

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

PROJETO DE GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Aphrodísias

BACHARELADO - CERÂMICA

SÍLVIA DO CANTO

3179/03-1

Porto Alegre, dezembro de 2009.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

PROJETO DE GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Aphrodísias

BACHARELADO - CERÂMICA

SÍLVIA DO CANTO

Trabalho apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais – habilitação em cerâmica, à banca julgadora formada pelas professoras Dra. Teresa Poester e Me. Cláudia Zanatta. Orientador professor Me. Rodrigo Núñez.

Porto Alegre, dezembro de 2009.

Agradeço à minha família e amigos que abriram mão da convivência comigo porque sabiam da importância deste projeto.

Ao Padre Dr. Pedro Inácio Shmitz pelo amor à arqueologia e ao Mestre Nado que gentilmente revelou-me o Som do Barro.

Agradeço aos professores Adriana Daccache e Dr. Carlos Augusto Camargo pelo grande apoio; às professoras Dra. Teresa Poester e Me. Cláudia Zanatta, membros desta banca, por seus exemplos de dedicação e paixão; e em especial ao meu mestre, orientador e amigo, professor Me. Rodrigo Núñez.

A todos dedico meu carinho e este trabalho.

Índice

Introdução 1

Imagens prévias e participação

A forma natural 4

O povo da terra 5

A participação do corpo 6

O desafio da aproximação 7

Acessibilidade e identificação 8

Relações com a matéria e a forma

O corpo 11

A concha 12

O sonho 13

Corpo de desejo, corpo de arte 14

Aphrodísias

Os habitantes de conchas 15

Conclusão 19

Bibliografia 22

Introdução

Na arte contemporânea, a grande maioria das obras de arte que estão à disposição do público tem sua fruição baseada na visualidade. Talvez isso ocorra por um motivo bem simples. Porque a grande maioria dos artistas se serve dos olhos e da visão para capturar e registrar suas impressões. Eles *vêm* o mundo e o que falta ao mundo para ser arte¹. Por outro lado, o trabalho de artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica muitas vezes prioriza a experiência puramente sensorial. O que buscam é que haja uma espécie de apoderamento da obra por parte do indivíduo que dela frui. Que haja um transporte, uma assimilação das sensações despertadas pelo objeto para o interior desse indivíduo e que a obra afinal se faça dentro dele, de acordo com suas próprias experiências.

Objetos relacionais, in www.passeiweb.com



Dentro da busca por uma arte interativa, mas sem abrir mão das suas qualidades estéticas, crio objetos que se oferecem aos sentidos, que convidam o indivíduo à exploração das suas formas com uma maior participação do seu próprio corpo. Essa interatividade diverge da experiência proporcionada por uma instalação porque não crio ambientes nos quais as pessoas entram, crio objetos que pretendem voltar as pessoas para si mesmas. Objetos que são catalisadores desse processo de conhecimento.

“Se a poesia deve reanimar na alma as virtudes da criação, se deve nos ajudar a reviver, em toda a sua intensidade e em todas as suas funções, nossos sonhos naturais, precisamos compreender que a mão, assim como o olhar, tem seus devaneios e sua poesia. Devemos, portanto descobrir os poemas do tato, os poemas da mão que amassa.”

Gaston Bachelard, *A Terra e os Devaneios da Vontade*.



“Parangolé tent 01” in www.tate.org.uk

¹ Merleau-Ponty, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo, Editora Abril, 1975.

Em "Eupalinos ou O Arquiteto" Paul Valéry reflete sobre as semelhanças entre a arquitetura e a música, sobre como elas criam espaços de arte que envolvem o corpo do indivíduo, esta pelos olhos e aquela pelos ouvidos. Como seria a experiência de aliar essas duas fontes de informação ao tato, sentido tão menosprezado ultimamente?

O "século da imagem" abriu espaço para o que poderia ser chamado de "período midiático" ² no qual nos encontramos. Informação, imagem e som em quantidades inacreditáveis e em alta velocidade. Tudo ao mesmo tempo e para todos. Para todos? Infelizmente e como sempre, aqueles que não se enquadram no padrão médio humano ficam para trás na esteira das oportunidades. Desde a ergonomia dos assentos dos espaços de convivência (públicos ou não) até questões acerca da tão falada acessibilidade, todos os espaços e produtos são desenvolvidos de acordo com as características da média da maioria da população (leia-se *público consumidor*). Inclusive a arte.



"Aphrodisia Sonora 05" arquivo pessoal.



Bando de Barro Invade, Ecarta, 2008, arquivo pessoal.

Ao entrar em uma exposição destinada às pessoas com deficiência visual, no Memorial do Rio Grande do Sul, há alguns anos, imediatamente percebi que me deparava com algo inquietante. Percorrendo a exposição com os olhos fechados, como era a proposta da mostra para o público vidente³, encontrei o objeto da minha inquietude. As obras que lá estavam, esculturas em pedra, metal e inclusive cerâmica, não haviam sido feitas especificamente para aquele público e não consegui me recordar de alguma que o fosse. Eram adaptações em materiais não perecíveis ao toque. Algumas tinham formas mais generosas, outras nem tanto, mas todas lembravam poemas traduzidos para outro idioma. Muitas vezes o tradutor tem que optar entre o ritmo e o sentido. Algo sempre se perde.

² Paulo Gomes, em palestra sobre história da arte, Instituto de Artes, 2008.

³ *Vidente*: aquele que possui o sentido da visão, segundo a tradução de Marilena Chauí para "O olho e o espírito" de Merleau-Ponty. Os Pensadores, São Paulo Ed. Abril, 1975.

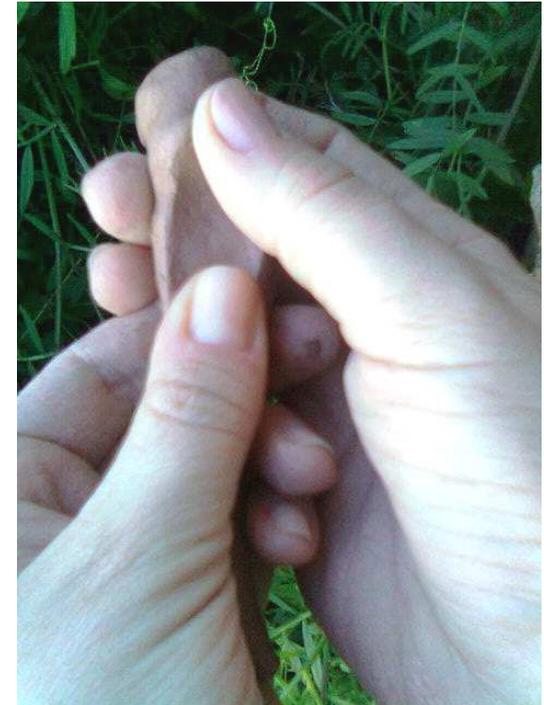
Se houvesse uma poesia capaz de transmitir para as mãos todas as alegrias e volúpias da visualidade, sem deixar escapar pelas brechas da tradução ou dificuldades da língua as nuances das suas cores, como seriam seus versos? Como ela revelaria à pele os sussurros e silêncios de um instante poético? Versos brancos – alguém diria ao poeta – sem restrições de rimas ou métricas. E, enquanto uns discutiríamos a visualidade do texto, argumentando que os espaços entre as palavras e a sua disposição no plano indicariam ao leitor as várias possíveis formas de se ler o poema, alterando e ampliando seu sentido, outros lembrariam que um poema é criado dentro de um sistema de símbolos fonéticos e que as idéias que transmite o faz através de sons, pausas e ritmos. Mas a leitura das formas poetizadas, com suas relações de acumulações e vazios, só pode ser feita através dos olhos? Seria o ritmo servidor do ouvido apenas ou algo que se pode sentir com o corpo inteiro, que se pode *desejar* com o corpo inteiro?



Foto, arquivo pessoal.

Longe de pretender respostas para essas perguntas, os textos oferecidos a seguir têm por objetivo, através das linhas nem sempre harmônicas das suas relações, deixar vislumbrar os contornos do processo criativo de quatro anos que levou ao nascimento dos objetos chamados **Aphrodísias**.

Numa estratigrafia do processo, exponho aqui, em cortes, o substrato poético, o filosófico, o artístico e o prático que, assim como os relatos de um diário mantido há anos, testemunham o relacionamento entre estas mãos que modelam e a matéria que se deixa modelar.



Foto, arquivo pessoal.

Imagens prévias e participação

A forma natural

Busco formas na natureza. Mas numa natureza que é inventada, cujas histórias sintetizo e personagens exponho. Histórias de seres marinhos, seus vestígios presos para sempre em instantâneos de pedra.

Lembro-me do mar, do seu cheiro, dos seus sons, desde sempre. Lembro-me da primeira vez que fui à praia, aos três anos, e lembro-me das inúmeras vezes que a ele retornei. Sempre o mesmo, “sempre recomeçado”⁴. O mar cinzento do sul, as baías verdes do norte. E tudo aquilo que suas inúmeras movimentações levam à praia. Esqueletos e sobras me interessam. Inspiram histórias de fantásticos habitantes de conchas, tesouros de ossos e cidades de coral.

Corais são seres que vivem em colônias e sobrepõem, camada sobre camada, o substrato diário de que compõem a si mesmos, aquilo de que se alimentam, os organismos que os precederam. Como os povos dos sambaquis, que estruturavam suas vidas sobre os restos dos seus alimentos, sobre os restos dos seus ancestrais⁵. No entanto, apesar de desenvolverem suas sociedades sobre um campo de morte, seus vestígios remetem à vida. A delicadeza das formas dos corais multicoloridos, assim como a linha sintética e a superfície polida dos zoólitos sambaquianos, lembram o esforço construtivo dos seres que os geraram.



Zoólitos de sambaqui, SC.

“... quando imaginamos as coisas, existimos. Não posso pertencer a este mundo se não posso dizer que o imagino à minha própria maneira.”

Evgen Bavcar

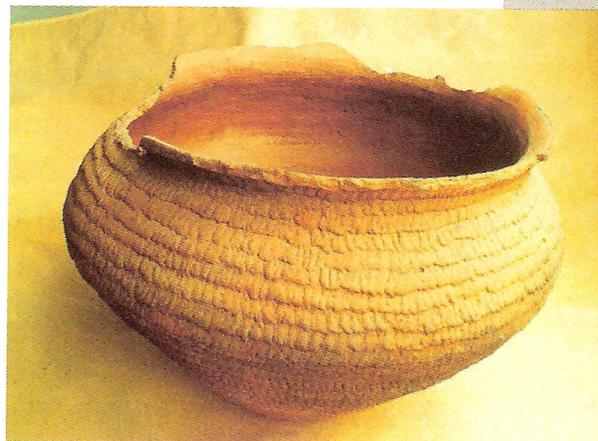
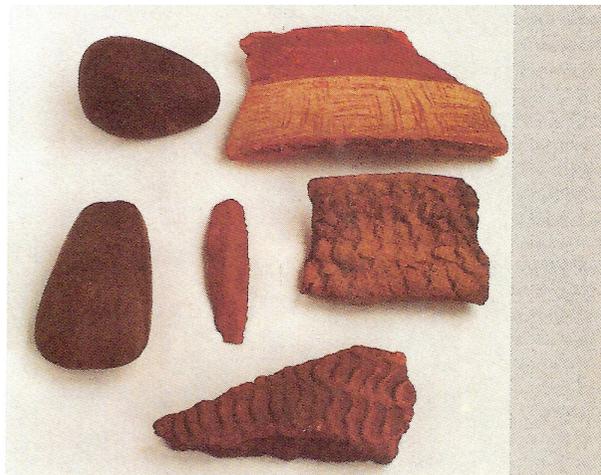
Épico de fazer,
De fazer-se.
Conchas são vãos,
portas para mundos interiores.
Cores perdidas não sei onde
não respondem direito quando chamo.
Palácios perpétuos de amores,
flores, beijos, seios rosados
e são. Mares e mães.
Barulhos de ondas distantes.
Do tempo em que leite era pão,
cura para todos os pesares.
Lares. Pares. “Vai passar...”
Cheiro delicioso de perfume,
lume noturno e ritmado
pulsar do coração.
Xamã divino, mundo imenso!
Menina ou menino?
Pulso denso, denso.
Verte para nós intensamente,
soluçando amor,
chorando
alegremente.

⁴ Paul Valéry, *O Cemitério Marinho*.

⁵ Arno Kern (org.). *Arqueologia Pré-histórica do Rio Grande do Sul*. Pg. 175/176.

O povo da terra

Essa presença do construtor que permanece no objeto construído mesmo depois de pronto, mesmo a distância, é um dos aspectos que estimulam meu trabalho.



Artefatos e fragmentos de cerâmica guarani pré-colonização européia.

Para os povos primitivos que ocuparam a região que hoje compreende o Rio Grande do Sul, Uruguai e parte da Argentina, a cerâmica tinha fins utilitários. No caso dos povos Charrua e Minuano, essencialmente nômades e muito belicosos, o que dificultava o desenvolvimento de um artesanato elaborado, eles decoravam suas vasilhas de uso cotidiano com marcas de unha e da polpa dos dedos formando faixas. Em contrapartida, mesmo etnias agrárias ou semi-agrárias, como a Tupi-guarani e a Kaingáng, que dedicavam maior preocupação estética aos seus artefatos, também se utilizavam da impressão das marcas dos dedos e das unhas para a decoração da sua cerâmica.⁶

Não é difícil imaginar que durante a construção de um vaso a mão deixe suas marcas e que as mulheres indígenas, responsáveis pelo fabrico da cerâmica, tenham sensivelmente admirado e utilizado esses desenhos. Mas essas decorações ganham um novo significado quando, centenas de anos depois de feitas, percebemos nessas marcas o registro dos corpos e dos movimentos dessas mulheres. Tocar essas marcas é refazer-lhes os gestos, trazer de volta aquele instante vivido por aquelas mulheres que já se foram e pelo objeto que elas deixaram. Tocar o registro desses gestos é tocar indiretamente as mãos que os geraram.

Neste momento, não posso deixar de pensar no quanto o toque, o tato, perdeu importância na nossa sociedade. Será que veremos seus indícios somente em espaços de arte ou história, como galerias e museus?

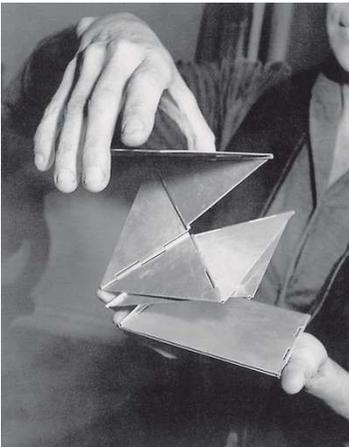
⁶ Arno Kern (org.), *Arqueologia Pré-histórica do Rio Grande do Sul*, pg. 231, 274 e 307.

A participação do corpo

Ideal em uma sociedade capitalista, a velocidade, tanto de produção quanto de consumo, tem mergulhado o corpo do indivíduo contemporâneo em um turbilhão de informações sonoras e, principalmente, visuais. Nunca se conseguiu tanto tão rapidamente, os bens de consumo têm seu acesso facilitado e as opções abundam nos anúncios. O excesso dessas informações, porém, causa uma espécie de dormência. Tornamos-nos cada dia menos sensíveis aos estímulos o que gera uma reação do mercado que aumenta a dosagem de imagens para que surtam efeito. É a chamada complacência. Alia-se a isso o isolamento dos corpos, impulsionado pela violência ou pela tecnologia, e temos então o ambiente perfeito para a alienação tão necessária à manutenção desse sistema.

Longe de fazer coro a uma crítica feroz das novas tecnologias ou da internet, creio que ambas são importantes ferramentas de acesso e desenvolvimento do conhecimento. Faz-se necessário, porém, o uso da cautela. Qualquer prática é nociva quando ela nos descaracteriza, nos dessensibiliza, nos deforma.

“Bicho de bolso”, Lygia Clark. www.passeiweb.com



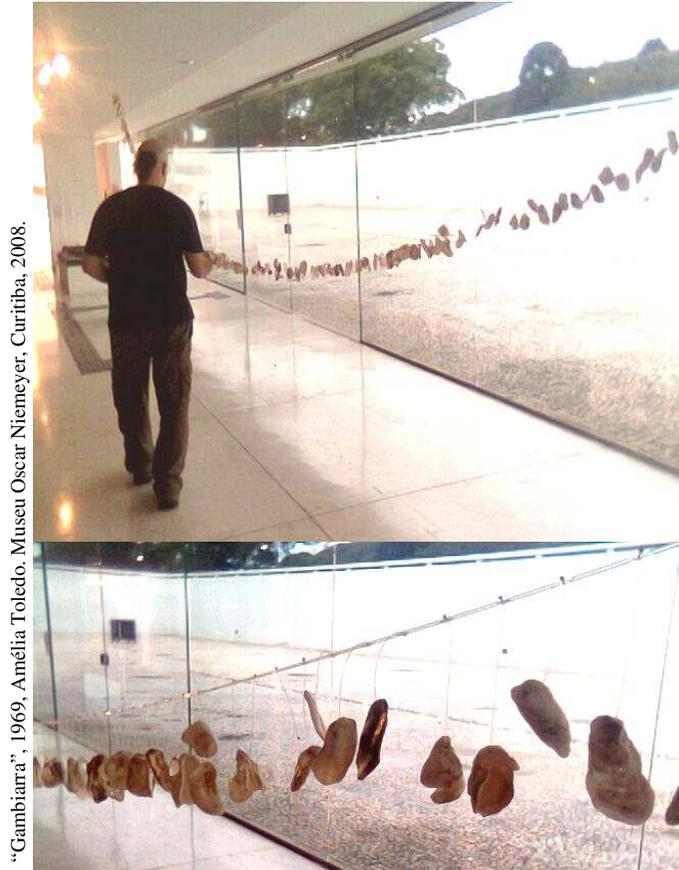
Alguns artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Amélia Toledo e, mais recentemente, Juan Tolosa e Ernesto Neto imprimiram em suas obras importantes conceitos de participação e sensibilização do público. Com abordagens diversas, seja criando objetos para a manipulação, seja dando vida a grandes ambientes lúdicos e fantásticos; trabalhando com materiais naturais como madeira, conchas e especiarias ou artificiais como fios de nylon e tecidos tecnológicos; priorizando ora o sentido, ora a forma; todos compartilham da idéia de que é necessária



Ernesto Neto. In *forumpermanente*. Incubadora.fapesp.br

uma maior proximidade entre a obra e as pessoas, compartilham com o público parte da intimidade do objeto que se experimenta nos momentos de criação.

O desafio da aproximação



“Gambiarra”, 1969, Amélia Toledo. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2008.

“O desafio da proposta toda é conseguir o manejo das necessidades lúdicas dos visitantes e, através de diferentes estratégias, redirecioná-las no sentido da interação. É, de certa forma, apropriar-se de uma característica de nossa natureza humana, e utilizá-la como um material a mais que deve formar parte do todo. Por outro lado, existe uma necessidade de compartilhar as sensações geradas pela peça no momento da criação”.⁷

Juan Tolosa expõe um problema fundamental e imediato: como levar à participação um público acostumado ao papel de observador passivo? O artista se vê impelido a lançar mão de subterfúgios a fim de mostrar ao visitante que ele *pode* agir sobre a obra, que a participação não lhe é interdita, ao contrário, que ela é fundamental para uma fruição plena. No caso do escultor uruguaio, é oferecida ao público uma animação em *stop motion* onde as esculturas em madeira executam diversos movimentos, mostrando as várias combinações de torções rumo à desconstrução da forma original.

Já os Parangolés de Hélio Oiticica, bem como os trabalhos de Lygia Clark, Amélia Toledo e Ernesto Neto, precisam



Obra de Ernesto Neto. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2008.

contar hoje com a participação de mediadores, profissionais treinados ou o próprio artista, que orientem os visitantes durante a ação. Em qualquer dos casos é necessária a intermediação de um agente facilitador da relação, um tradutor que ocasionalmente corre o risco de ocupar o papel de intérprete.

⁷ Juan Tolosa, “Desconstruções – Uma proposta lúdica”, texto para a exposição “Escultura Contemporânea Uruguaia”, Museu Júlio de Castilhos, 2009.

Acessibilidade e identificação

Obra de Ernesto Neto. In arthoughts.wordpress.com

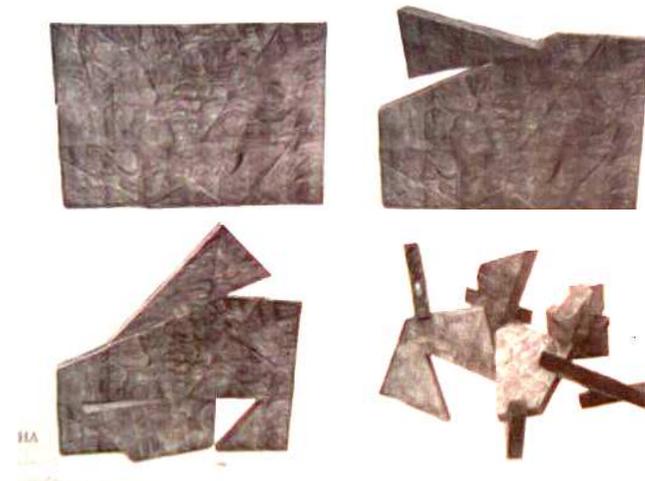


O próprio espaço de exposição impõe suas regras e condiciona a postura do visitante. Dentro dele, um público que está acostumado a consumir arte como um espetáculo, onde ele dá um passo atrás e espera a ação começar, e temos uma dificuldade de interação entre o indivíduo e a obra que já era um problema há quarenta anos e que permanece sem mudanças.

O que se desenvolveu foram os meios de driblar essa dificuldade. Vídeos, fotos, blogs, sites, performances, mediação profissionalizada. Visual ou oralmente estimulado, o público ultrapassa a barreira invisível que existe em torno da obra e participa dela como de um jogo porque essa é uma linguagem que já lhe é familiar, eles sabem que jogos *permitem* a participação. É mais uma convenção.

Em relação aos públicos com necessidades especiais, o problema é maior enquanto mais básico: como estimular o público à participação se ele encontra dificultado seu acesso aos próprios espaços de exposição?

Muitos museus e galerias têm adaptado suas estruturas para receber públicos específicos como cegos e cadeirantes, mas a grande maioria dos espaços não dispõe de recursos físicos ou humanos voltados à acessibilidade. Alguns dos maiores museus do mundo, como o Louvre e o Museo de Madrid, possuem setores específicos para o atendimento do público cego. Ali são desenvolvidas réplicas tridimensionais das principais



"Tabla Ancha" obra de Juan Tolosa. Divulgação.

obras em exposição, incluindo pinturas como “A Monalisa” de Da Vinci e uma maquete do próprio museu. Contam também com um quadro de funcionários treinados para atender o público com necessidades específicas.

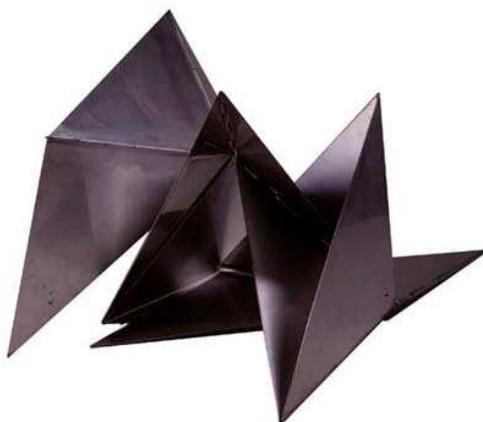
Infelizmente, no Brasil iniciativas como estas são raras também devido ao seu alto custo de implementação e manutenção, mas principalmente porque a visão mercadológica da arte de muitas instituições não reconhece as necessidades das minorias como um investimento e sim como um dispêndio.



Museu Oscar Niemeyer, 2008. Arquivo pessoal.



Zoólito de sambaqui, SC. pedraindigena.blogspot.com



“Bicho”, obra de Lygia Clark. www.pepsic.bvs-psi.org.br

O problema do acesso, seja do público com necessidades específicas, seja do público convencional, se impôs às **Aphrodísias** desde o princípio. Primeiro porque sua concepção formal foi estimulada pelo desejo do toque, o desejo de ampliar os estímulos ao tato. Depois porque percebi que, por melhores que sejam as adaptações promovidas pelos museus, elas não deixam de ser traduções mais pobres do original.

Na verdade, videntes ou não, devido às nossas características particulares, todos nós ao nos defrontarmos com uma obra invariavelmente deixamos algo escapar. Assim como uma mesma obra está disponível de maneiras diferentes para cegos e videntes, as pessoas têm diferentes níveis, seja culturais ou emocionais, de disponibilidade para a obra. Um mesmo objeto pode produzir muitas informações para alguns e muito poucas para outros.

Todas as obras podem ou não levar à meditação sobre essa produção e originar ou não uma atitude interrogativa mais ou menos pronunciada, mais ou menos exigente, que a transforma em problema⁸.

⁸ Paul Valéry, *Variedades*, p. 181.



O que impulsiona o artista na criação das formas às vezes perde-se pelo caminho, em meio ao contato com a matéria e outras forças que fogem ao seu controle e que agem sobre a produção. Da mesma forma, ele não pode controlar as reações do visitante que entrará em contato com a obra depois de pronta. É exatamente nessa incerteza que está a riqueza da obra: quando o objeto é uma reserva de energia, pura potencialidade.



“Terra, devolve-me teus dons mais puros,
as torres do silêncio que subiram
da solenidade de suas raízes:
quero voltar a ser o que não fui,
aprender a voltar desde tão fundo
que entre todas as coisas naturais
possa viver, não viver: não importa
ser uma pedra mais, a pedra escura,
a pedra pura que o rio vai levando”.⁹

⁹ Pablo Neruda, “Ó Terra, Espera-me”, *Memorial de Isla Negra*, p. 171.

Relações com a matéria e a forma

O corpo

O artista enfrenta a matéria. Enfrenta porque lhe volta seus sentidos e estes estão quase todos localizados na sua frente. Abre-se para a matéria com a qual realizará seu trabalho e esta então também se abre para o artista. Há “um aprofundamento do ser superficial. E esse aprofundamento abre uma dupla perspectiva; para a intimidade do sujeito atuante e no interior substancial do objeto inerte encontrado pela percepção. Então, no trabalho da matéria, inverte-se essa dupla perspectiva; as intimidades do sujeito e do objeto se trocam entre si”¹¹. Bachelard fala em duas energias que se manifestam no objeto produzido, mas não seriam elas três? As *imagens prévias* que encorajam o trabalho, a *matéria* mais ou menos resistente onde se dá o trabalho e o *corpo* que através dos seus sentidos percebe a matéria e plasma nela a imagem sonhada. “Essas energias desenvolvem-se ao se trocarem”. Ou seja, o ser só se torna modelador *no* ato de modelar, a imagem só se transforma em si mesma ao encontrar-se *na* matéria que por sua vez só se torna objeto *no* ato do modelador. Como no cogito bironiano, onde “o ser só encontra a prova de sua existência no próprio ato do seu esforço”¹², de sua existência como ser e de sua identidade como indivíduo e todos os seus atos reforçariam essa afirmação.

Um ser que não realiza outra coisa senão a si próprio, todos os seus atos contribuindo para a sua constituição; uma obra que “emana do corpo do seu construtor”¹³, fruto de trabalho incessante e diário, eternamente em construção, estrutura que sustenta o ser e é sustentada por ele. Como o molusco que constrói a própria concha.

“Não somente conchas trituradas
como se algum planeta estremeado
participara paulatina morte,
não, do fragmento reconstruo este dia,
de um cavaco de sal a estalactite
e de uma colherada o deus imenso.”¹⁰



“Aphrodísia Sonora 01” arquivo pessoal

¹⁰ Pablo Neruda, “O Mar” em *Memorial de Isla Negra*. p. 130.

¹¹ Gaston Bachelard, *A Terra e os Devaneios da Vontade*, p. 65.

¹² Idem.

¹³ Paul Valéry, *Variedades*, p. 103.

A concha



Mesmo dentro de uma mesma espécie, uma concha nunca é idêntica a outra e na raiz dessa diferença estão as experiências únicas sofridas pelo indivíduo durante sua vida. Seus ciclos de crescimento, períodos de escassez e fartura, acidentes. Estão presentes, impressos na matéria dura da espiral que expõe todos os seus dias, do primeiro até o último, como os anéis de uma árvore. Como na quiromancia tridimensional sugerida por Bachelard, mais do que pela aparência, pelas experiências, pelos choques que sofreu e causou, se diferenciam, se identificam os indivíduos. O artista debruça-se sobre esses choques e os registra, através de um processo que lhe é interno, no seu exterior mais exposto: a obra.

Depois que o molusco criador se vai, a concha, registro dos seus dias, também se torna símbolo da sua ausência. Ela não mais crescerá. Na sua boca nacarada está impresso o último momento da vida produtiva daquele ser que partiu. Cessa seu crescimento, mas se inicia um novo ciclo quando um novo parceiro a analisa. Ele entra na concha, ocupa o objeto criado pelo construtor, apodera-se dele e leva-o consigo pelos seus caminhos. Ficarà nela pelo tempo que sentir necessário, muito menos que o ser construtor, é verdade, e sairá da concha quando esta não mais lhe acomodar as formas porque este ser continuará seu crescimento e a concha, esta já não cresce mais... Então ele a abandonará em busca de outra forma que lhe seja mais favorável enquanto ela volta a esperar que outro ser a leve consigo.

Mas como se dá essa escolha? Por que esta forma e não outra? Talvez esse *ser que passa* se sinta atraído pelo que consegue reconhecer de si, daquilo que possui e do que lhe falta, nesse outro que é a obra. E, quanto maior fosse esse reconhecimento, maior seria a força genésica do sonho que ele provoca.



Os Gêmeos, Curitiba, 2008. Arquivo pessoal

O sonho

Sonho que dorme no interior do indivíduo e que espera que algo, uma forma, uma imagem, o desperte. Sonho que não é fuga ou utopia, sonho que é instrumento de compreensão do outro (de si mesmo como um outro¹⁴), do mundo interior escondido por trás da realidade visível. Como se esse devaneio, esse sonho, pudesse ser uma fonte de informações a respeito de si, como se através desse sonho se pudesse acessar a nossa essência sem o véu da consciência e seus agentes petrificantes: o hábito, a tradição, a moral.

Sonho que é um misto de imaginação e memória, visto que “somos o que lembramos”¹⁵, e para o qual se é arrebatado no momento em que algo se coloca diante de nossos olhos, sob nossos dedos, e provoca um choque, desencadeia uma série de movimentos de conhecimento e reconhecimento, “põe em ação o jogo *anadiômeno*, rítmico, da superfície e do fundo”¹⁶, do visível e do invisível. Veja bem, esse objeto criado a partir de uma combinação de conhecimentos, de memórias, de desejos, tem uma dupla existência: um si enquanto superfície de contato, aquilo que é, e um si enquanto acesso a imagens internas, as relações que provoca.



Mesa do atelier, 2009. Arquivo pessoal



Mesa do atelier, 2009. Arquivo pessoal

Mas “para sermos felizes, precisamos esquecer”¹⁷. Para se concentrar em algo, para se “ganhar” esse sonho novo, devemos perder, mesmo que momentaneamente, outros tantos.

“Ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder.”¹⁸

¹⁴ Gadamer, *Presença do outro e interpretação*. Mente, Cérebro & Filosofia – O Século XX, nº. 11.

¹⁵ Norberto Bobbio, filósofo político e senador vitalício italiano.

¹⁶ Georges Didi-Huberman, *O Que Vemos, O Que Nos Olha*, p. 33.

¹⁷ Ivan Isquierdo, neurocientista da PUCRS, no documentário *Milonga*.

¹⁸ Georges Didi-Huberman, op. cit. p. 34.

Corpo de desejo, corpo de arte

Assim, tanto interpretar quanto criar são atos de escolha que implicam perdas. E a forma escolhida contém a morte de todas as formas recusadas.

“O que não está fixo não é nada. O que está fixo está morto”.¹⁹

Pode-se dizer que cristalizou na maleabilidade da argila formas que são a manifestação de um *desejo de construção*, de um desejo da imagem²⁰ e, por que não, de um desejo de continuidade.

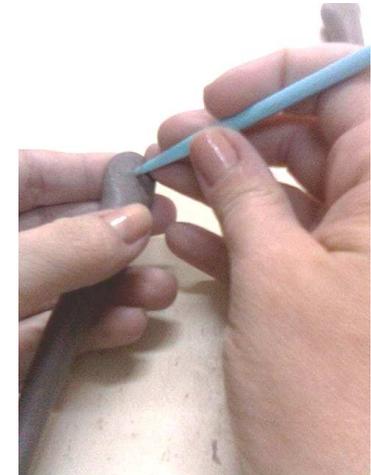
Que é necessário ainda dizer? Que os sulcos surgem no barro como palavras no papel? Uma escrita intuitiva como a de uma criança que, ao fazer garatujas, firma o pensamento nas palavras que quer exprimir para conferir às linhas o seu sentido? E que através da mágica contida na afirmação veemente desses pensamentos *durante* o ato da escrita é que ela acredita transmitir-lhe as palavras, o sentido dessas palavras e mesmo a entonação que reforça esse sentido? É isso que me move? A necessidade de comunicar algo? Dizer o quê?



O que pode ser tão importante para querer ser dito pelo resto da vida desses objetos?

É no trabalho diário de concepção e construção desses objetos que afirmo minha condição de artista diante do mundo e diante de mim mesma. A eles empenho meu esforço, “emprego meu corpo”²¹ para a construção dos seus.

Mas esses corpos carregam em suas superfícies as marcas das minhas mãos e em cada marca o registro dos gestos criadores das formas, gestos que são a continuidade externa de movimentos internos. Na verdade, *me* reconstruo continuamente através do meu trabalho. Eu construo meu próprio corpo.



¹⁹ “Ce qui n’est pas fixé n’est rien. Ce qui est fixé est mort”. Paul Valéry, *O Cemitério Marinho*.

²⁰ Evgen Bavcar, site do artista.

²¹ Paul Valéry por Merleau-Ponty, *O olho e o espírito* (Os Pensadores), p. 259.

Aphrodísias

Um ser que emana sua concha. O enigma que agitou Paul Valéry e que Bachelard define como um mistério, o “mistério da vida formadora”²², é também o ponto de partida para o trabalho, por vezes lúdico, por vezes investigativo, de construção dos objetos que chamo Aphrodísias.

Esses objetos, frutos do desejo de construir, de construir-me, são centros de ambivalência, pois trazem à tona o duplo jogo do interior e do exterior: nos objetos, cujas formas externas e internas relacionam-se dialeticamente, e no indivíduo, cuja dialética acontece entre seu corpo e sua mente, ou melhor, entre seus sentidos e suas memórias.

Mas a dialética do exterior e do interior²³ expõe as dificuldades de definir os contornos reais de um mundo que percebemos superficialmente. Isso porque esse mundo e, portanto, os objetos que ele contém, têm sua percepção intermediada por valores subjetivos. Cada indivíduo percebe e, por que não, concebe um mundo diferente.



Os habitantes de conchas



Creio que reconhecer a existência dessa infinidade de interpretações é que me leva a investigar as imagens que podem surgir de um mesmo objeto quando oferecido a pessoas diferentes. Ocorre uma espécie de fusão entre as características percebidas no objeto e as do agente que o interpreta de acordo com suas memórias. Como a mãe de três filhos que percebe em um objeto um útero acolhedor, enquanto a mesma forma é descrita por um homem adulto como “algo extremamente erótico”. A obra usada foi a Aphrodísia 04. Ambas as experiências foram feitas sem o auxílio da visão.

²² Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, p. 118.

²³ Op. cit., p. 216.



Do início, como uma placa prensada a mão, côncava e prene de texturas, passando pelo nascimento dos tentáculos laterais e lisos, pelo surgimento dos lábios debruados e da pérola solitária, até a decomposição em centenas de pequenos gametas caudados, todos os elementos surgidos no decorrer do processo de criação dos objetos tiveram um desenvolvimento que só posso definir como *natural*. Como se cada movimento contivesse o germe do seguinte e as mãos que modelam a massa sejam movidas por uma certeza da forma que foge à racionalização. Onde a urgência da concretização exige concentração e entrega do corpo ao exercício construtivo.

²⁴ Paul Valéry, *Variedades*, p. 191.

Em relação à visão ou não das obras, confesso que no início minha tendência era propor uma aproximação cega. Em um ambiente escuro ou através da utilização de vendas, privado da visão o público seria desafiado a perceber os objetos com os outros sentidos, especialmente com a audição e o tato. Achei que isso aproximaria a percepção de videntes e não videntes. Ingenuidade. Nessa imprecisão é que está a melhor qualidade da obra, sua fertilidade. É um erro tentar nivelar individualidades.

Se a percepção da obra, cujo efeito deveria ser análogo ao estado inicial do produtor ²⁴, sofre interferências, as características do objeto em si permanecem mesmo quando não são percebidas, ou quando não são percebidas completamente. Desta maneira é que as Aphrodísias deixam transparecer sua natureza aquática, sua natureza de concha habitada ou não.



Esse processo de criação é *natural* enquanto fruto da minha própria substância, resultado do trabalho do meu corpo, imaginação e memória, ou seja, da *minha natureza*. Mas o resultante desse processo é um objeto construído *em* e a matéria com a qual ele é realizado tem grande importância no desenvolvimento das formas.

Algo, o acaso, imposições da matéria, da gravidade, enfim, outras forças, internas e externas, que agem sobre a forma, desviam-me do projeto inicial. Longe de negar essas forças, deixo que ajam, que exerçam suas influências, incorporando-as aos movimentos geradores das formas. A interferência dessas forças encontra seu limite entre os dois outros extremos da criação do objeto: a idéia da forma desejada e a sensibilidade do corpo ao cristalizá-la na matéria.



Fora todo o seu simbolismo alquímico e genesáico e sua maleabilidade, a argila, ou o barro, possui características que contribuíram para sua escolha como matéria-prima do meu trabalho. Seu caráter democrático, que faz com que o vaso de porcelana chinês e a panela de barro indígena sejam ambos classificados como cerâmica, também pode ser admirado na grande variedade de cores, texturas e temperaturas de queima que apresenta, sendo encontrado em quase todas as partes do globo e fazendo parte da história humana há milhares de anos.

Procurei incorporar às formas as características naturais dessa matéria-prima, trabalhando preferencialmente sem revestimentos e utilizando diversos tipos de argila, ora individualmente, ora combinando-as. A única restrição feita ao material foi relativa à resistência ao choque. Argilas queimadas em altas temperaturas têm maior resistência à percussão, sendo mais indicadas para a confecção de objetos voltados à produção de som e à manipulação.

Mas, dentro das características da matéria, devemos lembrar que as conchas, a matéria dura das conchas, com suas faces lisas e encrespadas, são espantosamente construídas por seres macios.

A existência do construtor de conchas, anteriormente pressentida através das marcas do seu trabalho, se faz presente de forma fantástica. Seres de tecido macio, dotados de imensos tentáculos elásticos, de escamas e garras, dentes terríveis e véus ondulantes. Grandes corpos bulbosos que projetam-se para fora de pequenos recipientes de pedra. A aparição é mais espantosa quanto maior é a disparidade entre o ser e a casca que ele habita. Quem poderia supor tamanha exuberância?

“Será possível que um ser viva na pedra, nesse pedaço de pedra?”²⁵ Sublime fantasia, sonho do sonho! Conchas imaginam seres que as habitem!



O ser mais mole que emana a concha mais dura, que encerra em si os ciclos da natureza, que é portador de potências: como a concha de onde nasce Afrodite na primavera.

Aphrodísias era o nome das festividades em honra da deusa grega que ocorriam no início da primavera para celebrar a fertilidade dos animais e da terra, a sensualidade e o amor.

Enciclopédia Larousse, p108.

O ser que está parte dentro e parte fora da concha poderia acentuar a oposição entre os dois estados, mas oferece à dialética do exterior e do interior outra imagem a contemplar: a do *sair*.²⁶

“A observação superficial e inexata vê contrários na natureza (por exemplo, a oposição entre “quente” e “frio”), em toda a parte onde não há contrários, mas somente diferenças de grau. Esse mau hábito nos impeliu a querer compreender também e separar segundo esses contrários a natureza interior, o mundo moral e intelectual. O sentimento humano se carregou de infinitas dores, de usurpações, de durezas, de alienações, de esfriamentos porque se acreditava ver contrários onde só havia transições”.²⁷

²⁵ Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, p. 119.

²⁶ Op. cit., p. 121.

²⁷ Friedrich Nietzsche, *O Viajante e Sua Sombra*, p. 67.

Conclusão



Mas se o espaço restringe o gesto, a familiaridade do material se traduz em formas generosas e em cor. As Aphrodísias sonham e seus sonhos são cheios de cor e som. O exagero, marca da admiração, gera seres que não caberiam nas conchas, a vontade da forma gera o exagero da forma. Não por acaso, quando os corpos de cerâmica recebem um conteúdo, este se faz em tecido e linha, parte da minha própria matéria emocional.

Quando toco em algo, toco-me. Essa verdade fenomenológica tem seu significado ampliado quando o algo a tocar é um objeto transubstanciado pela memória. Tecidos, agulhas e linhas fizeram parte do cenário de toda a minha vida. Mãe e avó costureiras e artesãs, é natural que tenha crescido entre carretéis e botões na casinha sossegada do subúrbio.

Moro em um bairro tranquilo de Canoas, à uma hora e meia de Porto Alegre. Somadas, são três horas por dia dentro de ônibus e trens, tempo que hoje aproveito na construção do meu trabalho. Quando as Aphrodísias começaram a “sonhar seus habitantes”, quando senti que suas formas precisavam de um complemento ou de um contraponto, esse longo trajeto que tenho que percorrer entre minha casa e o atelier exerceu seu poder restritivo. Como produzir dentro do espaço mínimo reservado a cada pessoa dentro de um coletivo? Fora o desconforto, a necessidade de ter cuidado para não atrapalhar as outras pessoas e a freqüente falta de assentos que obriga a produzir de pé restringem os movimentos e o objeto deve poder ser produzido entre uma mão e a outra.

Crochê e costura, técnicas empregadas na construção dos seres que habitam as Aphrodísias, são feitas de pequenos gestos que produzem pontos igualmente pequenos, um por vez, numa formação lenta. Neste ponto, como se assemelham às conchas das quais falava, construídas também camada por camada.

O processo de criação de cada obra, do qual participaram as diversas influências emocionais, filosóficas e poéticas que aqui expus, tem sua conclusão no momento em que a mesma é entregue ao público. Minhas crias estarão sozinhas de agora em diante. É um momento crítico, mas não temo pela sua integridade física. Os objetos foram criados para a manipulação, sofrer marcas devido aos choques desses contatos é natural. Entretanto, gostaria que as pessoas sentissem o prazer do contato com as obras, e esse contato deve ser favorecido pelo meio onde ele acontece, no caso a sala de exposição.



Optar pela disposição em pufes, bancos estofados individuais, sugerida pela professora Cláudia Zanatta, proporciona maior conforto ao visitante durante a manipulação dos objetos e talvez reduza a velocidade desse contato. Os próprios objetos também se encontram pousados sobre superfícies macias. São duas mesas redondas, forradas com o mesmo material acolchoado dos bancos que as cercam, quatro em cada mesa. Essa semelhança entre o suporte das peças e os bancos dos visitantes pretende contribuir com a interação, aproximando objetos e agentes e facilitando a existência de um diálogo entre as partes, uma vez que ambos, obras e pessoas, estão frente a frente como numa conversa.

Em contrapartida, a presença do grande chocalho em forma de cortina vertical proporciona ao visitante uma experiência física diversa daquela dos objetos das mesas. Enquanto na manipulação dos objetos pequenos o indivíduo age sentado, por vezes curvado sobre o objeto, o chocalho convida o agente a ficar ereto e abrir os braços para tocar as pequenas peças. A obra é que envolve seu corpo, debruça-se sobre ele. Uma experiência complementa a outra.





Reencontrar o corpo operante, o corpo presente, principalmente hoje, é fundamental para a conquista do conhecimento de si e do poder de libertação de si. Basta que o indivíduo se abra para a dimensão reveladora do contato, que com seu corpo desperte os corpos que o assediam, que ele assedia ²⁸.

Construo formas que se oferecem ao toque. À deriva na sua superfície, minhas digitais, as marcas dos meus gestos, sinais do meu corpo que agiu sobre elas. Quando o objeto é tocado, refaz-se o gesto criador das formas. Na verdade, meu corpo é que é tocado.

“Toquem-me: todas essas vozes vivem na minha pedra musical”. ²⁹

²⁸ Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, p. 258.

²⁹ Victor Segalen, *Pedra Musical*, *Pequena Antologia de Poemas Franceses*, p. 87.

Bibliografia

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade. Ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
_____. *A Poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

CORDEIRO, Renata (tradução). *Pequena Antologia de Poemas Franceses. De François Villon a Fernando Pessoa*. São Paulo, Landy, 2002.

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

KERN, Arno Alvarez (org.). *Arqueologia pré-histórica do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo, Editora Abril, 1975.

NERUDA, Pablo. *Memorial de Isla Negra*. Porto Alegre, L&PM, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Viajante e sua Sombra*. São Paulo, Editora Escala, 2007.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou O Arquiteto*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1996.
_____. *Variedades*. São Paulo, Ed. Iluminuras Ltda., 1999.

CATÁLOGOS, PERIÓDICOS, SITES:

GADAMER, *Presença do outro e interpretação*. *Mente, Cérebro & Filosofia – O Século XX*, nº. 11, pg. 90. São Paulo: Editora Duetto, 2008.

CODINA, Graciela Deri de, e ARAÚJO, Paulo Roberto Monteiro de. *O turbilhão de existir*. Revista Filosofia: Ciência e Vida especial, nº8, pg. 12. São Paulo: Editora Escala, 2008.

CON FORMA DE RUIDO, Coletivo. *Escultura Contemporânea Uruguaia*, catálogo da exposição. Museu Júlio de Castilhos, Bienal B, Porto Alegre, 2009.

www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar – acesso em 03 de novembro de 2009.

www.proprata.com – acesso em 10 de novembro de 2009.

www.pedraindigena.blogspot.com – acesso em 10 de novembro de 2009.

www.folha.com.br – acesso em 17 de novembro de 2009.

www.tate.org.uk – acesso em 17 de novembro de 2009.

www.passeiweb.com – acesso em 17 de novembro de 2009.

www.pepsic.bvs-psi.org.br – acesso em 17 de novembro de 2009.

<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br> – acesso em 17 de novembro de 2009.

<http://arthoughts.wordpress.com> – acesso em 17 de novembro de 2009.