

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**.

uma ação, elas são um resíduo dessas ações. Trago para dialogar com **Cadeira de gordura** de Beuys, **Mesa de desejos**²⁷, instalação em que a parafina transformada é servida sobre uma mesa e sobre pratos no chão aos olhos dos convidados para que sua metamorfose continue pelas leituras dos espectadores. Na minha poética, a parafina é tratada como um material-fluxo, que passa do amorfo para uma “forma” indeterminada, cambiante, uma massa em movimento, sem arestas nem geometria reconhecível. Um fluxo suspenso, que em sua indefinição sugere uma polimorfia que aciona o imaginário do espectador.



Figura 19

Na poética desenvolvida por mim, os materiais deflagraram transformações internas e externas; são captadores de forças invisíveis que

²⁷ Essa proposta é comentada na p. 54.

permeiam o processo criativo. Há, no meu trabalho, incessante diálogo com os materiais, as proposições conduzem às experimentações, que se encaminham para um crescendo até a conclusão do ciclo, nesse trajeto a obra se move e se transforma.

Imaginação e matéria



Figura 20

Os processos poéticos são permeados por forças imaginantes que promovem as descobertas, as sensações e o irromper de imagens singulares. Para Bachelard, uma das forças imaginantes que permeiam os processos poéticos é a imaginação material (1989, p.1) e é nessa força imaginante que irei me deter agora, na imaginação material, nas imagens que são apanhadas pelas matérias durante o processo criativo:

– imagens da matéria, imagens diretas da matéria. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece. Uma alegria dinâmica as maneja, as modela, as torna leves. Essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas percíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. (BACHELARD, 1989, p.2)

Bachelard afirma que a tendência da imaginação formal seja buscar as superfícies. No entanto, por trás das imagens que se mostram, há uma germinação secreta das imagens sugeridas pela matéria.

Segundo o filósofo, para que um devaneio resulte em uma obra, é preciso que ele encontre sua matéria, “um elemento material que lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica” (Bachelard, 1989, p.4). Assim, somos introduzidos no estudo da água como matéria poética por excelência.

Uma das imagens trazidas por Bachelard é a visão da água como veículo de misturas, como meio, como elemento que combinado com outros elementos inaugura novas matérias, e a própria imagem de corporeidade material: a massa. Na massa ele vê a água como emoliente e aglomerante. Da mistura de terra e água, surge a argila (Ibid., p.14), desta a noção de massa, volume corpóreo, entidade imanente que traz em si potência de criação, devires em repouso. Nessa união de elementos que resulta na massa, ele vê a origem da forma.

Essas imagens apresentadas pelo filósofo me auxiliaram na reflexão sobre o papel que a água desempenha na minha poética, pois é na água que as peças de parafina tomam seu corpo. Penso na água não como uma fôrma flexível, um molde maleável, e sim como uma matéria, agente trans-formadora, receptáculo de um fenômeno físico-químico de mudança de estado.

Água é na minha poética um campo de metamorfoses, onde a intenção deflagra parte do processo e a outra parte é produzida pelas trocas térmicas entre partículas das matérias. É uma operação rápida, em segundos o embate de forças produz um corpo que é fisicamente a suspensão de um momento, mas também é o gesto imantado pela intenção de trazer à tona esses vórtices invisíveis; são visões de *hecceidades*²⁸. Visões, sem pretensão de perenidade,

²⁸ Segundo Deleuze e Guattari (1997), a palavra *Hecceidade* foi criada a partir de *Haec* “esta coisa”. É diferente de forma, é o que está antes da forma. É um modo de individuação diferente

logo irão se desfazer, logo irão desaparecer para o amorfo de onde vieram em outra transformação.

“Seguir o fluxo de matéria é itinerar, é ambular. É a intuição em ato” (DELUZE1997, p.92). Tal operação mobiliza um aparato gestual preciso, um labor artesanal, que exige disciplina, um comportamento específico. Neste trabalho, há uma liberação de forças criativas, de densidades, o quente e o frio, o mole e o duro, os líquidos e os sólidos, os estados intermediários, as trocas de temperatura, mudanças de estado, movimentos imperceptíveis e perceptíveis, os movimentos das qualidades matéricas, devires, *hecceidades* que se manifestam na operação, um canto ao momento em que as forças se movimentam. Fluxo perceptível nos vestígios: as peças de parafina.

A imaginação parece surgir do material e da técnica. “Pois a técnica, operando na matéria, é um aparelho da terra para a captura de forças além dela [...]. Algibre para capturar impurezas, silêncios, ruídos” (VAZ, 2002, p.28).

Bachelard (1989) fala do devaneio que nasce do trabalho com as massas, em que todo corpo está envolvido e possui ritmo, estando ligado a uma vontade de tomar parte no combate dos elementos. No meu trabalho com as massas de parafina, trocaria a palavra combate pela palavra dança. Pois há uma “dança” cujo ritmo é intoxicante. É preciso se adaptar a ele, é preciso conhecê-lo e entrar em seus devires. A parafina, material emblemático da devoção, exigiu um labor devoto. “O artista estuda amorosamente a sua matéria, perscruta-a até o fundo, observa-lhe o comportamento e as reações”. (PAREYSON,1993, p.50). Há uma amorosidade e uma incerteza de amante e contraditoriamente uma confiança no que está além do controle. Segundo

de uma pessoa, um sujeito, uma coisa, uma substância, uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade uma coisa ou de um sujeito.

Bachelard na relação com a matéria, a própria matéria ensina ao artesão: “a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamologia essencial do real ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde” (op.cit, p.14).

Há nessa imagem também a noção de embate do artista com a matéria, que não se aplica a meu trabalho, pois o embate com a matéria é um investimento de domínio sobre a matéria para submetê-la a uma forma. Deixo que a matéria se forme nas suas trocas térmicas, meus movimentos não podem enformar a matéria, dadas as condições em que o processo acontece. Isso justamente é o que mais aprecio nesse processo, essa perda do controle, essa perda da forma, do desenho que precede a forma, essa imprevisibilidade que torna o esboço inútil, que dispensa o traçado do projeto. Nessas operações, o corpo, sim, é solicitado por inteiro.

Tratei de aprender com a parafina, seus movimentos suas preferências, seus humores. De como ela flui com a água, como ela se debate, mede forças e por fim se entrega deixando o rastro desse encontro cósmico. “Na experiência das massas, a água surgirá claramente como matéria dominadora” (Ibid., p.15).

Já a parafina quente traz na sua fluidez de matéria fundida o espírito do fogo, infiltrado no líquido; o fogo em um devir líquido, uma transmigração, uma incorporação molecular, um disfarce do fogo, mas que é descoberto pela água; ela reage e mais uma vez domina o fogo nesse embate. Esse embate me lembra também um embate amoroso com procriação: as deusas que surgem das profundezas das águas, as deusas maternais, aquáticas, um devir-mulher que surge na água, a água como um colo fecundo e, do choque intenso entre os elementos, emergem devires.

Vê-se a vizinhança do caos, olhando para estas peças sem nome, alguns enxergam semelhanças fractais, monádicas. Bachelard diz que “na amassadura, não há mais geometria, nem aresta, nem corte” (Ibid., p.112). Nessas massas também não. Irrompem como fluxos que não cabem no paradigma euclidiano, posto que são capturas de forças de um cosmo energético e informal.

Um devir-culinária



Figura 21

Agora entremos na cozinha onde falarei sobre um devir-culinária que percorre esta poética.

Na alquimia ingênua da cozinha, nesse laboratório do cotidiano, no cadinho-panela, a parafina é derretida, passa do sólido ao líquido, levanta vapores que empestam o ar com cheiro de velas acesas e por fim é lançada à água onde se solidifica rapidamente. A esses movimentos que a própria matéria experimenta ao transitar por estados físicos, se acrescentam seus

movimentos na água e as trocas térmicas que causam movimentos imprevisíveis. A interação entre líquidos que gera sólidos, os movimentos da mão artesã que ajuda a materialização revela-se em um processo cujo resultado não se repete, posto que ele é o resultado de um instante, de uma ação sobre a matéria e com a matéria, da matéria sobra a matéria. Em uma cadeia de multiplicidades, que faz desse gesto poético um multiplicador de devires. Ao final, cada materialização guarda o instante e o próprio gesto.

Esse devir-culinária me faz trazer o pensamento de Roland Barthes em *O óbvio e o obtuso*, quando descreve a feitura de um prato suíço ao propor uma dupla origem para a pintura, que para ele seriam a escrita e a cozinha:

[...] isto é, toda prática que visse transformar a matéria de acordo com a escala completa de suas consistências através de múltiplas operações, tais como amolecimento, o espessamento, a fluidificação, a granulação, a lubrificação, para produzir o que, em gastronomia, chamam o napé, ou o veloté, o cremoso. O crocante etc. (1990, p.194).

Ou seja, qualidades da matéria e suas consistências, uma paleta de mutações.

Barthes prossegue descrevendo a feitura de um prato suíço a *rachette* para falar da pintura e aproximar os dois processos:

um enorme hemisfério de queijo é mantido verticalmente sobre a grelha; o queijo espuma, dilata-se, crepita pastosamente; a faca raspa cuidadosamente essa inchação líquida, esse suplemento da forma, que cai, como um excremento branco, imobiliza-se e amarela no prato; com uma faca, aplaina-se a parte amputada; e tudo recomeça [...] na pintura como na cozinha é necessário cair alguma coisa em algum lugar: é com essa queda que a matéria se transforma (se deforma) que a gota se espalha e o alimento amacia; há produção de uma matéria nova (o movimento cria a matéria). (BARTHES, 1990, p.195)

A descrição dessas operações culinárias comparadas pelo autor à operação de pintar chamou a minha atenção por se conectar com o trabalho que eu faço com a parafina, utilizando para isso meios assimilados da culinária.

A culinária é mais que uma metáfora. O devir-culinária no meu trabalho se faz como atuação sobre a matéria. A cozinha é o centro de condensação, o fogão e as panelas. Aqui as forças se reúnem e se materializam, onde vibram as dimensões macro e micro do mundo visível e invisível é a vivência do próprio processo de transformação. O atelier não se distingue de uma cozinha, as ferramentas são todas culinárias. Fogão, panelas, colheres, pratos, bacias, peneiras, não são mais as ferramentas específicas usuais na pintura ou escultura. Nesse caso, a extensão das mãos são os instrumentos da cozinheira, que misturam, fundem, temperam, resfriam, raspam, refundem, despejam, recolhem, servem.

No ponto da reflexão onde me apercebi que a apropriação se dava por assimilação de um mundo, um território, ficou claro para mim que minha poética é atravessada por blocos de infância, de culinária, de coletividade e de ritualidade.

E o que seria próprio da culinária, qual o seu conteúdo indissociável da expressão culinária? É inseparável de um devir-mulher que prepara, um devir-criança que come com os olhos, sente cheiros e gostos. E esse devir-culinária se apodera de qualidades como calor, frio, solidez, liquidez, odor, cor, sabor, sinestesia, misturas e transformações.

Na minha poética, a cozinha é tratada como um material expressivo, isto é, um conjunto de elementos que varia de acordo com suas conexões.

Dessa maneira a obra é tratada aqui como uma possibilidade de devires que se interconectam, não como ramificações arbóreas, mas como multiplicação rizomática²⁹, proliferação. Segundo Deleuze e Guattari:

Todos os devires já são moleculares. É que devir não é imitar algo ou alguém. Identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. (1997, v.4 p.64)

Pelos devires, essa multiplicidade rizomática se manifesta e “contamina” todas as dimensões do trajeto.

Retomando a idéia de assimilação, a ação sobre a matéria, a “técnica” surge dessa assimilação e interconexão entre o visível e o invisível. A escolha dos materiais continha as possibilidades de manipulação desse material. Por isso, considero a apropriação um princípio que deflagra agenciamentos e intra-agenciamentos:

No intra-agenciamento, intervém toda espécie de componentes heterogêneos, não só as marcas do agenciamento que reúnem materiais, cores, odores, sons, posturas, etc., mas diversos elementos deste ou daquele comportamento agenciado que entram num motivo. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, v.4 p.132)

²⁹ O rizoma segundo Deleuze e Guattari (1995), é o sistema de multiplicidade não biunívoca, multiplicidade de devir ou de transformações, não de elementos numeráveis. Um rizoma não cessa de ligar cadeias semióticas. “Ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signo.” O rizoma não é feito de unidades, mas de dimensões.

Essa movimentação na obra, esse fervilhar vital que faz ressoar heterogêneos, isso é a própria multiplicidade da obra se manifestando em sua *autopoiese*.

Tenho repetido ao longo deste texto a palavra escolha, como se ela fosse algo sempre sabido e fácil, como se tudo isso fosse algo óbvio para mim desde primeiro instante. O que chamo de escolha dentro do processo raramente prescinde de investigação e experimento. Para chegar a esta “escolha” dos meios culinários, houve outras tentativas que cederam espaço para essa maneira de atuar com os materiais. Esta acabou se impondo entre as outras por ser ter sido a maneira dada pela rede de agenciamentos e que vejo agora ter sido a mais pertinente, pois os atos culinários são atos transformadores, quem cozinha opera transformações sobre as matérias comestíveis com seus saberes adquiridos ao pé do fogo. É uma ação complexa a de cozinhar, mas que se reveste de simplicidade cotidiana. Ela produz conhecimento, um receituário, o registro das experiências, comporta uma tradição, mas admite improvisação, acréscimos, subtrações, e de repente pode surgir algo novo das panelas. Está dessa sorte conectada à criatividade, pois é um fazer que tem método e rigor e, ao mesmo tempo, um campo de liberdade aberto a experimentações.

No meu trabalho, além de ser um caminho de tornar visível por ações as forças que atravessam o campo criativo, a cozinha é também o lugar das fusões invisíveis de todo o trajeto. A cozinha como lugar de feitura, onde os elementos são misturados, sob o fogo do conhecimento que os funde para criar uma nova substância; e o fogo da imaginação criadora que convoca as forças e as captura. Nas panelas do cozimento se dá outra fusão: a da imagem tríplice

do fogo. O fogo que arde na cozinha pode ser o fogo prometéico, o fogo dos deuses domésticos, mas pertence ao cotidiano, a um devir-mulher com sua nutriência matriarcal. Assim, no fogo que arde na cozinha, a junção do mito, da intuição e do intelecto.

Estabelecendo mais conexões, surge um devir-alquimia e um devir-metalurgia que habitam a cozinha. Sobre a metalurgia, Deleuze fala de um vitalismo da matéria que a metalurgia traz à luz, e afirma que

a metalurgia é a consciência ou o pensamento da matéria fluxo, e o metal é o correlato dessa consciência. [...] há coextensividade do metal a toda matéria, e de toda matéria à metalurgia. Mesmo as águas, as ervas e as madeiras, os animais, estão povoados de sais ou de elementos minerais. Tudo não é metal, mas há metal por toda parte. Metal é o condutor de toda matéria. [...] a relação da alquimia com a metalurgia, está na potência imanente de corporeidade em toda matéria, e sobre o espírito de corpo que o acompanha. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, vol. 5, p. 94-95)

Assim, a passagem do processo pela cozinha trouxe essa consciência da matéria-fluxo para a minha poética. A matéria-fluxo canta as *hecceidades*, os devires incessantes, cósmicos. Ela é matéria-energia que entra nos agenciamentos, uma matéria desterritorializada. Segundo Deleuze, essa matéria movimento é essência vaga, anexata, mas rigorosa, distingue-se das essências, fixas, métricas, formais. Desprendem uma corporeidade inseparável de passagens ao limite, como mudança de estado, de processos de deformação e transformação. Operam num espaço-tempo ele mesmo anexato, agem à maneira de acontecimentos e é também inseparável de qualidades expressivas ou intensivas, susceptíveis de mais e de menos, produzidas por afectos variáveis como resistência, dureza, peso, cor.

A cozinha poética passa a ser então um canal desses fluxos, dando ao fazer artesanal um relevo, como instância que reafirma a necessidade de laborar, elaborando, reelaborando os materiais no corpo das matérias e seus fluxos, e delas ao trazer coisas novas, fundar o novo dos velhos ingredientes, de sair do conhecido para o desconhecido, de inventar. São etapas do cozimento, que é transformação, carrega um por vir.

Multiplicidade: uma abertura para o cosmo

Este trajeto poético se revelou um campo de multiplicidades, um processo rizomático, pois a obra-trajeto estabeleceu uma rede de conexões entre pessoas, idéias, acontecimentos, lugares, tempos e distâncias que faz da obra a cartografia³⁰ dessa vivência poética na devoção de Cosme e Damião. Desse cenário, a obra se move, se expande e o movimento do percurso, o espaço do vivido, a experiência, torna-se um campo de multiplicidade, pois em cada movimento da obra toda sorte de conexões vão sendo feitas. Assim o cartograma, um palimpsesto, será muitas vezes refeito e continuará aberto para novos traçados, para idas e vindas.

O conceito de rizoma é o pensamento da multiplicidade em oposição ao sistema unitário arborescente com seu modelo enraizado que reflete o conceito de estabilidade e opera uma multiplicidade binária. Em oposição a esse modelo formal, fechado e estático, Deleuze e Guattari oferecem o conceito de rizoma, que não tem imagem-forma precisa, pois como representar

³⁰ O mapa faz parte do rizoma, pois está voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz como o decalque, ele constrói. é reversível, aberto a constantes modificações.

uma germinação? Como representar o movimento? O rizoma é processo, é impossível fechá-lo em uma imagem-forma, pois está sempre em mutação.

Enquanto a multiplicidade arborescente em sua forma árvore se multiplica ligada a um tronco, uma raiz, a multiplicidade rizomática se espalha em todas as direções, pois não possui um centro, ela é a instabilidade, a mudança constante.

Essa noção de multiplicidade abre o sistema fechado do modelo arborescente, volta-o para o exterior. Fazer rizoma então é criar linhas de fuga, é desterritorializar. Fazer rizoma é promover o movimento de expansão, por desterritorializações e reterritorializações incessantes. Por isso a obra não acaba, está sempre incompleta, pois está em movimento, sempre por acabar. Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas (DELEUZE, GUATTARI, 2003, vol.1 p.12 a 22).

O conceito de rizoma comporta o princípio da cartografia; nele o mapa está voltado para uma experimentação do real, ele constrói, ele contribui para a conexão de campos heterogêneos, é aberto. O rizoma se refere a essa carta desmontável, reversível, que pode receber constantes modificações.

Este trajeto poético se realiza em uma jornada que é também um cartograma mutante, que vai sendo rabiscado, refeito, ampliado, ao sabor das conexões, que vão dando novas direções ao trajeto, criando linhas de fuga, que vão operando desterritorializações.

O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. [...] o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. (DELEUZE, GUATTARI, 2003, vol.1 p.33)

Enquanto a arborescência age como modelo árvore-raiz e como decalque transcendente, o rizoma age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa.

Multiplicidade como princípio de criação é a compreensão, em ato, de que fazer conviver ao mesmo tempo heterogêneos é viver na zona de equilíbrio precário entre o caos e o cosmo. É estar no meio das coisas, é entrar pelo meio, sem perguntar pelo começo nem pelo fim, é entrar e sair pelo meio. Isso implica em uma certa inconclusão, em uma visão que recusa as formas fechadas com começo meio e fim bem definidos, pelas aventuras das formas abertas inconclusas.

Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (Ibid., p.33. Grifo dos autores)

A transversalidade que permeia meu trabalho se materializa nas ações, faz rizoma no terreno do real. Como propositor, aceito as mutações que os imprevistos da participação podem trazer, ou as acoplagens incomuns e mutantes que a apropriação realiza. Ser mutante quer dizer também se transformar em si mesmo. Mudar sem perder os traços pertinentes.

Nesse trajeto há uma multiplicidade de sujeitos; o atelier se abriu para o mundo, o artista saiu a caminhar, há movimento em todos os sentidos, pessoas vindo ao atelier, o artista indo às pessoas, nas ruas e nas casas. Há polifonia nisso.

A obra composta sob essas condições, pode ser aproximada aos processos grupais cooperativos em que as contribuições são somadas e no final já não se sabe o que é de quem, e no tempo histórico, passa a se chamar *obra de domínio público* e o assinante: *anônimo*. Tudo isso vai além da unicidade do objeto autoral, acabado, assinado, dado como pronto.

Deleuze, citando Paul Klee, diz que, para uma obra que se abre para o cosmo, é preciso meios muito simples, “muito puros, quase infantis, mas é preciso também as forças de um povo” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, v.4 p.152).

Essa frase me deu material para refletir sobre essa multiplicidade rizomática que lança a obra em um movimento imanente, abrindo-se para o cosmo e o perigo dessa busca, pois ela poderia se tornar um buraco negro, um ruído de caos, abrir a obra a tantos acontecimentos a tantas irrupções, segundo Deleuze e Guattari (1997, vol. 4, p.61), poderia apagar todas as linhas, poderia tornar-se confusão que impede todo acontecimento. Eis o perigo de um material rico demais. Para escapar ao buraco negro seria preciso então desterritorializar o material antes de molecularizá-lo, abrindo-o para um cosmo, condição somente possível através de “uma certa simplicidade do material”. Só assim, para Deleuze, é possível dar consistência a um conjunto vago (os heterogêneos reunidos nos arranjos) “Talvez a criança consiga. Mas essa sobriedade é de um devir-criança” (Ibid., p.162).

Pensei muito sobre “as forças de um povo” e “simplicidade”.

A partir de **Mesa de desejos** eu havia definido os materiais corpóreos da minha poética, dois elementos táticos: pratos e parafina, mas a proposta continuava aberta para outros materiais que seriam atraídos em novos

arranjos. Assim trabalhei com mel e essências, cores e sons. São as conexões com outros materiais que expandem a obra, deformando, refazendo, saturando. Mas sempre reverberando nesses dois materiais captadores sempre atento a uma sobriedade de artesanato.

Para conciliar essa multiplicidade dentro de uma coerência visual, a resposta foi concentrar os elementos visuais e estabelecer relações de repetição, variação, contraste, integração e saturação entre eles, dobrar e redobrar. “Diz-se que um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras” (DELEUZE, 2000, p.14).

As conexões implícitas na vivência desse trajeto e que se estabeleceram desde o início ficaram evidentes nos primeiros experimentos como algo que faltava. Depois, por alguma coisa que escapava, por estar sempre se transformando, depois por algo que trasbordava, escapando ao entendimento caindo na vagueza. A partir da leitura de Deleuze e Guattari essas instâncias ficaram para mim menos nebulosas, e, à medida que o caminho foi sendo trilhado, as experiências do vivido foram me dando material para refletir e fazer conexões entre os acontecimentos, as descobertas, e suas implicações na obra.

O conceito de máquina desenvolvido por Deleuze e Guattari foi uma dessas descobertas. Eles afirmam que há um princípio de máquina³¹ plástica capaz de por em relação heterogêneos em todos os níveis e que esses heterogêneos fazem multiplicidade e são constituídos pelas matérias de

³¹ Deleuze e Guattari (1997). o conceito de máquina extrapola o conceito da máquina técnica, são as máquinas abstratas. Consistem em matérias não formadas e funções não formais. Cada máquina abstrata é um conjunto consolidado de matérias-funções e pode ser considerada como um “plató” de variação que coloca em continuidade variáveis de conteúdo e de expressão.

expressão enquanto tal” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, vol.4 p.143).
Constituem multiplicidades de massas ou de maltas, não de classes;
multiplicidade de devir, ou de transformações, conjuntos vagos, e não mais
exatos. (Id., 1997, vol. 5, p.221).

Esses arranjos são chamados pelos autores de agenciamentos
maquínicos³². “O que chamamos de maquínico é precisamente essa síntese de
heterogêneos A partir da leitura desses autores, entendi melhor os processos
instaurados pela minha poética interna e externamente; foi um encontro
importante nesse trajeto, pois a leitura desses dois filósofos me deu mais
segurança para pensar minha obra como uma obra-trajeto, uma arte nômade
que vive no movimento, que faz rizoma o tempo inteiro, que procura uma
abertura para o cosmo mesmo correndo riscos.

Essa conexão teve muita importância, sobretudo nos momentos de
mutação, quando houve processos intensos de desterritorialização que foram
reconfigurando minha poética; isso aconteceu a partir de **Sinestésico 1**. Tive a
sensação de que me perdera, pois, à medida que a obra fazia mais conexões,
sua natureza mudava.

Compreendi o que estava acontecendo: esses processos de captura do
invisível para o visível levaram o processo poético a ser vivenciado em um plano
de imanência, conectado por uma imersão no mundo da não-forma que vai
emergir na obra em uma explosão de idéias que aparentemente nada tinham a
ver com o plano original. A partir daí, o processo de captura não será um

³² Segundo Deleuze e Guattari (1997), agenciamentos: são conexões, arranjos concretos de
elementos heterogêneos (de linguagem, de poder, formas sociais etc.). Há agenciamentos
maquínicos e de enunciação. Os agenciamentos comportam territorialização e linhas de
desterritorialização. Apresentam apenas matérias não formadas, forças e funções
desestratificados (Ibid., p.220)

processo mimético, especular, será um processo prismático, que decompõe a matéria e a torna visível como o prisma faz com a luz.

Essa relação com o plano de imanência apontou para um resultado informal que assinala uma dissolução da forma e uma vizinhança com a abstração e uma desterritorialização em minha abordagem da tradição. O que era terra passou ser cosmo.

Essa ruptura veio transfigurar a obra dando-lhe novos parâmetros conceituais e visuais, trazendo mais multiplicidade para a obra. Refiro-me agora à multiplicidade de leituras que uma obra aberta suscita. Retomarei brevemente a proposta **Mesa de desejos**, comentada na terceira parte desta dissertação, **Acesso ao labirinto**, para falar sobre a abertura da obra em relação ao espectador.

Para melhor compreender o princípio de multiplicidade em relação à recepção da obra, recorri ao conceito de “obra aberta” de Umberto Eco, que parte da idéia de que a obra de arte é por natureza ambígua e plurissignificativa, ampliando esse conceito pela afirmação de que a ambigüidade se torna, nas poéticas contemporâneas, uma das finalidades explícitas da obra: para atingir essa ambigüidade, os artistas contemporâneos voltar-se-iam para o ideal de informalidade, desordem, casualidade e indeterminação dos resultados³³ (2000, p.150).

Mas Eco lembra que nenhuma obra de arte é realmente fechada, pois qualquer obra congloba, em sua definitude exterior, uma infinidade de “leituras” possíveis (Ibid., p.40). A diferença entre a univocidade e a multiplicidade de

³³ A teoria de Eco se identifica com os enunciados da Teoria Quântica que, em 1930, abala a Física Clássica, ao introduzir a noção de probabilidade. Segundo Eco, não só a ciência, mas todas as formas de arte foram profundamente influenciadas por conceitos, direta ou indiretamente transpostos desta descoberta.

leituras está no direcionamento fechado da obra unívoca, que produz no máximo multiplicidade do tipo arborescente, enquanto a direção da obra plurissignificativa é intencionalmente aberta, programada para fazer rizoma³⁴.

A obra aberta é então a proposta de um campo de possibilidades interpretativas. Assim a multiplicidade como princípio também propicia a abertura da obra para inumeráveis leituras uma vez que a obra se alicerça em redes constelares. Essa expansão que a obra experimenta ao fazer rizoma durante sua criação continua no contato com o público onde a obra se transforma ao ganhar novas interpretações. Deste modo há uma multiplicidade que permeia o processo em relação às conexões de pensamento, de construção e de fruição.

³⁴ Eco oferece como exemplo de obra aberta a música serial e atonal, em que o compositor propõe ao executante uma certa liberdade de executar a obra. Cada fruição é uma interpretação e uma execução. A obra pode ganhar significados novos ainda que seja uma obra “definida”, pois o receptor interfere sempre na obra com sua experiência pessoal. “A fruição implica uma relação interatuante” (Eco, 2000, p.37).

V PASSAGENS

...não só se cria, mas também se aprende, dia a dia e hora a hora.

Joseph Beuys

Ao chegar ao final do percurso poético, apresento as duas últimas experiências do trajeto, revelando as descobertas acontecidas no processo pela sua descrição e interpretação, a partir do diálogo com as referências apontadas na bibliografia, desenvolvendo os cruzamentos conceituais, históricos e poéticos que atravessaram esta pesquisa, confirmando a natureza transdisciplinar desta investigação.

Até aqui percebo que o projeto transformou-se, sem, contudo perder o essencial: a vontade de realizar uma obra que não dependesse só de mim, que contivesse tantas vozes quantas pudesse abarcar. O desenho do projeto deformou-se e deu lugar à obra. Prevaleceu a vivência, o experimentado, que agora já se sabe obra. Até aqui, o trajeto foi um campo de mutações. E se a obra se transformou é porque algo aconteceu durante o trajeto.

Neste trajeto poético, as experiências em grupo, as que produziram registros e as que não produziram, foram transformadoras e abrangem uma gama imensa que não se pode totalizar. A presença, a participação, as trocas humanas foram a força motriz, que coloriu a parafina e a imantou, multiplicou os pratos e os impregnou de memórias, criou e povoou lugares, deixou vestígios e ressonâncias que ainda reverberam. A obra percorreu e foi percorrida. O labirinto não é um mais um lugar, é um estado, é um modo de agir, um modo de mover-se. Agora não é mais um desenho, é “música”. As

duas experiências que fecham o ciclo de propostas do **Trajetos poético nas práticas devocionais de Cosme e Damião em Salvador** incorporam os princípios que permearam a obra. Nas panelas da invenção tudo se misturou, tudo se transformou, tudo foi devir.



Figura 22

Dia de criação: um atelier de portas abertas

Durante a preparação das peças para a instalação **Mesa de desejos**, nesse entranhar-se no processo, a técnica empregada para trabalhar com a parafina foi adquirindo cada vez mais feições culinárias, e foi nessa etapa que me dei conta que se instalara um devir-culinária no processo de produção plástica. À medida que fui desvendando o desempenho da matéria sob temperaturas maiores e menores, sobre a relação da parafina quente com a água fria, as quantidades, os efeitos produzidos pelo tamanho dos recipientes receptores, sobre os movimentos com a mão, com a colher e tudo que se

refere à ação sobre essa matéria, o trabalho foi se intensificando e se avolumando a ponto de ser necessária a presença de outras pessoas para ajudar, uma vez que a água das bacias precisava ser trocada a cada nova peça. Assim vieram alternadamente colaborar no atalier: Expedito, Edicarlos, Luciano, Rogério e Edinei. No decorrer dos trabalhos, esses assistentes costumavam fazer perguntas sobre o destino das peças de parafina, que tipo de arte era aquela e como nomeá-la. Perguntavam por todos os detalhes técnicos e eu lhes explicava o processo e o projeto. Havia um especial interesse sobre a técnica que me chamou a atenção. Percebi que essa curiosidade vinha acompanhada de uma mal disfarçada vontade de experimentar, o que eu também permitia, envolvendo-os de fato no trabalho, que embora árduo, entremeado por esses colóquios, se tornava leve.

Preparadas as peças para a exposição, e uma vez que essa foi encerrada, refleti sobre as perguntas feitas a mim durante o período em que eu apresentava o projeto para diferentes pessoas. Durante a exposição, percebi que a pergunta acerca de como eram feitas as peças, era a mais recorrente. Havia um interesse de desvendamento no ar. Havia um estranhamento no contato com as peças que convidavam as pessoas a perguntarem de que eram feitas e como eram feitas. Esse era também um momento de estabelecer diálogo. A partir desses acontecimentos, me apercebi de que era preciso mostrar esse processo, ir mais além, fazendo as pessoas experimentarem como fizeram os assistentes.

Dessa sorte, uma experiência mais intensa teve início quando decidi abrir o atelier a todos os que quisessem vivenciar esse processo criativo.

Foram feitos três encontros em meu atelier no galpão Santa Luzia, aos quais chamei **Dia de criação**.

Ali reuni os interessados em uma atmosfera informal e festiva, na qual cada um podia levar algo para comer ou beber e também um instrumento de registro: máquina fotográfica, filmadora, gravador, lápis e papel, até mesmo um instrumento musical. Uma mistura de trabalho e festa.

Nesses três encontros públicos, a proposta foi desnudar o processo criativo, abrindo as portas do atelier e desvelando o “mistério” em torno da técnica, da imagem de caixa-preta do atelier, da solidão privilegiada do artista. Nesses momentos, enquanto eu preparava as painéis, temperava a parafina, conferia a temperatura da água e fazia as peças, teve lugar um intenso diálogo com os participantes, que faziam perguntas e observações além de experimentarem todas as etapas do processo. No primeiro encontro, a algaravia das vozes se misturava à música improvisada ao violoncelo³⁵. Discorri sobre o projeto, sobre a técnica, sobre as idéias em torno do projeto, respondi perguntas e fizemos várias peças juntos.

Tais encontros foram estimulantes, pois até então eu nunca havia trabalhado na presença de um grupo de pessoas, principalmente com essa intencionalidade de desvendar o processo para elas e para mim mesmo.

³⁵ Tocado por João pela UFBA.



pretação musical

A intenção inicial foi o desvelamento da técnica, buscando uma maior aproximação com o público, dessacralizando a inacessibilidade da técnica que dá ao fazer artístico ares demiúrgicos. Surgiu neste trabalho a visão do processo como um ato, para mostrar o próprio fazer, o gesto artesanal, o ato criativo, mostrando também as matérias em transformação. Nessas experiências, me interessava igualmente o questionamento das pessoas sobre minha poética e uma participação mais reflexiva mediada por perguntas. Nessa proposta também havia a idéia de apresentar e discutir com os participantes à medida que eles se interessassem, a idéia da arte como um campo criador, afastando a imagem demiúrgica do artista e vendo a arte como um fluxo que se combina no campo criador como outros fluxos (CAIAFA, 2000, p.67). Assim, o atelier deixou de ser o gabinete secreto onde o artista recebe as musas para ser um lugar de sociabilidade, onde vários fluxos individuais se encontram nas trocas humanas proporcionadas pelo evento. A idéia de abrir o atelier não era somente uma questão de mostrar o processo, mas de vivenciar a arte sobre outro ângulo, de falar sobre arte na perspectiva da criação e de sua ressonância no “público”, na importância de considerar que a arte pode inspirar o ser humano a sair da linha do cotidiano homogeneizado e encontrar seu próprio estado criativo.

O terceiro momento dessa proposta transformou-se em um evento à parte, que aconteceu dentro da mostra coletiva **Atus**³⁶, também no Galpão Santa Luzia, desta vez na galeria. Ali foi montada a cozinha e, durante o evento, fiz peças de parafina enquanto um clarinetista, Joélio Santos³⁷, improvisava. A ação foi dividida em dois momentos, com um intervalo entre eles para o derretimento de mais parafina e a mudança da pigmentação.



Figura 24

Nesse momento do trajeto, o fazer ele mesmo se tornara *performance*. Em **Dia de criação**, os convidados participavam diretamente com perguntas e experimentando também o fazer. Em **Atus**, abri mão da fala entregando-me inteiramente à preparação das peças enquanto o clarinetista improvisava música em uma interação com meus gestos, num dueto. Assim os sons da clarineta se misturavam ao som das panelas, da água, que se misturava com a movimentação corporal, que se misturava com o cheiro de velas derretidas em simbiose sinestésica. Nesse ato deixei que as interações entre trabalho e

³⁶ A mostra aconteceu em julho de 2004 (V. cartaz em anexos).

³⁷ Instrumentista e compositor, estuda composição e regência na UFBA.

matérias falassem por elas mesmas em toda sua potência de metamorfose e corporeidade, as forças de materialização.

Assim, em **Atus**, o fazer torna-se um ritual em que envolvo os convidados no labor do atelier-cozinha. Ritualizo o trabalho de tornar visível a obra diante do público, mostrando a cozinha do processo, saindo da penumbra mágica do atelier, tornando esse gesto público. O processo (ou a técnica) se exhibe como um devir-culinária que é, mas também como rito, como evento, como instauração.



Figura 25

Expandindo a reflexão sobre o meu processo e o pensamento criativo pela leitura crítica de obras do artista Joseph Beuys, analisei a obra **Local de trabalho de um artista/cientista** e a trago para exemplificar as diferenças e a semelhança entre as propostas de desvendamento do fazer artístico. O artista alemão apresenta em uma instalação suas prateleiras com os produtos utilizados por ele – gordura, cera, parafina, ingredientes cotidianos. Com essa obra, segundo Borer,

ele rompeu uma antiga convenção: o espaço do artista, seu domínio privado. Ele nos convida a entrar na parte de trás de sua oficina, revelando os seus segredos de fabricação, implicitamente afirmando: esses produtos são acessíveis, façam uso deles! (Borer, 2001 p.17).

Dessa maneira, Beuys revela os segredos do seu atelier, mostrando que a experiência da arte é transformadora e não deve ficar restrita ao artista.

A diferença entre as duas propostas de desvendamento do atelier, além da pertinência visual inerente a cada proposta, é a maneira como cada uma se dá. Beuys ao desvelar o atelier o faz, apresentando ao expectador seu próprio atelier em uma instalação. A idéia de desvendamento está implícita nesse gesto. Nos eventos que chamei **Dia de criação**, o desvendamento é explícito, literal, se dá em ato, pois abri o espaço do atelier para outras pessoas em um momento coletivo, vivenciado com os presentes, que recebidos no atelier tiveram acesso ao material de trabalho e puderam experimentar com o corpo, corporificar o processo, falar sobre isso e perguntar sobre a poética. O desvelamento se deu em ato



Figura 26

Ao revelar o processo, ao desnudá-lo, desmistificando a técnica e mostrando que se pode falar sobre ela, desconstruí-la, decompô-la, até chegar uma zona de silêncio onde uma afasia detém o logos, e a partir daí só se pode apreender por uma sensibilidade além das palavras que surge na própria vivência. Assim foi a proposta **Dia de criação** e sua seqüência na mostra **Atus**. Nesse ciclo de ações em que a fala e o gesto descobrem a obra e a aproxima mais da vida, introduzi as pessoas na “cozinha do processo”, revelando os “segredos” dessa “culinária”, falando, demonstrando e abrindo para a participação, colocando-as em contato com as forças que movem este processo, deixando que atuem com elas, sintam e percebam que a atuação está captando um fluxo invisível. Trago o fragmento de um depoimento escrito por uma participante desses eventos:

[...] O processo criativo proposto por Raimundo nos apresenta uma estética ritual muito envolvente, há uma solidariedade, todos participam da sua organização levando alimentos para o banquete que acompanha todo o processo, arrumando o lugar e criando uma ambiência favorável ao acontecimento. No galpão a cozinha toma a centralidade no círculo com seus utensílios, o fogão, as panelas, colher de pau, bacias, baldes. Os baldes e bacias foram colocados formando um semicírculo em volta do fogão. O fogo e água são elementos estruturantes para a decomposição e recomposição de outro elemento, a parafina, na busca de novas formas, texturas, cores que surgiam inesperadas, imprevisíveis aos nossos olhos, corpos e almas.

Nesse processo, a presença do corpo ocorre se descorporalizando. Fica visível que nessa descorporalização como recalamos formas subjetivas, sensórias e intuitivas de pensar e agir no mundo, ao mesmo tempo em que apreendemos uma economia de gesto e manifestações que transforma as suas expressões em gestos

formalizados. Dito dessa forma, a maneira de estar no mundo através deste acontecimento, enquanto processo individual e coletivo, aconteceu para mim sem separar o corpo da mente.

Seguindo este percurso, colocando a parafina na panela, mexendo-a com uma colher de pau, originavam-se movimentos pacientes que simulavam um cozimento. O fogo ia dando nova textura à parafina, tornado-a líquida e com novas cores. Esse momento foi experimentado por todos. Logo em seguida, cada um escolhia seu balde ou bacia de água e a parafina derretida era derramada na água e mexida com as mãos ou colher de pau, exigindo de nós movimentos rápidos que permitiam criar novas formas. As formas não se repetiam, visto que sua formação dependia da maneira como cada um usava seu próprio corpo e, nesse caso, o uso das mãos em combinação com água fazia brotar na superfície cores e texturas e desenhos imprevisíveis. A sensação que esta experiência me proporcionou é imensurável.

Assim, a cada forma que surgia ia pensando com Walter Benjamin e via, ali, que estávamos irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge no processo criativo do próprio artista. Estávamos ali, no Galpão/canteiro de obras de Raimundo e, naquele momento, os produtos residuais surgentes reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para nós, e para nós unicamente. (Depoimento escrito por Tereza Oliveira)

No final dessas experiências, os vestígios das atividades ficaram como elementos plásticos de uma instalação. Os rastros do processo e suas várias etapas, o material utilizado, os restos das operações e das ações. Aqui outra afinidade com a obra de Beuys, que deixava como vestígios das suas *aktionen* os objetos, as ferramentas e instrumentos da cena plástica onde tinha lugar uma ação. De forma semelhante, as peças de parafina e todos os equipamentos e ferramentas utilizados na ação, permanecem como seu testemunho.



Cadências

O labirinto não é mais arquitetura, tornou-se sonoro,
tornou-se música.

Hélio Oiticica

Neste trajeto poético, cada encontro foi tratado como um ritual, no qual as interações com os participantes deram o ritmo da obra, cujo lugar de chegada é a exposição **Cadências**. Esta proposta instaurou na galeria a obra, cuja trajetória atravessou espaços geográficos e sociais na mesma cidade, traçou uma cartografia irregular, sinuosa, oblíqua, ligando em seu percurso, pessoas, lugares e situações.

Nessa instauração³⁸ as vivências de todo trajeto se encontram. Os vestígios das instaurações feitas durante o percurso configuraram o espaço físico que chamei instalação-residual. Não há nela uma representação formal

³⁸ Tenho usado os termos instaurar e instauração para me referir à maneira de apresentar minhas propostas poéticas. Aqui o sentido de instauração pode ser compreendido no triplo sentido que Heidegger (2000) lhe atribui: instaurar como oferta, como fundar e como começar.

da vivência, o vivido foi assimilado, molecularizado e incorporado ao espaço. O trajeto enfatizou o processo não as formas, ela é apresentação.

O título **Cadências** evoca propositalmente a música e alude ao procedimento de deixar a obra aberta às interferências individuais dos participantes, que foram convocados a agir sobre ela. Pois, dada a proposta, os participantes tiveram liberdades criativas, aproximadas aqui a certo tipo de composição musical³⁹ cuja execução é aberta ao improviso. A obra-proposição foi concebida como uma partitura não escrita, que permitiu aos participantes (intérpretes da proposta) arriscarem improvisações, inserindo suas singularidades, seus ritmos, suas velocidades e intensidades que fogem ao controle do proponente e passam a fazer parte da obra, receptiva a essas interferências significativas.

Neste processo, os acontecimentos não previstos impulsionaram a proposta, potencializando sua concretização, podendo inclusive revelar fragilidades, falhas e toda sorte de manifestações e questionamentos quanto ao processo, bem como trazer novas descobertas, novas visões. Tudo isso tem o mesmo valor dentro do processo. Assim, a obra torna-se de fato obra a partir desse contato com o público que traz sua presença corporal e instauradora. “a instauração é um excesso, uma oferta” (HEIDEGGER, 2000, p.60).

A montagem do espaço foi iniciada oito dias antes da abertura da exposição⁴⁰.

³⁹ Refiro-me especialmente à música aleatória, em que parte da obra pode depender do intérprete ou intérpretes. Encontram-se entre os compositores nomes como Stockhausen, Pierre Boulez e John Cage.

⁴⁰ Na Galeria da Cidade, em 22 de setembro de 2004. Ver em **Anexos** cartaz de divulgação.



Figura 28

Primeiro montou-se a cozinha. Inicialmente o atelier se desloca para o lugar da exposição, por questões técnicas, pois as peças de parafina pela sua fragilidade precisavam ser feitas no local da exposição. Mais uma vez as figuras estéticas⁴¹ se sobrepuseram ao puramente técnico e a galeria, nos sete dias que durou a montagem, foi transformada em um espaço de vivências onde o processo se desenrolou envolvendo novos colaboradores e outros que já vinham acompanhando o trajeto. Assim a obra, ao ser instaurada, se apoderou do espaço e o transformou. No final, a cozinha, onde mais de meia tonelada de parafina foi derretida e transformada nas peças coloridas, se integra ao espaço como resíduo, revelando as etapas de produção das peças e deixando a imagem do desnudamento da técnica que foi vivenciado no trajeto.

Todo o espaço é na verdade residual. Todos os materiais que o compõe são os mesmos materiais das outras instaurações, que foram sendo retomados e transformados pelas atuações instauradoras ao longo do trajeto. Aqui vibram em conjunto sua potência de resíduo que se transforma

⁴¹ Figuras estéticas: segundo Deleuze e Guattari são sensações: perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires (1997, p.229).

incessantemente em arranjos inumeráveis. Por isso considero esses resíduos imantados.

No centro da sala, entre quatro colunas, foram dispostos 200 pratos em cinco círculos como em **Sinestésico 1**. Há, nesta proposta, uma ocorrência de conjuntos circulares e semicirculares⁴² como um motivo que se repete insistentemente – um *ritornello*⁴³ de redondeza. Ocorre-me nesse momento a lembrança deste texto de Gilles Deleuze e Felix Guattari, que trascrevo:

Para as obras sublimes como a fundação de uma cidade, ou a fabricação de um Golem, traça-se um círculo, mas sobretudo anda-se em torno do círculo, como numa roda de criança, e combina-se consoantes e vogais ritmadas que correspondem às forças interiores da criação como as partes diferenciadas de um organismo [...] Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos. Mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é par ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamos arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. (DELEUZE, GUATTARI 1997, v.4 p.109)



⁴² Ver a planta ba
⁴³ Segundo Deleu
uma forma visual)
o conjunto.

ou de
nar todo

Ao redor desses círculos acumulei as peças de parafina, criando semicírculos, contornando as quatro colunas, e envolvendo círculos de pratos. O fogão ficou encerrado por um semicírculo de baldes, bacias com água e restos de parafina. Essa configuração, com sua proliferação de círculos e semicírculos, criou um espaço de abertos e fechados que se derramavam pelo espaço da galeria. Ainda pensando sobre essa insistência do círculo, acode-me à memória um texto em que Bachelard desenvolve a idéia de uma “redondeza” do ser e de uma “redondeza” da vida. Segundo o filósofo, “para quem se abre à cosmicidade das imagens”, a grande imagem de inteireza é o redondo. “Às vezes, com efeito, há uma forma que guia e encerra os primeiros sonhos” (1996, p. .235-242). Ocorreu-me também, ao recordar essa frase, que os pratos são redondos. E em volta do ser redondo o mundo se arredonda. “Uma redondeza conquistada sobre os acidentes da forma e sobre os acidentes caprichosos da mobilidade. Aqui o devir tem mil formas, mil folhas, mas o ser não sofre a menor dispersão” (Ibid.).

Sete dias de trabalho. Dia a dia o espaço ia se modificando, se ondulando, fazendo dobras, se arredondando, chegando à configuração final. A sensação criada foi a de caminhos por onde se podia transitar, por onde se penetrava na obra. Havia um convite implícito para deambular, ver de vários ângulos, entrar e sair. Há um centro criado pelas quatro colunas e os círculos de pratos que se irradiam pelo espaço; há uma proliferação de passagens, o chão é todo ocupado, mas os cheios e os vazios se distribuem de tal sorte que

se podem criar caminhos próprios para percorrer o espaço. É possível criar sua própria jornada de sensações, pois se pode entrar por onde quiser, não há entrada nem saídas demarcadas, nem início nem fim, a ordem é aleatória, mas sustentada pelo ritmo de redondeza, um *ritornello* marcante, quem sabe o mesmo daquela cantilena, daquela voz, que me fazia pedir um prato sem saber direito por quê.



Figura 30

Na noite de abertura da exposição, houve o convite para uma ação executada sobre os círculos de pratos. Desta vez mais de trinta pessoas atuaram. Dei início entrando descalço no círculo enquanto os participantes convidados por mim, momentos antes, se colocavam em suas posições e começavam a tirar sons dos pratos com baquetas de madeira, metal e talheres. Dirigindo-me ao centro da roda, fui preenchendo os pratos do círculo central com essência de rosas, depois em direção ao círculo externo, em sentido horário, fui caminhando lentamente e derramando mel no fundo dos pratos em movimentos circulares. À medida que eu avançava para a roda externa, o som se intensificava mais e mais com a diversidade de ritmos. Acompanhava internamente esses fluxos que externamente eram transformados em