas manifestações. Para os artistas da vanguarda brasileira na década de 60, a arte coletiva e a participação eram uma questão de comunicar em grande escala e com proposições de obras “abertas”. Cabia ao artista “criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de ‘proposicionista’, ou ‘empresário’, ou mesmo ‘educador’”. (Ibid., p.97). Essa postura revela a visão político-social desses artistas.

Para Hélio Oiticica, a grande questão da vanguarda brasileira não era mais a questão do novo, de ser contra a arte do passado, a grande questão era “para quem o artista fazia sua obra”, pois acreditava que, na conjuntura em que se vivia, era necessário ao artista, além de criar, comunicar em grande escala e assumir proposições experimentais abertas, visando ampla participação popular em uma postura política, ética e social.

Sobre o **Parangolé**, o artista afirma o sentido de uma participação coletiva que nasce com ele, e a partir daí sua importância para uma participação mais intensa. O **Parangolé** recorre a outras linguagens, como poesia, música, dança, teatro, como fez o *happening*, mas é diferente deste, pois no **Parangolé** o artista inicia o processo, mas é a invenção do participante que faz a obra. A obra de arte

no sentido convencional desaparece para dar lugar à ação viva, que é presença e duração, chamada pelo artista de vivência. “Ela é totalidade da experiência vivida a partir da motivação efetuada pelo artista, mas também lugar dos imprevistos, que vão depender do participante” (JUSTINO, 1998, p.75).



Na

Figura 12

fechadura da obra

admite as mudanças no projeto feitas pela ação, assim a obra é construída como um jogo entre artista e participantes (1998, p. 49). O artista encarna os pressupostos teóricos abraçados pela vanguarda brasileira na década de 60. A preocupação é introduzir o espectador no processo fenomenológico da obra como uma proposição aberta à sua participação total confundido os limites entre arte e vida até as últimas conseqüências.

Participação como princípio

A participação do expectador é um dos princípios da poética desenvolvida por mim nesta pesquisa de mestrado. Como princípio, ela

percorre toda a poética definindo situações, problematizando e encontrando soluções. Segundo Milliet,

o desejo de certas tendências de retomar formas arcaicas, anteriores à instituição artística, corre na vertente que pretende integrar o público à criação. Nas origens da arte, conforme o mito grego, há envolvimento corporal nos ritos dionisíacos e participação coletiva em cantos, danças e orgias. A distinção entre o espetáculo e os espectadores, excluídos fisicamente da ação, começa a ocorrer no teatro clássico. Essa cesura pode eventualmente ser superada quando os artistas recusando a produção de objetos de arte – quadros e esculturas – e o espaço que lhes é tradicionalmente reservado – museus e galerias – partem para a mobilização do público. (1992, p.152-153)

Analisando o sentido dado à participação no texto citado, observo que esse sentido, nesta poética, não é o mesmo, pois aqui não se trata simplesmente de retomar as formas pré-artísticas num transbordamento dionisíaco. Nem há recusa da produção de objetos artísticos convencionais por considerá-los ultrapassados, nem mesmo a recusa aos lugares consagrados como museus e galerias. A participação do público pode trazer consigo uma adesão ao orgíaco, ao iconoclastico e toda sorte de recusas ao que se chame convencional. Contudo, no caso desta proposta, não foi o objetivo principal. A participação aqui tem um sentido mais abrangente. Pretendi abrir a obra à participação do público pelos seguintes motivos: queria um desafio, fazer um trabalho que fosse além do que eu já havia experimentado, me ultrapassar antes de tudo. Queria fazer um trabalho em que houvesse riscos, e não tivesse o controle total das situações; em que tudo não dependesse só de mim, do meu “talento”. Queria fazer um trabalho que desmistificasse o isolamento do artista. Um projeto que incluísse outras pessoas, incluísse a vitalidade do

contato interpessoal. Que quase tudo dependesse de negociações interpessoais, de redes nas quais cada ponto fosse uma pessoa, indo na contramão da tecnologia de ponta. Eu queria o contato puro e simples com o outro ser humano como base para criar. Por isso os lugares dos eventos e a natureza da produção tinham que ultrapassar os limites do convencional no objeto, no lugar, na recepção, pois a proposta exigia mobilidade. Era uma proposta de colocar uma obra em circulação, que fosse acontecendo em vários momentos, fragmental, visível aqui, invisível ali, e assim por diante. O que eu queria era sair do centro e formar uma roda com outras pessoas, várias rodas em movimento. Com isso eu não tinha a pretensão de levar a arte às pessoas, mas fazer arte com elas, instaurar com elas o momento poético, a partir de coisas simples e em qualquer lugar, a partir das vivências. Considero os encontros minha maior fonte de material. Por isso eu não poderia me prender ao conceito de exposição e de lugares consagrados para a arte. Mas isso não foi uma mera recusa. Havia uma exigência poética.

Mas é certo que nessa proposta poética eu queria romper com a atitude de fazer arte somente para iniciados, para especialistas. Eu queria de fato fazer arte para quem quisesse arte, iniciado ou não. Quem estivesse disposto a uma nova experiência. Vislumbrei no universo do caruru de Cosme e Damião um centro irradiador de material para essa empreitada, as forças que eu precisaria, a falta de preconceito necessária e a alegria de estar com o outro fazendo poesia em qualquer hora do dia ou da noite sem protocolo.

Essa clareza eu tenho agora, havia um projeto, mas ele era um mapa esboçado a lápis. Sabia que tinha um lugar onde queria chegar, mas havia

muita vagueza no início. Foi preciso viver cada momento para poder dizer o que eu busquei e o que encontrei.

Essa atitude assumida na pesquisa trouxe mais que questionamentos quanto aos lugares da arte, quanto aos objetos artísticos e aos destinatários; trouxe a certeza de que é preciso sempre ousar, onde há uma receita se cristalizando inventar, reinventar. Essa proposta foi um autodesafio, pois não produzir objetos estéticos duráveis é ainda um problema para quem quer se afirmar como artista e há também a própria dor de ver desaparecer uma composição material feita com dedicação de amante, mas na vida é diferente? A duração de tudo é finita e no efêmero nos movemos.

A participação neste trajeto poético está presente todo o tempo e se manifestou de diversas maneiras, propiciando um campo experimental ilimitado. Nos diálogos, nas colaborações invisíveis e visíveis, pela estimulação sensorial nas exposições, pela ação, indo a níveis de participação mais profundos onde o participante é considerado co-criador. A obra-trajeto realizada tem um caráter coletivo em alguns momentos, em que o meu papel é de propositor.

Essas formas de participação coexistiram em diferentes intensidades nos momentos que se distribuem ao longo desse trajeto. Ela permeou o desenvolvimento desta proposta, sendo, portanto, um dos seus princípios, uma das finalidades explícitas da obra.

Nesse contexto, a fruição implica uma relação interatuante, torna-se um campo de possibilidades aberto a uma multiplicidade de intervenções pessoais, negando uma experiência privilegiada, o referencial unívoco, substituindo-o pela abertura e multiplicidade (ECO, 2000, p. 23).

Assim, como certas peças musicais, que se desenvolvem em movimentos, a obra-trajeto desenvolvida por mim, foi pensada em movimentos, que são partes autônomas de um todo indivisível. O primeiro movimento é a pesquisa de campo - Os carurus na liberdade. O segundo movimento é o retorno a essa comunidade para propor uma participação na obra. E o terceiro a instauração da obra em um determinado espaço. Esses movimentos são blocos de ações que se subdividem dividem em outros, há uma infinidade de ações e eventos nos três blocos que é impossível registrar completamente, a obra escapa a uma totalização.

Esses blocos de ações, que eu chamo movimento por se aparentarem à música, foram atravessados por muitos devires¹⁷, de sons, silêncios, ritmos, motivos, velocidades, intensidades, timbres, trazidos pelos participantes. Era preciso então compor para que tudo isso se tornasse obra e era preciso que se “executasse” para que se tornasse instauração. Essa tarefa não era a tarefa de um solista, por isso a obra exigiu participação. Nos encontros que foram de alguma forma transformadores por ter havido possibilidades de desvelamento de algo entre as partes envolvidas (artista-pesquisador e participantes), a obra era executada.

O ato criador, como relação transformacional, é sempre político, seja em relação a objetos, seres, lugares, práticas, saberes, e querereres. A potência humana é paixão, atacar e ser atacado por forças existenciais, ser agente e paciente dessas forças. (MEIRA, 2002, p.121)

¹⁷ Segundo Deleuze e Guatarri, devir trata-se de uma relação transversal com um heterogêneo. Relação de multiplicidade. Há um nível molar, a sociedade produz categorias identitárias binárias (adulto x criança, mulher x homem, negro x branco etc.) Em um nível “molecular”, os desejos escapam a essas dicotomias. Um homem pode ser tomado por um devir-criança ou um devir-mulher, em que ele não é ou imita, mas se torna criança, mulher. Essas transversalidades desterritorializam as representações molares.

Essa proposta foi, portanto, uma aventura de corpo e alma, pois em todo o trajeto, em uma situação completamente imprevista, fiz contato com pessoas que talvez nunca tivessem pisado num museu ou galeria para com elas compartilhar o projeto criativo em um trabalho que envolveu relações humanas e diálogo que não era uma catequese, e sim a irrupção de um momento poético entre dois, três ou mais pessoas. Não se falou de história da arte, a vida foi o grande assunto. Falou-se de um projeto, de algo a ser construído em cooperação, algo que as pessoas entendiam sentindo, pois tínhamos os pés no chão e íamos ao cosmo nesses encontros.

Assim, momento e gesto foram privilegiados dentro desse trajeto poético e desde o levantamento de informações a obra começa, pois considero a fala sobre o projeto como obra. Nessa atitude aproximo meu fazer ao conceito de escultura social formulado e praticado por Beuys.

Para Beuys, cada idéia ou gesto, sua fala e comportamentos fazem parte da obra, a fala sobre a obra é a própria obra. Há um projeto global unificante ao expor a obra como obra falada “a voz em si [...] participa do espaço criado. (In)forma-o como um lugar de intercâmbio, um lugar de instantânea renovação” (BORER, 2001, p.14).

A voz que, se opondo à eternidade do mármore, “anuncia uma ‘obra’” coletiva ainda no futuro. Para o artista alemão, as palavras continham a obra assim como os materiais escultóricos contém a escultura. A fala é vista como escultura.

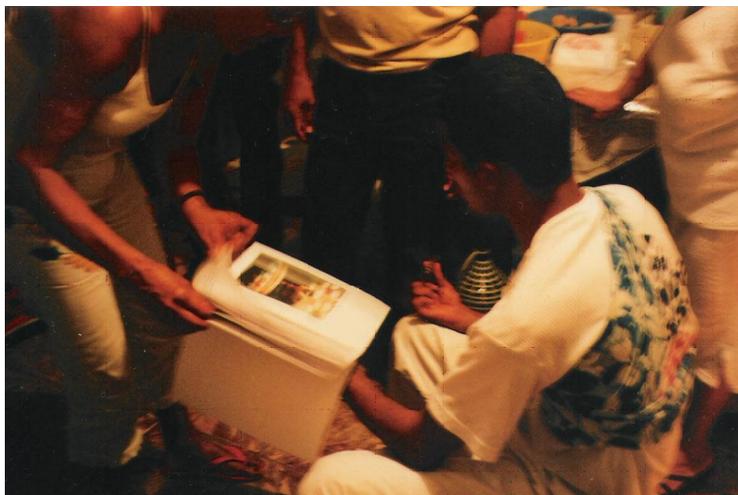


Figura 13

Neste trajeto poético, a intencionalidade do ato de discorrer sobre o projeto, um gesto de diálogo, é considerada como obra, pois esses momentos poéticos são uma vivência, a vivência do projeto, da construção de um por vir, um momento de criação no qual a obra está sendo construída na presença de outras pessoas e com as outras pessoas; ela está ali como idéia, como potência, apresenta-se como um projeto a ser realizado, uma “utopia”, cartograma impreciso, sonho proferido, compartilhado, promessa. Esses momentos aconteceram ao longo de toda a pesquisa com as pessoas envolvidas e para as quais eu declarava minhas intenções inventivas, ouvindo seus comentários.

Esse foi o gesto que se repetiu ao longo do trajeto, a situação de expor o projeto, de mostrá-lo durante uma conversa, criando imagens sonhadas com palavras.

Muitas vezes, quando um grupo de pessoas me ouvia com atenção e curiosidade, como quem presta atenção ao anúncio da construção de uma casa, tive a impressão de que a qualquer momento alguém iria perguntar:

Quantos cômodos vai ter? Quem vai morar lá? Uma casa, uma possibilidade, morada antes de tornar-se visível, através de imagens sonoras arquitetadas pela fala. Ocorria-me uma imagem: a casa acampamento, a casa nômade, temporária, movente, que se pode montar e desmontar. Dobrável, flexível, sem peso, adaptável, que viajará por diversos espaços sem perder sua essência de casa. Falar da obra me dava essa sensação de carregá-la a todos os lugares, abri-la, montá-la e partilhá-la. Vejo nessa atitude uma conexão com os atos de Beuys ao fazer da fala arte. O teor utópico e ético que o gesto contém para mim só ficou claro ao entrar em contato com a idéia de escultura social, que segundo Glusberg: Consistia:

em discussões com grupos de pessoas propensas a estender a definição de arte e de ciência – a rigor não só de definição, mas a própria prática – fora dos âmbitos específicos de cada ramo”. Preenchendo a lacuna entre duas formas de solidão, a da arte, isolada da sociedade em seus lugares próprios e a do indivíduo preso a suas ocupações. O ponto de partida é a arte ou a criatividade. O primeiro ato artístico, criativo, é o pensar. A base do método é a geração de novas idéias e de novas soluções, o que também inclui o falar, o conversar, ele entende que se pensa através da fala e da discussão (1987, p.131).

A atividade pedagógica, de acordo com Borer (2001), é o primeiro círculo de um corpo doutrinal implícito na obra de Beuys – “arte como ensinamento, e não como ensino da arte” – e essa atitude de Beuys inscreve-se nesse círculo doutrinal.

No meu trabalho, a intenção é mais de uma elaboração utópica do que doutrinal, pois se apóia na idéia de inclusão pela participação do outro no meu projeto desde o momento seminal. Nesse aspecto, tal procedimento vai

também se aproximar do conceito de participação programática das vanguardas brasileiras da década de 60 com sua atitude ético-estética, que agencia experimentalismo, inconformismo estético e crítica cultural, ou seja, uma vontade utópica de usar a arte como instrumento de transformação social (FAVARETTO, 2000, p.20).

Mas minha poética não se trata de reviver os tempos heróicos da arte de vanguarda, nem refazer caminhos trilhados. Mais que uma reminiscência do sonho sócio-político de fusão arte-vida, esse traço de utopia foi uma exigência da obra para se fazer trajeto poético, para além da questão sobre a pertinência da utopia. “A utopia produz o que a mantém como tal: possibilidade” (Huchet, 1990, p.22). E, nesse sentido, se há um lugar da utopia, esse lugar é a arte. “Pois esta abriga a imaginação utópica inerente ao ser humano, que é o ponto de contato entre a vida e o sonho” (Coelho, 1985, p.9). Em que outro terreno esse contato se dá de maneira tão concreta?

Coelho afirma: “A utopia não é o dado, o existente, o fornecido, mas um projeto humano resultante de relações humanas” (ibid, p.73).

Instaurar esses momentos poéticos também foi uma forma encontrada de ir além do objetual e foi ao mesmo tempo uma maneira de incluir no projeto um público que normalmente não frequenta os espaços consagrados à arte. Foi também assumir a imaterialidade da obra como uma condição tão importante quanto sua materialização.

Na mostra coletiva **Primeiro de Abril** foi instaurada a proposta intitulada **Sinestésico 1**¹⁸. Essa foi a minha primeira proposta de materialização neste trajeto poético, que parte do estabelecimento de uma

¹⁸ Esta foi a primeira proposição no trajeto poético e foi realizada no galpão Santa Luzia em Salvador.

relação entre uma idéia-situação proposta por mim aos participantes, para daí instaurar um universo relacional entre o público e a obra. A proposta envolve a valorização da presença humana, a participação instauradora na obra.



Figura 14

Ela tem início com a ação em colaboração com devotos de Cosme e Damião do bairro da Liberdade e outros colaborados que me ajudaram a recolher cem pratos usados. No espaço da galeria, os pratos foram dispostos em cinco círculos concêntricos, evocação aos cinco sentidos. Nesses círculos, executei uma movimentação derramando mel nos pratos, dos círculos centrais para os periféricos. Simultaneamente, os participantes tocavam ritmos livremente nos pratos do círculo externo. Ao derramar o mel, fiz de maneira que ele caísse formando círculos no fundo dos pratos. Chegando ao círculo último, preenchi os pratos com essência de rosas e saí do círculo. A ação se encerrou quando os participantes aos poucos foram parando de tocar e se retiraram da roda.

Participaram da ação 15 pessoas, que se entregaram ao ato de fazer sons com baquetas de madeira e talheres, enquanto eu derramava mel nos pratos. O conjunto de pratos foi tratado aí como um corpo sonoro, extensão do corpo que toca, que tira sons dos pratos, se expressa com o corpo. É o corpo individual em interação com um corpo coletivo. Aqui a experiência tátil se desdobra em experiência sonora, destarte a obra visual expande seus domínios para o tato e para a audição. Como proponente, solicito o corpo do outro para ampliar o meu, multiplicando a ação, a percepção e criando naquele instante um corpo hiper-humano, um corpo coletivo em ação.

Nessa proposta, como em todas outras, não há ensaio; momentos antes do início eu convido algumas pessoas presentes, comunico a intenção da ação e dou as regras para participar, regras muito simples, no caso: tirar sons dos pratos com as ferramentas que estão à disposição. Além dessas pessoas a quem explico a ação ao convidar, deixo certo número de utensílios (pedaços de madeira, garfos, colheres) que fazem as vezes de baquetas, disponíveis ao redor dos círculos, para que outras pessoas sintam-se convidadas a participar uma vez iniciada a ação. Esses outros participantes não são convocados verbalmente, mas pela própria ação e seu desejo de fazer parte.

O improviso faz parte da regra estabelecida: tocar da maneira que quiser os pratos, esse espaço para o improviso permite que cada um faça o seu ritmo, dê a sua contribuição para a obra sem ser obrigado a seguir um roteiro rígido. Tal liberdade promove momentos de arrebatamento e tensão, a produção de multiplicidade rítmica, de intensidades, ou quando algumas pessoas são tomadas por uma espécie de arrebatamento, uma total entrega ao

momento e com tal intensidade que chegam a quebrar pratos. Oiticica, em uma carta à Lygia Clarck, comenta esses inesperados da participação:

Esse negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse: também senti, como você, várias vezes essa necessidade de matar o espectador ou participador, o que é bom, pois dinamiza interiormente a relação, a participação, e mostra que não há, como vem acontecendo muito por aí, uma estetização da participação [...]19

Essa falta de controle sobre o resultado, essa imprevisibilidade é relevante nessa proposta, uma vez que eu abro mão de uma *performance* ensaiada ou individual, é justamente esse aleatório que eu estou querendo captar, buscando essa imprevisibilidade que torna a proposta um campo de riscos e riquezas, uma possível abertura para o cósmico, fazendo desse instante um instante vivo, fenomênico, com todas as implicações e imprevistos inerentes ao contexto. Onde não há erros nem acertos, beleza ou feiúra. Há o instante poético ele mesmo.

As ações realizadas por mim e pelos participantes não foram ensaiadas. Com esses elementos simples, tirados do inventário devocional, que é um repertório gestual vivo, presente no cotidiano, criou-se essa ação que poderia ser chamada de participação experimental ou participação-instauradora.

Quanto a uma provável relação com a *performance* ou *happening*, que as práticas gestuais nessa poética possam ter, elas são muito livremente

¹⁹ Carta de Hélio Oiticica a Lygia Clarck (8.11.1968). In: *Lygia Clarck e Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Funarte, 1968/1987, p.77-78.

estabelecidas, podendo ter elementos ora de *performance* ora de *happening* ora de uma outra modalidade entre essas categorias.

Os eventos ao longo do deste trajeto vão da sutileza de uma conversa informal ao uso de linguagens performáticas como música. Pude reconhecer alguns traços do meu trabalho nas definições dadas por Glusberg sobre *performance*, como: a transgressão de uma realidade operativa (os pratos e a cozinha utilizada fora do seu fim específico); a qualidade comunicativa das interações entre os envolvidos; o trabalho simultâneo com os canais de recepção, construindo uma experiência sinestésica; a perspectiva multidisciplinar; a combinação de formas gestuais – gestualidade mágica, mística, lúdica cotidiana; a ação dentro de um tempo próprio, o tempo do corpo, o tempo dos participantes, o tempo do evento (GLUSBERG, 1987, p.30-103). Contudo seu conceito de *performance* não abrange a diversidade e as nuances das práticas gestuais nesta poética.

Neste trajeto poético, há momentos de grupo, com diferentes nuances em que as ações são as conversas, nas quais vejo uma possível proximidade com o conceito de escultura social de Beuys, como já dito. Há os momentos em que falo sobre o processo, demonstro, depois levo o grupo a experimentá-lo também (**Dia de criação**). Há aqueles em que mostro em ato o processo aos espectadores em uma galeria (**Atus**); e há ainda momentos em que convido um grupo de pessoas do público de um evento para atuarem comigo (**Sinestésico 1 e Cadências**).

Em todos esses momentos, procurei agir para criar uma interação, desviando da postura de ser o centro da ação, colocando-me como propositor-atuante. Ainda que a ação solicitasse os movimentos do meu corpo, esses

movimentos se misturavam e estavam conectados com os movimentos dos outros participantes.

Em **Diálogos**, a conversa informal sobre projetos carregava uma intencionalidade: causar uma afecção nos interlocutores para quem o plano estava sendo colocado. Desencadear uma conversa, questionamentos, devaneios, toda sorte de pensamentos sobre vida e arte. Conversar e pensar juntos era a finalidade desses encontros.

Esses blocos de ações tão variadas e mutantes num mesmo processo tiveram o mesmo objetivo: instaurar um estado poético, a obra. Assim resolvi chamá-las **instaurações**. Segundo Lisette Lagnado (1997), a instauração tem origem na obra de Lygia Clark e Hélio Oiticica, “para quem a obra era uma experiência que envolvia a percepção sensorial do corpo do outro no ambiente.” Segundo a autora, Tunga introduz o conceito de “instauração”, que tem caráter heterogêneo e serve de matriz para fábulas míticas. Embora remeta ao *happening* a instauração se diferencia deste pela mudança bilateral artista-meio. O autor só raramente utiliza seu corpo como superfície. Ele atua escolhendo e dirigindo protagonistas. “O acaso é aspirado dentro da energia xamânica da ação, mas seu eventual dano permanece sob controle” Há na instauração uma relação de dependência com movimentos corporais, fato que pode aludir a uma expansão da pintura gestual.” Instaurar também evoca um “estar a deriva”, espécie de individuação sem consciência que pulsa na matéria.”

A obra, articulada dessa maneira, abriu-se para uma série de imprevistos onde vida e arte são confrontadas. Entre a visibilidade e a invisibilidade, ela se moveu por esses terrenos constituídos por modos de viver,

é o caminho por onde a obra andou; as dobras do espaço social e suas simultaneidades e multiplicidades. Cruzando esses espaços, a obra-trajeto vivencia o conceito de convivência e interpenetrações entre realidades (imaginário coletivo e individual, arte e cotidiano) ela reconheceu e confirmou a participação como um princípio instaurador.

Arte contemporânea e materiais do cotidiano

A história da arte ocidental demonstra que, ao longo dos séculos, consagrou-se um repertório de materiais e técnicas, cujos critérios, por si, já estavam aptos a distinguir o artístico do não-artístico assim como o que era específico de cada arte. Nesse campo bem demarcado das artes, estabeleceu-se ainda uma divisão interna entre materiais, diferenciando os destinados à elaboração de estudos e os que dariam fisicalidade à obra. Essa separação de materiais demonstra a especificidade do material considerado artístico, até o surgimento das vanguardas do período histórico chamado Moderno.

Pareyson lembra que pela matéria utilizada, é possível estabelecer uma distinção entre as várias formas de artes, mas também lembra que as fronteiras entre diversas artes são instáveis e incertas (1993, p.45-46). Essa última assertiva aplica-se bem ao caso da arte contemporânea em relação ao uso de materiais.

As vanguardas do século XX foram responsáveis pela entrada, na cena artística dos materiais pouco convencionais, das colagens ao *objet trouvé*, e o *ready made*, novas modalidades que se inserem na arte por um processo de apropriação de materiais e objetos tirados do repertório material cotidiano.

Essa introdução de materiais heteróclitos renovou as artes visuais, assinalando a passagem de uma maneira de ver, sentir, pensar, fazer e viver a arte, tanto do ponto de vista do artista quanto do público. Criou novos conceitos, abrindo o campo das artes visuais a toda sorte de materiais, técnicas e abordagens que extrapolaram cânones e possibilitaram o surgimento de poéticas profundamente individuais. Nesse contexto, a apropriação passa de procedimento a princípio de criação.

Na contemporaneidade, os materiais utilizados pelo artista ganham um significado próprio dentro de cada projeto poético. A escolha de um material se dá antes em função da poética que pela observação a uma regra. Assim, o uso de materiais antes impensados passa a ser um elemento de investigação e criação.

Falar de materiais em arte contemporânea é, portanto, admitir uma inumerável série de recursos de que o artista lança mão e que nem sempre são físicos. O que chamamos aqui de matéria vai desde os materiais físicos ao eidético, ao imaginal. “Matéria seria, portanto tudo aquilo do que a obra é feita: aquilo que auxilia o artista a dar corpo a sua obra” (Salles, 2001 p.66). Pode parecer uma contradição chamar de matéria o que é incorpóreo, contudo é pertinente em se tratando de arte contemporânea, território em que a abertura e a indeterminação deixam margem para vãos poéticos nos quais categorias antes opostas não se excluem nesse campo de possibilidades e transversalidades, que as poéticas contemporâneas estabelecem.

Como foi relatado em **Acesso ao labirinto**, quando fiz pela primeira vez a experiência de despejar a parafina na água²⁰, o resultado de uma

²⁰ Relatado em Uma experiência com o aleatório p.42.

experiência aparentemente gratuita com materiais acionou devires que tomaram a condução do processo, abrindo assim os caminhos poéticos.

Sales fala-nos de uma “tendência” do trajeto poético que, em sua concepção, seriam as forças que direcionam o projeto, movendo o gesto criador, um condutor maleável que estabelece um movimento dialético entre rumo e vagueza (2001, p.29). Assim, o processo se desenrola entre o rumo e a vagueza, conduzido por essas forças. Nesse caminho do meio, esse fio estirado num abismo, o artista-pesquisador se equilibra entre essas duas instâncias – o que se sabe da obra e o que não se sabe e que só se dá a conhecer no desenrolar dos acontecimentos.

Segundo Pareyson, a escolha da matéria e a definição de uma intenção formativa se dão ao mesmo tempo.

O processo de formação de uma obra de arte só começa quando a intenção formativa se define no próprio ato em que uma matéria é assumida. A intenção formativa surge apenas quando procura e exige, ou melhor, quando escolhe e adota a sua matéria, e tende a tomar corpo naquela matéria bem determinada, que não pode ser senão sua. (PAREYSON, 1993 p.47)

Isso leva à conclusão de que toda matéria carrega sua poética e toda poética sua matéria. Neste trajeto poético houve uma relação estreita entre materiais e tendência do processo formativo, como se a matéria carregasse germes de devires do processo, pois a cadeia de acontecimentos deflagrados a partir da escolha de materiais gerou experimentações e estas, uma série imagens e idéias que se interconectam estabelecendo dessa forma a direção do projeto. Essa intensa experimentação definiu a natureza processual da presente proposta que se tornou então um ciclo experimental. Uso a palavra

experimental no sentido que usou Hélio Oiticica: “como um ato cujo resultado é desconhecido” (*Apud* FAVARETTO, 2000, p.205). O material é visto aqui não somente como a parte visível, palpável da obra, mas como um catalisador das forças que atuam para sua construção.

Há nesta pesquisa das matérias uma assimilação de conhecimentos extra-artísticos pela obra plástica, em um movimento transversal via matérias. As relações entre os materiais, vivências e idéias lembram uma contaminação ou uma reação química na qual o encontro de substâncias diante de certas condições gera uma outra substância. Dessa maneira a obra é gestada e a partir daí não cessa em devires, pois:

não se trata mais de impor uma forma sobre a matéria, mas de elaborar um material cada vez mais rico, cada vez mais consistente, apto a partir daí a captar forças cada vez mais intensas. O que torna o material cada vez mais rico é aquilo que faz com que heterogêneos mantenham-se sem deixar de ser heterogêneos. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, v.4. p.141)

Os materiais são tratados por mim como máquinas de captura²¹, que operam transformação e visualização de forças invisíveis, somente pressentidas. Esse presságio da obra não está entregue ao acaso nem a um total controle. Como foi dito, há o centro gravitacional da obra, a tendência do projeto conectada aos princípios de apropriação, multiplicidade e participação.

²¹ O conceito de máquina segundo Deleuze Guattari (1997), se diferencia do conceito mecânico mesmo do conceito orgânico, entende-se por máquina uma entidade abstrata que opera conexões entre heterogêneos, operam em agenciamentos concretos. Constituem devires. “As máquinas abstratas consistem em matérias não formadas e funções não formais”.

Nesse contexto, os materiais se tornam captadores de matéria de expressão²². Como define Vaz: “expressão como dobra evento do mundo material, onde sujeito, objeto natural ou artificial tornam-se indiferenciados. É o caráter autopoético da expressão” (2002, p.32). O termo expressão é aqui empregado não como algo que emana do artista e é transplantado para a matéria inerte, mas algo que está em relação direta com os materiais. Portanto, essa diretriz invisível que traça conexões inesperadas e age no feixe de forças que conduzem o projeto vista sob o ângulo da imanência, tem origem no material.

A atitude dialogante, implícita e explícita no momento em que comunicava o projeto a outra pessoa, incluía o gesto de pedir um prato e esse prato era então o objeto que se materializava no espaço de uma dobra, era um sim para a obra, um signo de cumplicidade entre dois indivíduos acerca de algo (a obra-trajeto). O prato, esse objeto industrializado, de uso cotidiano, doméstico, surdo e mudo, quase invisível de tão presente, uma vez usado, torna-se portador de uma carga invisível que o faz único, mesmo sendo um objeto em série e ordinário. Essa carga conferida pelo uso e reconhecida era intensificada nessa apropriação. Por que o prato? O gesto de escolha foi quase gratuito, dessas idéias difíceis de explicar, uma intuição, o prato estava lá desde o início me chamando, era como uma pequena canção que se repetia; apenas acatei a voz interna, pois o gesto da escolha emanava do processo.

Para Santaella,

²² Para Deleuze e Guatarri (1997) As matérias de expressão constituem semióticas, mas os componentes semióticos não são inseparáveis dos componentes materiais. Constituem afectos. São matérias em movimento, em fluxo, em variações, como portadora de singularidades e traços de expressão inseparáveis dessa materialidade.

O gesto da escolha do artista transforma em uma obra singular um produto de massa industrial feito para uso cotidiano. Quando o objeto é deslocado do seu contexto habitual para o contexto de uma exposição de arte, esse objeto não apenas é alimentado por significados inesperados, como também é o próprio gesto do artista que se erige em arte. (2001, p.217)

Os pratos tornaram-se então o material tático para a instauração dessa poética voltada às relações de rede que instaurou situações e lugares.

O termo apropriação é sempre associado à concretude dos objetos ready made. No entanto, seu conceito vai além dos limites da materialidade desses objetos já feitos. O artista apropria-se da realidade externa e, em gestos transformadores, constrói novas formas. Nessa apropriação, são estabelecidos jogos com a realidade. (SALES, 2001, p.95)

A definição de apropriação dada por Sales se aproxima à minha prática, pois ao me apropriar de um objeto estou na verdade me apropriando de um mundo em relação com esse objeto. Assim, ao me apropriar do prato, me aproprio também da idéia de alimento e dos gestos de preparação com seu resíduo imaginal. Ao me apropriar dos gestos devocionais de preparar e oferecer, me apropriei dos pratos e também de uma matéria emblemática: a parafina das velas e dos ex-votos. Ou será que a apropriação deste material me trouxe todo o bloco referencial? Não importa a ordem em que as coisas se deram, mesmo porque essa consciência foi posterior aos lampejos e jorros poéticos. O fato é que ocorre uma apropriação de todo um mundo imaginal. A apropriação na minha poética tem a ver com essas dobras entre o individual e o coletivo na obra-trajeto.

Nesse circuito de apropriações, a parafina e os pratos constituem a carne da obra, e o gesto feito ao me apropriar desses materiais é o sopro que a anima.



Figura 15

Essa forma de apropriação se aproxima do conceito de apropriação levado a cabo por Hélio Oiticica: “voltada para a ‘posse do mundo ambiente’ e não como ‘posse de objetos’” (FAVARETTO, 2000, p.92).

À medida que se afasta do conceito de apropriação inaugurado por Duchamp, que corresponde a um esvaziamento, pois o conceito de *ready made* é inteiramente destituído de historicidade, é a busca do neutro, a ironia. Há ainda outra diferença, apontada desta vez por Tessler (1990, p.11-14) em Oiticica: a participação do espectador pode conferir outros sentidos e outras funções ao objeto apropriado pelo artista. Já para Duchamp a escolha do objeto tinha que ser vazia de significado.

Segundo Favaretto, a respeito dos **Bólides**, Oiticica exclui de sua noção de apropriação o acaso, elemento fundamental de proposições dos *ready-made* e *objet trouvé*, pois seu interesse não repousa na produção de

humor ou de indiferença visual, pois “os bólides operam a desconstrução do objeto-obra, com o objetivo preciso de articular “sentido de construção” e vivência, submetendo “o conceitual ao fenômeno vivo” (2000, p.94). Não há acaso porque a escolha de um objeto e de materiais é determinada pela idéia a ser objetivada.

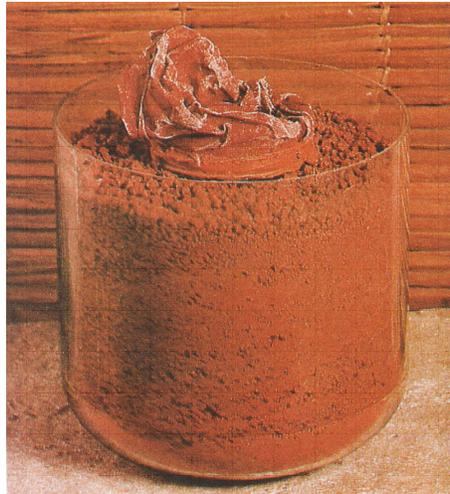


Figura 16

Na minha poética, existe na verdade um objeto procurado (o prato), mas esse objeto não é um fim em si, é um meio, pois essa procura é um nomadismo que me lança na incerteza do fluxo criativo essencial nessa proposta. Aproximo, portanto, meu gesto de apropriação da visão de Oiticica. Os pratos são, eu diria: *objet cherché*, eleitos com uma finalidade dentro da obra, diferente de um objeto encontrado ao acaso e exposto como obra (*objet trouvé*).

Assim, reconheço afinidades entre a apropriação na minha proposta e o que Oiticica entendia por apropriação. Na minha poética, ao me apropriar de determinado objeto escolhido, opero também uma apropriação do mundo relacional desse objeto, das imagens que ele pode captar, e as vibrações que

ele possa emitir. O objeto é captador, como um cristal capta raios e os transforma em cor-luz, em visibilidade, não há um esvaziamento, mas um enriquecimento do material.

Sobre a apropriação que Oiticica fez do samba e do carnaval, que não é folclórica, ele assimila determinados elementos e transcria a estrutura da festa, não tematiza, traduz. O que interessa ao artista é a estrutura, seja da favela, da festa ou da dança, na qual vislumbra um sentido de comunidade, uma visão redonda do mundo. O samba é visto como uma estrutura viva, uma maneira de se dirigir ao mundo (CAMPOS, 1987, p.55).

De maneira semelhante, a apropriação da devoção de Cosme e Damião empreendida nesse trajeto poético se dá como uma assimilação de gestos ligados às práticas devocionais. Elaboro, a partir dessas vivências, transcrições. A apropriação capta a atmosfera ritual, dando ao fazer poético um devir-ritual²³.

Na exposição coletiva **Primeiro de Abril**²⁴ foi instaurada a proposta **Sinestésico 1**. Esse evento contou com a participação do público em um ato coletivo. Opero nessa proposta a apropriação do tempo ritual.

Além de cem pratos, foram usados outros materiais, como: mel e essência de rosas, com intenção de criar uma atmosfera sinestésica: paladar, olfato, tato, audição e visão são convocados na intenção de criar um espaço expandido além do visual.

A obra ganha novos desdobramentos a partir daqui, pois a inclusão desse outros materiais também apropriados da tradição de Cosme e Damião e

²³ Entenda-se aqui por ritual não apenas como cerimônias religiosas institucionalizadas, ou uma reprodução mimética das práticas devocionais, mas um conjunto de gestos intencionais arranjados sob determinada rítmica.

²⁴ Essa exposição aconteceu no Galpão Santa Luzia em primeiro de abril de 2004, em Salvador.

do cotidiano dará um caráter háptico às instalações residuais que cada ação gera.



Figura 17

Nesta reflexão sobre o pensamento criativo e sobre os materiais que dão corpo à obra em progresso, recorri à leitura crítica de obras do artista Joseph Beuys para melhor entender o meu processo. A partir do estudo de suas obras, descobri em sua poética algumas semelhanças e diferenças que ajudaram a clarificar alguns pontos da minha obra. A primeira afinidade identificada foi na maneira de considerar os materiais, como promotores de devires. Devires matéricos e espirituais.

No que diz respeito aos materiais, Beuys, embora utilize materiais ditos “pobres”, como banha, feltro, parafina, cera, ossos, não os utiliza da mesma forma que os artistas da arte povera o fazem, ou seja: como obra. Não estetiza esses materiais. Beuys os problematiza²⁵, pois para ele a matéria em seu estado bruto é antes de tudo um espaço pedagógico e, como matéria para

²⁵ “[...] para mim não se tratava unicamente de trabalhar com um material específico, mas da necessidade de criar outros conceitos de poder da vontade, poder da sensibilidade” (Beuys *Apud* Borer, 2001, p.15).

reflexão, ela serve a um processo de transformação. “Ela permite que se reflita sobre o material antes da forma” (BORER, 2001, p.15). Com isso, Beuys

procura despertar a sensibilidade e a consciência, mas em substância, sem transformar a ‘audição’ ou o ‘olfato’ em um tema. Ante a matéria e, se pode dizer assim, antes da forma, antes de dar forma, Beuys convida a aprender das próprias substâncias as potencialidades que elas encerram e, por conseguinte, as nossas. (ibid, p.15)

Uma obra de Beuys foi capital para compreender minha relação com os materiais. Em a **Cadeira de gordura**, uma cadeira comum tem o seu acento preenchido com uma quantidade de gordura animal em forma de cunha. A gordura é um dos materiais emblemáticos de Beuys, e nessa escultura o autor nos ensina sobre a matéria e suas metamorfoses, segundo Borer (2001 p. 21).

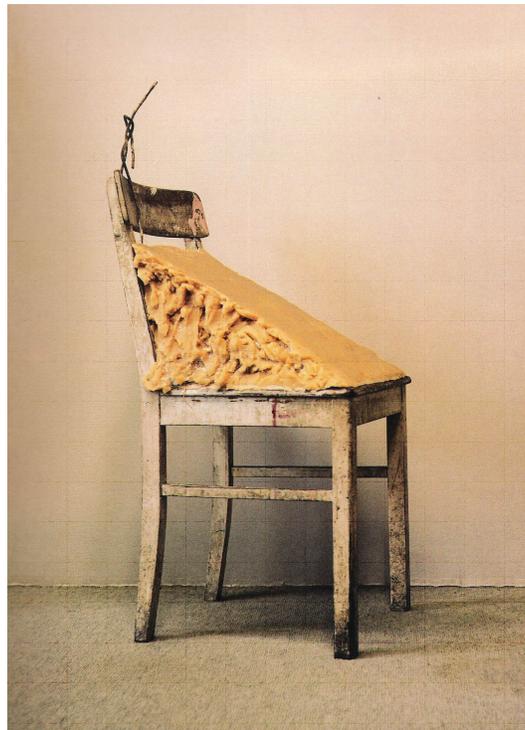


Figura 18

A gordura é a massa viva com potencial escultórico, de transformação. Ela apresenta o imaginário em ação e suas transmutações simbolizam as etapas dessa conscientização. Há, nessa visão da matéria, algo de alquimia.

Na obra de Beuys o material se transforma por si só, está em estado bruto e sua metamorfose decorre unicamente das mudanças naturais que a matéria sofre em contato com o ambiente, a matéria tem sua própria atuação. As suas mudanças são causadas por forças invisíveis.

No meu trabalho, há também um desejo de mostrar a metamorfose da matéria e a sua relação com potências invisíveis que permeiam toda existência em constante transformação. Contudo faço-o de outro modo, executo sobre a parafina a ação do cozinheiro, levá-la ao fogo, temperá-la (com pigmentos), mexer, misturar, esperar o ponto, derramá-la e por fim servir. A ação e reflexão sobre a matéria são uma só coisa. Por isso, talvez a necessidade de mostrar o processo como uma instauração em **Atus**²⁶.

Na obra de Beuys “não é a gordura sobre uma cadeira que é exposta, mas a gordura sobre a cadeira em todos os seus estados” (BORER, 2001, p.17). Assim é definida essa obra que exalta o estado de mudança, o transitório, como um trabalho quântico: os objetos de Beuys, restos de ações, são expostos como traços de gestos vitais ou simbólicos, vestígios de ações e operações mentais.

No meu trabalho, as instalações têm esse caráter residual, pois são compostas pelas peças de parafina, e em alguns casos de todo equipamento utilizado para fazê-las, resultados de ações que acionam sua potência de transformação: fundir, misturar, pigmentar. As peças não são o fim único de

²⁶ Essa proposta está descrita na parte final, intitulada **Passagens**.