

Universidade de Brasília

TRAMAS

Eliane Maria Chaud

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do grau de mestre em Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof: Dr. Elyeser Szturm

Brasília, outubro de 2000

Título: Tramas

Autora: Eliane Maria Chaud

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Elyeser Szturm - (orientador) - UnB

Prof. Dr. Geraldo Orthof - UnB

Prof.^a Dr.^a Shirley Paes Leme - UFU

Coordenadoria Geral de Pós-Graduação - Universidade de Brasília.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Elyeser Szturm pela orientação.

À Faculdade de Artes e a Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG, que possibilitaram esta pesquisa. Em especial: Maria Elísia Borges e José César Teatini.

À CAPES pela bolsa concedida.

À minha família.

Aos amigos: Jane, Karina, Nivalda, Fernando e Fred pela ajuda e incentivo.

A todos aqueles que estiveram próximos e envolvidos durante este trabalho.

SUMÁRIO

Resumo	V
Abstract	VI
Introdução	VII
 1 - O FIO E A TRAMA	
1.1- O tecido de Aracne	1
1.2 - O Imaginário	3
1.3 - As Fiandeiras	5
 2 - TRAMA - CONSTRUTORA	
2.1 - Neolítico	12
2.1.2 - O Artesanato	14
2.1.3 - Trançado Indígena Brasileiro	16
 2.2 - Renascença	
2.2.1 - Perspectiva: Espaço Matemático	29
 2.3 - Mondrian	
2.3.1- As Malhas Mondriânicas	39
 2.4 - Morellet	
2.4.1- A Ironia nas Tiras - Tramas	57
 2.5 - Arte Eletrônica	
2.5.1 - Imagem Eletrônica	69
2.5.2 - Vídeo-Arte	72

3 - TRAMAS EXPERIENCIAIS - CONCLUSÃO.....	75
3.1- Um Mundo a Imaginar	76
3.1.2 - Revelação	81
3.1.3 - Trans - forma	86
3.1.4 - Territórios	89
3.1.5 - In.....	93
4 - BIBLIOGRAFIA	95

RESUMO

Esta dissertação apresenta um panorama sobre o conceito de "trama" em determinados momentos da história: Neolítico, Renascimento, nas obras de Piet Mondrian e François Morellet, na Arte Eletrônica e até a produção plástica/imagética por mim desenvolvida.

Discorre também sobre a trama na mitologia, com suas lendas e contos que fiam o destino e tecem vidas. Busca, então, perceber como a trama foi utilizada nas artes plásticas, seus conceitos e histórias para melhor compreensão do trabalho artístico desenvolvido.

ABSTRACT

This dissertation presents an overview of the concept of weft in certain periods of the history: Neolithic, Renaissance, in the work of Piet Mondrian and François Morellet, in the Electronic Art, up to my personal plastic/imagetic production.

It also approaches the thread in the mythology, with its legends and tails that weaves the destinys and lives. It searches, then, understand how the weft has been used in the fine arts, its concepts and histories for a better understanding of the artistic work that has been developed by myself.

INTRODUÇÃO

Tramar propõe uma ação contínua, uma eterna transformação onde as possibilidades não se esgotam, tendem a ampliarem-se incessantemente.

Conhecendo a técnica de cestaria passei a interessar-me pela "trama". Iniciei desenvolvendo formas e explorando materiais e hoje continuo a buscá-la em suas várias compreensões.

O fio e a trama nos fazem imaginar mundos, criar histórias, possibilidades infinitas. O fio produz enredos. Dessa maneira, na presente dissertação, o fio se faz como palavras-pensamentos, buscando associar o estudo teórico à produção imagética desenvolvida.

No primeiro capítulo, são apresentadas deusas que com rocas e fusos tecem e controlam a vida - o nascimento, os acontecimentos, a morte -, dominam o tempo e a vida dos homens. Fiandeiras e tecelãs que abrem e fecham infinitamente os ciclos individuais. Nesse contexto, entre contos e lendas, podemos desprender-nos do mundo e do tempo para assim vivermos outras experiências.

No capítulo dois, são apresentados momentos históricos onde a trama é abordada como definidora de espaços, por meio de suas estruturas ordenadas, gerando campos de possibilidades para que outras realidades sejam construídas.

A trama surge no Neolítico, momento em que o homem se sedentariza e começa a ter domínio sobre a natureza, explorando seus recursos, desenvolve técnicas artesanais numa constante invenção - inovação. Neste tópico não poderia ser deixada de lado a arte indígena eleita por ilustrar a riqueza e diversidade do trançado brasileiro.

A seguir, a trama no Renascimento, utilizada na perspectiva, busca a representação e codificação do mundo em um processo racional de articulações e

cálculos precisos. A grade constrói estruturas que possibilitam representações geométricas e orgânicas, de objetos, lugares, mundos.

No século XX, primeiramente as malhas de Mondrian repropõem o mundo real com as verticais e horizontais determinando planos, composições pictóricas geométricas. E a seguir, François Morellet, que com sua ironia desenvolve uma arte a partir de elementos controláveis (tiras e malhas), nas mais variadas estruturas, pretende a participação ativa do espectador, sendo fundamental sua presença para o "preenchimento" da obra.

Na arte eletrônica a trama também define o espaço imagético, as imagens são formadas por um conjunto de linhas e matrizes de pontos.

Por fim, com a trama sendo trabalhada em suas infinitas possibilidades de criação, reflexões são feitas sobre a produção desenvolvida durante esta pesquisa.

1 - O FIO E A TRAMA

1.1 - O TECIDO DE ARACNE



Fiar e tecer, definem uma multiplicidade de mundos, histórias e criações. A trama foi, e ainda é, explorada por artistas, escritores, entre outros. Assim, a pintura de Velázquez foi eleita por desenvolver de maneira curiosa a questão do mito, neste caso, das fiandeiras.

As Fiandeiras ou Fábula de Aracne, pintura realizada em 1657 por Diogo Velázquez a partir de uma visita que fez à fábrica de restauração de tapetes em Madrid. Nessa época, o pintor trabalhava a serviço da corte exercendo a função de "*apostador mayor*", o que certamente o obrigava a freqüentes visitas às oficinas.

Considerava-se que essa pintura representava apenas a visita de mulheres nobres à Fábrica Real de Tapeçaria. Por volta de 1930, estudiosos identificaram corretamente o tema: a representação do desafio entre a deusa Minerva e fiandeira Aracne, baseada no texto *Metamorfoses* de Ovídio.

A composição da obra se faz com pessoas comuns, mulheres fiando numa cena cotidiana e personagens mitológicos. No primeiro plano, Velázquez colocou um grupo de mulheres tecendo. Uma enrola o fio, outra carda a lã, um gato brinca com um chumaço de fios e uma velha mulher gira a roda para a formação do fio. Na alcova, fortemente iluminada, três mulheres, que podem sugerir as moiras - fiandeiras da mitologia -, conversam sobre a tapeçaria baseada em uma pintura de Ticiano que ali está pendurada: *A Violação de Europa e Júpiter*.

A figura da deusa Minerva, representada pela mulher que tem seu braço erguido, neste momento amaldiçoa a fiandeira Aracne, à sua frente, por ter desenvolvido a mais bela tapeçaria já vista, melhor que tudo já produzido pelas deusas. Minerva vê seu poder fraquejar ao ser igualada a uma simples mortal e, então, rasga o tecido de Aracne, que tenta suicidar-se, enforcando-se com ele. Minerva a impede assim dizendo:

“Viverás, Aracne, mas ficarás para sempre pendurada desta maneira; será o castigo teu e de toda a tua posteridade. Ao mesmo tempo, Aracne sentiu que sua cabeça e seu corpo lhe diminuíam de volume; minguadas patas lhe substituíram os braços e as pernas, e o resto do corpo se transformou num enorme ventre. A partir de então, as aranhas continuaram a fiar, e a indústria humana até hoje não conseguiu igualar a finura dos tecidos.”¹

É interessante notar que a cena principal da pintura, onde Minerva amaldiçoa Aracne, não acontece no primeiro plano. Velázquez, iluminando desigualmente os planos em que a pintura se divide, trabalhou o espaço dando a sensação de a realidade e a ficção se fundirem. As trabalhadoras, as damas e a deusa armada se encontram de maneira igual.

*"La realidad se hizo poesia, la ficcion realidad."*²

¹ OVÍDIO, In: [http:// mundodosfilosofos.com.br/minerva2.htm](http://mundodosfilosofos.com.br/minerva2.htm)

² SALAS, Xavier de .*Velázquez*. Barcelona: Editorial Noguer, 1962. p.16.

1.2 - O IMAGINÁRIO

Para Platão, o artista, o poeta: *"um ser ligeiro, alado e sagrado"* tem o privilégio de receber o sopro de inspiração das musas: *"a mais bela ode... é realmente uma produção de musas... os poetas são apenas seus intérpretes, seja qual for o deus que os possua"*³

Pelo mito, o artista chega ao imaginário, podendo nos transportar para outros mundos. Ao contemplarmos uma obra, ao ouvirmos uma música, ao assistirmos a uma encenação, vivemos uma evasão, nossos pensamentos são libertos do mundo concreto. O artista, em seu trabalho, busca revelar o inefável, o secreto, o oculto. Com isso, o observador vive, num instante de intemporalidade, o mundo poético, se desligando das coisas ao seu redor.

Porém, a autonomia do artista é próxima do mundo, ou seja, muito do que foi representado como fora do comum é apresentado, porque foi vivido e experimentado de um modo ou de outro, está presente nos estados afetivos do artista, em seu inconsciente. Como afirma Max Bilen, *"... a poesia sempre esteve em busca daquilo que em nós exige o infinito, a transparência, a intemporalidade, isto é, em busca do que se opõe à nossa finitude, à opacidade da multidão dos seres e das coisas..."*⁴

No mito, pode-se perceber a diferença essencial, quer dizer, ele torna possível a condição de liberdade em relação às determinações espaço-temporais. Quando uma história de um mito é contada, podemos entrar verdadeiramente nos acontecimentos

³ RIBEIRO, Carlos Octávio Flexa. *Velázquez e o Realismo*. Rio de Janeiro : Oficina Gráfica Antenna, 1949. p.121.

⁴ BILEN, Max. *Comportamento Mítico-Poético*. In:- *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio. 1998. p.189.

relatados, deixando o campo da experiência cotidiana para entrar em outro mundo, desprendendo-nos do tempo profano, relativo e mortal para alcançarmos o eterno.

Jung vê o artista como um ser que exprime a alma inconsciente e ativa da humanidade: *"O processo criador, na medida em que podemos acompanhar, consiste numa ativação inconsciente do arquétipo, no seu desenvolvimento e sua tomada de forma até a realização da obra perfeita"*⁵.

O mito é a palavra, a imagem, o gesto, expressando o mundo e a realidade humana através de várias gerações. Em uma abordagem mais atual, os mitos não são considerados narrações históricas reelaboradas fantasiosamente, nem tampouco tentativas de explicar fenômenos da natureza. Os mitólogos modernos vêm no mito a expressão de formas da vida, de estruturas de existência, ou melhor, de modelos que permitem ao homem inserir-se na realidade.

Para Jung, os mitos são, principalmente, fenômenos psíquicos que revelam a própria natureza da psiquê. Define-se o mito como a conscientização de arquétipos do inconsciente coletivo, ou melhor, um elo entre o consciente e o inconsciente coletivo, bem como as formas por meio das quais o inconsciente se manifesta, compreendendo por inconsciente coletivo a herança das vivências das gerações anteriores e expressão da identidade de todos os homens, seja qual for a época e o lugar onde tenham vivido.

Então, temos os arquétipos que se originam do depósito das impressões superpostas deixadas por certas vivências fundamentais, comuns a todos os humanos e repetidas incontavelmente através dos tempos, como disposições inerentes à estrutura do sistema nervoso que conduziriam à produção de representações sempre análogas ou similares. *"O imaginário transcendental, que nós costumamos chamar de inconsciente*

⁵ JUNG, Carl Gustav. Apud SILVEIRA, Nise da. *Jung, vida e obra*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981. p.166.

*coletivo: trata-se de uma espécie de imenso reservatório espiritual, acessível a todos os possuidores de uma determinada civilização."*⁶

As narrativas ou imagens, que são chamadas de arquétipo, são "*possibilidades herdadas para representar imagens similares, são formas instintivas de imaginar. São matrizes arcaicas onde configurações análogas ou semelhantes tomam forma.*"⁷

O arquétipo, a energia psíquica que configura imagens e sonhos, não é obra de arte. Para assim se tornar, faz-se necessário que as rudes imagens primordiais sejam elaboradas, transformadas, modificadas mediante processo criador para possuir qualidades artísticas.

Desse modo, passo das relações de inspiração por meio dos arquétipos à mitologia, para assim conhecer um pouco da diversidade que existe no mito das Fiandeiras.

1.3 - AS FIANDEIRAS...

À fabricação de um fio contínuo, resistente e fino, é necessário uma reparação anterior da fibra. São necessárias três operações para fazer o fio: o primeiro movimento é o estiramento a partir dos chumaços de fibras preparadas, seguido da torcedura, girando o fuso para imprimir àquele volume de fibra um movimento de torção que resultará no fio e, finalmente, o enrolamento do fio.

Pode-se perceber que esse fio não é elemento único, mas utiliza um entrelaçamento entre elementos para existir. Um fio que por si só é uma trama.

⁶ BOYER, Régis. *Arquétipos*. In: - *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1998. p. 93.

⁷ SILVEIRA, Nise da. *Jung, vida e obra*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981. p.77.

Três gestos, três tempos, três seqüências para a conclusão do fio. O três é considerado um número fundamental universalmente. É, de acordo com os chineses, um número perfeito, a expressão da totalidade, da conclusão: nada lhe pode ser acrescentado. Para os cristãos, a perfeição da unidade divina: Deus é uma unidade trina. O tempo é triplo: passado, presente e futuro. Em vários contos e histórias há três atos sucessivos ou três condicionamentos para a sua realização. A criação implica em um criador, no ato de criar e na criatura, apresentando-se-nos mais uma vez o elemento ternário. Em Freud, o três remete ao triângulo pai, mãe e filho e também à trilogia do funcionamento psíquico: *id*, *ego* e *super ego*.

Outra relação dentro de uma visão global da unidade-complexidade está nas três fases da existência: nascimento, vida e morte. Aqui, temos uma relação com as moiras, as fiandeiras como face multiplicada do poder divino, com o fio que se faz em três tempos, três gestos que correspondem ao caráter mágico-religioso.

Na mitologia grega temos a Moira, destino, parte que toca a cada um, a personificação do destino individual. Cada ser tem a sua moira, que é projetada em três: Cloto, que é a fiandeira propriamente dita, inicia o fio da vida; Láquesis, que mede o fio e enrola; e, Átropos, aquela de quem não se pode escapar, que não volta atrás, e é inflexível no corte do fio da vida. Elas fundam o mundo feminino na medida em que ele é representação da periodicidade, do nascimento, da renovação, da transformação, da ruptura.

Cloto, Láquesis e Átropos fiam, tecem e cortam os fios da vida humana com delicadeza, pois o ato de fiar é delicado. Com todo cuidado elas fiam o destino, tecem a vida. À elas é confiado o poder de começar e romper.

Em Roma, as fiandeiras são denominadas de parcas, que significa parir, dar à luz. São elas Nona (nascimento), Décima (casamento) e Morta (morte).

Existem contos de vários países que falam das três fiandeiras.

No Brasil, temos, entre outros contos, o das três velhas, que trata de uma jovem que se vê em dificuldade quando sua mãe espalha sua fama de fiandeira para que ela consiga um bom casamento. Como ela não sabia fiar, consegue o auxílio das três velhas fiandeiras. A execução do trabalho possibilita o casamento. As três são convidadas e comparecem. O noivo se espanta com o físico das velhas e pergunta por que elas são daquele jeito. Ao saber que ficaram horríveis porque fiaram demais, o noivo manda queimar todas as rocas, fusos e declara que sua mulher jamais fiará.

Como essa história, muitas outras se apresentam com as mesmas características ao tratar da questão do tecer. Aquilo que era considerado obrigatório e belo às mulheres, saber fiar, perde seu encanto no momento em que esse saber se vê aliado à perda da beleza física feminina.

Nos contos de fada temos encenações. Os dramas da alma com suas relações em comum a todos os homens, originadas nas camadas profundas do inconsciente, comuns à psiquê de todos os humanos. Mitos e contos de fada, diz Jung⁸, dão expressão a processos inconscientes e sua narração provoca a revitalização desses processos, restabelecendo, assim, a conexão entre consciente e inconsciente. Apresentam-se não como verdades objetivas, mas como verdades subjetivas narradas na linguagem do símbolo.

A fiandeira e o fio ativam o imaginário. *"O fio é vínculo, é caminho. Aquela que o fabrica marca nele etapas e entroncamentos...O fio não tem começo nem fim. Se ele romper por vontade divina, no ponto de sua ruptura ou fragmentação, ele pode reatar-*

⁸ JUNG, Carl Gustav. Apud SILVEIRA, Nise da. *Jung, vida e obra*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981. p.120.

*se também... O fio realiza ou confere o poder de realizar associações de elementos os mais antitéticos."*⁹

A trama se coloca como elemento de ligação entre os mundos, construindo histórias a partir dos liames entre os fios num vaivém contínuo. Se de um lado temos o fio fazendo um tecido, do outro, o fio desenvolve o texto, formando pensamentos por meio das palavras.

Diz Von Humboldt: *"Pelo mesmo ato, mediante o qual o homem extrai de si a trama da linguagem, também vai se entretecendo nela e cada linguagem traça um círculo mágico ao redor do povo a que pertence, círculo do qual não existe escapatória possível, a não ser que se pule para outro."*¹⁰

Marcelo Novaes¹¹ compara a tecedura aos homens urbanos que escrevem, fazendo *"emanar seus fios-de-tinta - e seus enredos -, dessa inquietação...; e é sempre perigoso o ato de fiar (é ato de minúcias), de traçar linhas nos papéis ou nos tecidos..."* Fiar é como um trabalho do sonho de criação infinito.

O ato de fiar se apresenta como atributo das deusas-mães que tecem a trama da vida, da natureza. A arte de fiar está estreitamente ligada à feminilidade, levando-nos às divindades que tecem a trama da vida, trama que não se resume apenas ao desenvolvimento da matéria, do objeto tecido, se ligando a diferentes significados como, por exemplo, a fertilidade.

Entre os presentes que se ofereciam às moças estava a roda de fiar. Os apaixonados ofereciam-nas às suas amadas. Ela desempenha, em várias épocas, um objeto de preciosidade na iniciação e atribuição das mulheres. Toda mulher, ao se casar,

⁹ LIBOREL, Hughes. In:- *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1998.p.374.

¹⁰VON HUMBOLDT, W.. *Einritug zum Kawi-Werks*, S.W.(edição acadêmica) VII,60. Apud CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Editora Perspectiva,1985.p.23.

¹¹ NOVAES, Marcelo. *Cidade de Atys*. São Paulo: Ateliê Editorial,1998.p.32/33.

recebia como dote uma roca, momento em que iniciava sua vida sexual, período de formação sexual.

O iniciar-se na arte de fiar tem como significado simbólico o iniciar-se na vida sexual. Uma história que remete a essa questão é a da Bela Adormecida, quando, nos festejos do seu nascimento, seu pai deixa de convidar para o banquete uma fada, que por esse motivo lançou uma maldição: quando a princesa completasse quinze anos espetaria seu dedo no fuso de uma roca e morreria. Como havia ainda uma fada, das doze convidadas, que não havia ofertado seu presente à princesa, não podendo desfazer o feitiço lançado pela outra fada, atenuou a maldição dizendo que quando a princesa picasse o seu dedo não morreria, apenas adormeceria por cem anos, vindo, posteriormente, um príncipe salvá-la. O rei mandou queimar todas as rocas, mas esqueceu a de uma velha que ficava na torre do palácio. No dia de seu aniversário, a menina, percorrendo o palácio, encontra a velha fiando e fura seu dedo. Tudo aconteceu como as fadas previram.

A fiandeira a iniciaria na arte de fiar, momento também que iniciaria sua vida sexual, mas sofre o castigo e interrompe sua vida. Conforme Jung¹², o conto reflete uma condição coletiva onde são negados à mulher os direitos elementares em relação à sua vida instintiva, revela conexões entre a sexualidade feminina, o mal e o castigo, bem características da civilização patriarcal.

Outro conto que relata esta questão da sexualidade é o da viúva e suas três filhas:

*“Era uma vez uma pobre viúva que tinha três filhas. Mantinham-se graças aos produtos de uma horta em que cresciam couves. A mais velha disse um dia para a mãe: - Hoje irei fiar com minha roca na horta, e impedirei o cavalo de comer nossas couves. - Faça isso minha filha - disse-lhe a mãe. - A moça saiu e o cavalo veio; ela então pegou a roca e bateu com ela no cavalo. A roca ficou presa no cavalo, e a mão da moça presa à roca. O cavalo fugiu para as bandas de uma verde colina“.*¹³

¹² SILVEIRA, Nise da. *Jung, vida e obra*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981. p.125.

¹³ LIBOREL, Hughes. *As fiandeiras*. In: - *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1998. p.378.

Nesse conto, a moça que fia aflora seus desejos inconscientes, aqui o cavalo representa um belo jovem e, por meio da roca, seus corpos estão presos um ao outro, união que necessita ser constantemente recomeçada: a fiação e o fio unidos numa aliança duradoura, pelos seus movimentos duais, repetidos cíclicos e cadentes, numa continuidade infinita.

Liborel afirma que: *"atos e gestos próprios do trabalho de fiar são também provas de força, impostas como parte da formação de uma mulher, correspondendo a um período de autoformação afetiva e sexual."*¹⁴

Além disso, no fiar e no tecer algo está sendo produzido, criado, como a vida de um indivíduo é gerada, por isso podemos dizer que a fiandeira é como fabricante.

Técnica basicamente desenvolvida pelas mulheres, são elas que articulam os elementos, o entrelaçar do elemento passivo e do outro ativo para a formação da tecelagem, entrelaçar que remete ao ato sexual. *"As produções ligadas à arte de fiar são as primeiras a assegurar o traço de união entre trabalho e sexualidade."*¹⁵

Por muito tempo, as principais ocupações das mulheres aconteceram em torno da fabricação do fio, onde as fiandeiras, em longas vigílias e longe dos olhares masculinos, falavam e cantavam, como se introduzissem a um outro mundo, além do real. No momento em que tecem, sempre à espera, buscam a paz, a felicidade e o amor. E nessa espera, o mito de Penélope se apresenta como eterno retorno.

Penélope tem seu marido Ulisses desaparecido por vinte anos. Muitos dizem que ele já está morto, por isso surgem muitos pretendentes para desposá-la. Então, ela tece uma imensa mortalha para Laertes, pai de Ulisses e, para escapar de seus pretendentes, diz que só escolheria um deles quando terminasse de tecer aquela mortalha.

¹⁴ Ibidem.p.375.

¹⁵ Ibidem.

Assim, espera a volta de seu marido. Desfazia à noite, à luz das velas, o que havia feito à luz do dia, um eterno retorno. Por isso, percebemos na atitude de Penélope habilidade e astúcia, com o tecer dando-lhe tempo para fabricar suas próprias defesas.

Não pretendo contar todas as histórias relacionadas às fiandeiras devido à diversidade existente entre as lendas de cada lugar. Nesse caso, abordo as que se apresentam mais oportunas aos meus objetivos.

Depois de apresentar lendas, mitos, contos que falam do fiar e do tecer, que remetem ao imaginário, será apresentada a trama no Neolítico, momento em que o homem desenvolve a técnica do entrelaçamento.

2 - TRAMA - CONSTRUTORA

2.1 - NEOLÍTICO:

O tecer, o tramar, modifica o espaço. E o homem, por meio de sua imaginação e razão, tem condições de transformar o seu ambiente.

A História do homem se fez por meio da sucessão e permanência de sistemas técnicos. A técnica não explica a História, mas por ela conhecemos grande parte de seu desenrolar. Ela impõe relações à nossa vida, modela nosso entorno, administra nossas relações com ele. Para Milton Santos¹⁶, toda técnica é história embutida. No momento da criação e instalação dos objetos, a técnica é história, mostrando suas diferenciações em cada lugar, devido às condições econômicas, socioculturais, políticas e geográficas.

O Neolítico foi uma época de grande importância, onde o progresso técnico atingiu novas culminâncias e as populações exerceram melhor domínio sobre o seu meio ambiente do que qualquer de suas predecessoras.

É impossível fixar datas exatas quanto à Revolução Neolítica. Sabe-se que, provavelmente, se iniciou no Oriente Médio, 8000 a.C., e que populações diferentes passaram por esse período de desenvolvimento, em áreas diversas e com distintos graus de evolução. A cultura Neolítica expandiu-se por todo o mundo, desde os ermos do Ártico até as selvas dos trópicos.

Os objetos até então se apresentavam naturais, sem interferências em suas características inerentes e, aos poucos, isso se modificou. Os objetos naturais começam a sofrer a interferência do homem a partir de sua intencionalidade e, nesse momento, os objetos fabricados, construídos, tomam o lugar dos objetos naturais.

¹⁶ SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: espaço e tempo: razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1999. p.40.

Ocorrem modificações nas relações sociais, as quais estão vinculadas às relações materiais. Rompe-se com a vida errante, dependente das estações. A caça, a pesca e a coleta deixam de ser as únicas formas de aquisição dos alimentos, o homem começa a ter uma nova relação com a natureza a partir de sua fixação, demarcação e exploração dos territórios.

O homem começou a ter um certo domínio sobre os elementos da Natureza. Ao tomar consciência de si mesmo, impõe-se como o senhor de seu ambiente e das coisas viventes, plantas e animais, desenvolve uma exploração transformadora dos recursos.

As relações entre o homem e o mundo modificaram-se; não foi apenas uma mudança de economia, mas também de atitude em relação ao espaço, ao tempo e, sobretudo, ao mundo animal.

Para J. Bronowski¹⁷, cada estágio da domesticação de plantas e animais requer invenções, as quais surgem como inovações técnicas e acabam dando fundamento a princípios científicos. A cultura é uma multiplicadora de invenções, onde o surgimento de um novo artefato aperfeiçoa e amplia o poder dos outros.

Essas invenções resultam das necessidades materiais, culturais, sociais, econômicas. São elas que fazem com que o homem aja e, conseqüentemente, produza seus objetos.

Milton Santos¹⁸ aborda o significado da ação como um processo dotado de propósito, no qual um agente, mudando alguma coisa, muda a si mesmo. Percebe uma relação com as idéias de Marx e Engels quando, por meio do trabalho, o homem exerce ação sobre a natureza, mudando a si mesmo, ao mesmo tempo em que altera a natureza externa.

¹⁷ BRONOWSKY, J. *A Escalada do Homem*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1979.

¹⁸ SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: espaço e tempo: razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1999. p.78

Dessa maneira, a sedentarização do homem fez com que ocorressem mudanças em suas ações, o que incidiu diretamente na estruturação das comunidades e suscitou um número importante de inventos e de atividades artesanais. Novos instrumentos e habilidades técnicas surgem: a cerâmica, a cestaria, a fiação e a tecelagem, assim como os métodos de construção em madeira, tijolos, pedras e as possibilidades dos metais. Todos marcos na evolução tecnológica da humanidade.

2.1.2 - ARTESANATO

As transformações econômicas e sociais acarretaram modificações nas expressões artísticas e artesanais. *"A técnica se determina a partir dos processos de interferência do homem no meio; é o domínio facilitador das habilidades que vão se incorporar no viver cotidiano para transformá-lo."*¹⁹

Com a produção de alimentos acumulando um excedente, e a colheita não sendo consumida imediatamente, percebe-se a necessidade de conservar os grãos. Para isso, utilizavam-se de receptáculos para a armazenagem, os silos, os quais eram escavados e revestidos de trançados de palha e das cestarias, como depósito de pequenas provisões.

Nas mais antigas aldeias neolíticas do Egito e da Ásia Menor, encontramos os primeiros indícios da indústria têxtil. Surgem as roupas manufaturadas, tecidas com linha e, mais tarde, com lã, as quais começaram a concorrer com as roupas de peles ou saias de folhas como proteção contra o frio e o sol.

Tornaram-se necessárias invenções e conhecimentos aplicados para a existência da trama, ou seja, era necessário um material adequado, uma substância fibrosa que permitisse a confecção de fios longos. A indústria têxtil, portanto, exige a criação de

¹⁹ OLIVEIRA, Ana Cláudia. *Neolítico: Arte Moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. p.57.

animais especiais - ovelhas, carneiros e cabras - e o cultivo de determinadas plantas, como o linho e o algodão.

A princípio, os animais domesticados eram considerados, ao que se presume, apenas fonte potencial de carne e de uma caça fácil. Outras utilidades foram descobertas, como a utilização dos seus pêlos na formação da lã e do feltro para tecelagem.

Nesse contexto, tem-se a arte de tramar como uma das técnicas mais antigas que a humanidade conheceu. Entre os tipos de trama, torna-se interessante observar as diferenciações entre a tecelagem e a cestaria, que possuem características muito próximas, mas funções diferentes.

A definição de um objeto como tecelagem ou como cestaria é simples. A cestaria ou trançado se apresenta como uma montagem a mão com fibras de grande calibre, de material rígido que prescinde de tear, moldura e outros implementos que a tecelagem a fio não pode prescindir. A tecelagem é a montagem em um tear de fibras finas. Só o emprego de um caixilho de tensão ou de suspensão dos fios distingue a tecelagem da cestaria, independentemente do próprio modo de entrelaçamento.

O fato fundamental dessas técnicas é entrelaçar os elementos têxteis, sendo utensílios apenas os meios. Pela sua rigidez, as fibras grossas não têm necessidade de caixilho e, atendendo ao seu calibre, não requerem dispositivos para os mover. Os fios finos, pelo contrário, têm necessidade de um caixilho para esticar e de dispositivos que movam de uma só vez os numerosos elementos de uma teia.

2.1.3 - TRANÇADO INDÍGENA BRASILEIRO

Há divergências de pensamento quanto a estabelecer a cultura indígena brasileira como uma cultura Neolítica. Por um lado, observa Maria da Conceição Beltrão: “*Não se pode ainda estabelecer um paralelismo entre as transformações técnicas e a do meio ambiente no Pleistoceno, evitam-se para as culturas pré-históricas americanas os termos Paleolítico, Mesolítico e Neolítico*”.²⁰ Por outro lado, temos Ana Claudia de Oliveira, em seu livro *Neolítico: Arte Moderna*, apresentando a cestaria dos Tukanos, indígenas brasileiros, como sobreviventes do Neolítico, pelo modo do trabalho de suas tramas. Apesar desse anacronismo, apresentarei o trançado brasileiro devido à riqueza dessa técnica, uma arte que continua viva.

Os índios do Brasil alcançaram alto grau de domínio no trançado, apresentando uma grande variedade de técnicas de confecção, formas e usos destes. A classificação dos tipos de trançado sofre variações de autor para autor. Apresentarei aqui os critérios adotados por Berta Ribeiro, que parte das terminologias utilizadas por diversos autores. Esses critérios são relacionados à estrutura do produto, principalmente à característica da urdidura, ao movimento da trama e ao tipo de matéria empregada.

A estrutura dos objetos é o que distingue e classifica os trançados em duas classes: a dos entretrançados e dos trançados costurados.

Segundo Berta Ribeiro²¹, nos entretrançados, o elemento da trama intercepta o elemento da urdidura, disposto perpendicularmente, em séries paralelas, transpondo sob

²⁰ BELTRÃO, Maria da Conceição. Apud FROTA, Lélia Coelho. *Coleção - Museus*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p.38.

alguns deles: Adovasio, Hélène Balfet, Leroi-Gourhan, Marcel Mauss, Mason.

²¹ RIBEIRO, Berta. *A arte dos trançados dos índios do Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. p.44.

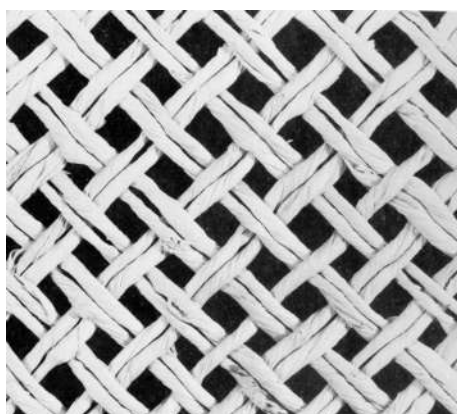
e sobre, alternadamente, um ou mais desses elementos, sem o uso de qualquer implemento auxiliar.

Nos trançados costurados, o elemento ativo - a trama - envolve o passivo - a urdidura - que lhe serve de base, constituído de um único elemento contínuo. Utiliza-se uma agulha ou instrumento perfurador para perpassar a urdidura.

Dessas duas classes há subdivisões, levando em conta o elemento móvel, a trama. Eis alguns exemplos dentro da classificação dos entretrançados:

CATEGORIA: ENTRECruzADO COM DOIS ELEMENTOS:

trabalho xadrezado

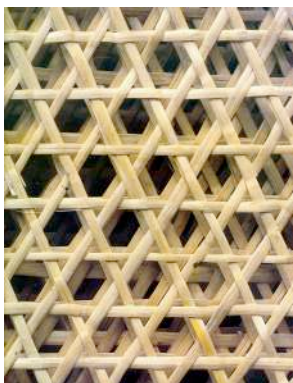


esteira- detalhe
fibra de milho- MG

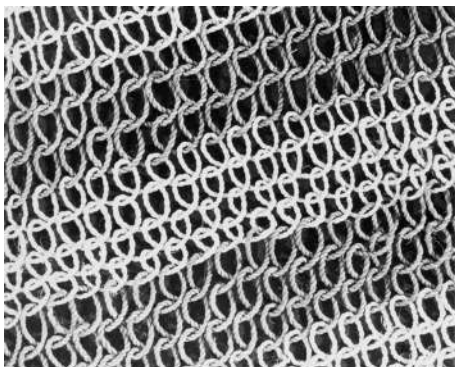
trabalho cruzado em diagonal ou sarjado



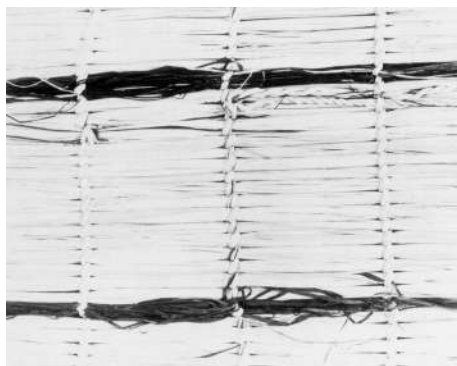
cesto ou peneira - detalhe
fibra - taquara- SP

CATEGORIA: ENTRECRUZADO COM TRÊS ELEMENTOS OU MAIS:**trabalho hexagonal**

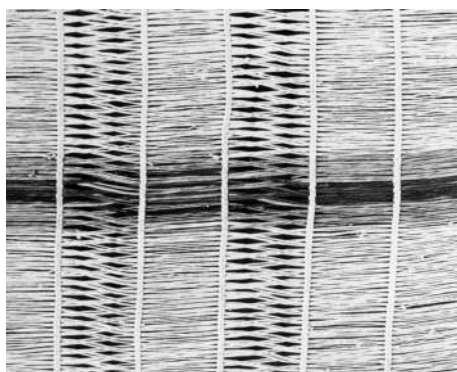
peneira - detalhe
fibra - taquara

CATEGORIA: ENTRELAÇADO OU ENLAÇADO:**trabalho entrelaçado**

bolsa - detalhe
fibra - fio de tucum
tribo Tikuna - AM

trabalho enlaçado

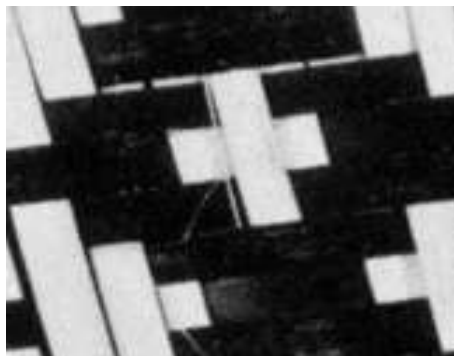
bolsa - detalhe
fibra - buriti natural ou tingida
tribo Karajá

CATEGORIA ENTRETORCIDO OU TORCIDO:**trabalho entretorcido**

rede - detalhe
fibra - buriti
MA

CATEGORIA: TRANÇADOS COSTURADOS OU ESPIRALADOS**Trabalho trançado costurado ou espiralado:**

Cesto
fibra - ouricuri
NE

trabalho marchetado

cesto - detalhe
fibra - talas de aruamã natural e tingida
tribo Apalay - PA

Os trançados que se apresentam mais elaborados, como os marchetados, produzem figuras, que são nomeadas pelos cesteiros. As denominações não são arbitrárias, representando estilizações e, devido à própria natureza do trançado, são necessariamente geométricas: formas de colunas, triângulos, quadrados, losângos etc.

Os desenhos desenvolvidos no trançado não são improvisados, derivam da técnica do entrançamento e se sedimentam na tradição tribal, sendo transmitidos de geração a geração. *"A técnica ensinada pelo herói mítico lhes aparece como a única satisfatória."*²²

A denominação desses desenhos que se apresentam se vincula ao material com que são feitos e a analogias com outros objetos, com animais, com o corpo humano e com a tradição mítica. Tem-se, como exemplo, *"o caso dos índios xinguanos, ao atribuírem nomes como 'peixe pacu' ao padrão losangular, 'pintura de casco de jabuti' ao desenho de ampulheta, 'cobra' às figurações em ziguezague, ou 'pinta do rosto da arara' às séries em v".*²³ Apesar de serem transmitidos, em alguns casos os significados se perderam, sendo esquecido o que deveriam representar.

Os padrões ornamentais do trançado apresentam-se com significados mais simbólicos e de maior profundidade. Em algumas tribos, como dos Kayabí e dos Wayâna-Aparai, seus trançados possuem conjugações, fusões, desenhos que constroem figuras que remetem ao *corpus* mítico tribal, ou seja, desenhos onde a temática é interpretada à luz das narrativas míticas.

Para Lúcia van Velthen²⁴, os Wayâna-Aparai, em seus artefatos que desenvolvem para comercialização, simplificam ou deturpam a decoração. Apesar de

²² FROTA, Lélia Coelho. *Coleção - Museus*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p.33.

²³ RIBEIRO, Berta. *A arte dos trançados dos índios do Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. p.89.

²⁴ VAN VELTHEN, Lúcia. Apud RIBEIRO, Berta. *A arte dos trançados dos índios do Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. p.91.

não terem sido estudadas as motivações desses procedimentos, tudo leva a crer que estejam ligadas à leitura do código de símbolos, os quais não devem ser decifrados por estranhos.

O simbolismo de uma forma variará de tribo para tribo. Devido à complexidade das técnicas, das formas e ornamentações dos trançados indígenas, faz-se necessária uma nomenclatura específica para defini-los e identificá-los.

São as técnicas, as formas desejadas, as ornamentações próprias dos trançados e a função que distinguirá um objeto do outro. A função é a característica mais abrangente, pois a partir dela se determina a forma, e o tipo de trançado a ser utilizado. *"O uso dado a um objeto é uma característica suficientemente determinante para permitir utilizá-la como classe mais inclusiva de uma tipologia."*²⁵

Forma - função

A técnica do trançado é tão diversificada quanto diversificado é o produto final. Na confecção de cestos e objetos cônicos, a técnica é mais apurada, com os elementos, o fixo e o móvel, que estruturam a peça e sua forma, onde o maior ou menor espaço entre as telas do trançado dependerá da sua destinação.

Berta Ribeiro, para classificar as formas dos trançados, adota critérios usados na terminologia dos recipientes cerâmicos, *"cujas formas se assemelham à dos cestos trançados, seja porque derivam destes, ou vice-versa - quando cestos imitam a forma dos vasos -, seja porque se destinam a fins similares."*²⁶ Vale ressaltar que os tipos gerais definidos não caracterizam certamente o conjunto dos objetos trançados de todos os grupos cesteiros do Brasil.

²⁵ RIBEIRO, Berta. *A arte dos trançados dos índios do Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.p.95.

²⁶Ibidem. p.96

Tipologia dos cestos recipientes e cargueiros.

cestos vasiformes



jarro (cesto de pesca)
fibra de aruamã natural e
tingida
tribo Tukano - AM

cestos gameliformes



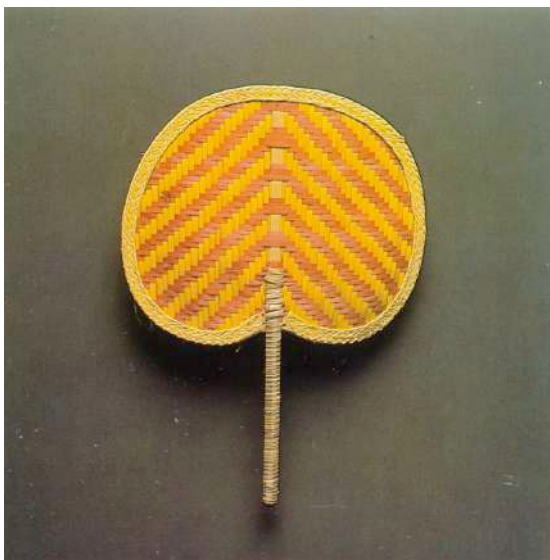
Cesto
Fibra- taquara
SP

cestos tigeliformes



cesto para pão
fibra-taboca natural e tingida
SE

cestos platiformes



abano
fibra - taboca, ouricuri e
titara
CE

cestos bornaliformes



baquité (porta-penas)
fibra - buriti
tribo Xavante - MS

cestos bolsiformes



bolsa
fibra - taquara
SE

cestos estoijiformes



porta-penas
fibra - talas de aruamã natural
e tingida
tribo Wai Wai - PA

A biodiversidade vegetal existente no Brasil faz com que tenhamos vasta produção de trançado em todo o país. Vê-se sua utilização nas várias esferas da vida indígena: na habitação; no mobiliário, utensílios de cozinha e domésticos em geral; nos instrumentos de trabalho para o provimento da subsistência; no transporte e na indumentária, objetos de uso pessoal, ritual e lazer.

Seria a tecelagem, a cestaria, um dos primeiros exemplos para o conceito "grade" de Rosalind Krauss²⁷, que se diferencia da grade utilizada em outros momentos da arte, como na perspectiva renascentista ou nas paisagens de Mondrian, por possuir uma ordenação própria que cria objetos naturais e reais e não representações?

²⁷ KRAUSS, Rosalind E. *The Originality of Avant-Garde and other Modernist Myths*. Massachusetts: MIT Press, 1996.

A trama define espaços. Podemos pensá-la, em um dado momento, como aquela que, a partir de fios que se entrelaçam, forma seus volumes, cria objetos - para Leroi-Gourhan²⁸, sólidos flexíveis - e, nas construções onde as fibras trançadas delimitavam o espaço humano, os territórios, com o objetivo de conter, organizar o dentro e o fora. Trama-superfície gerando interiores e exteriores.

A arte e o espaço caminham lado a lado, sofrendo modificações com o agir e pensar do homem, com todas as transformações que ocorrem nas relações sociais, históricas e econômicas. Pensar o espaço. Algo tão abstrato e ao mesmo tempo tão presente, real. Estamos e vivemos nele de diferentes modos. A cada momento pensamos "um espaço", que nos faz ser, que nos faz estar, com os cheios e os vazios que nos envolvem, os limites que nos cercam.

A trama tece imagens-pensamentos, gerando possibilidades que poderão nos levar a lugares que são e não são, que são ou parecem ser. Entremeios, entrelaçamentos, verticais-horizontais, caminhos imprevisíveis.

"As fibras entretecem um espaço/tempo não fixo. Uma malha cíclica que cria no tempo/espaço sua dinamicidade, centrada no transitório, no contraditório..."²⁹

Depois de abordar a trama no Neolítico como um elemento construtor de formas, vê-se a importância da sua utilização para a representação de imagens bidimensionais.

Na Renascença, utilizando-se da malha, a perspectiva trouxe um novo modo de olhar. Tornou possível a codificação do mundo, orientando os detalhes e as noções para calcular topologias e as coisas que se apresentam no espaço, representando a totalidade do mundo em articulações harmônicas e precisas pelos cálculos.

²⁸ LEROI-GOURHAN, André. *Evolução e Técnicas - O homem e a matéria*. Lisboa: Edições 70, 1971.

²⁹ OLIVEIRA, Ana Claudia. *Neolítico: Arte Moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.p.108.

Por meio da grade, o quadriculado da perspectiva inscreve o mundo representado, uma armadura de sua organização. Como a estruturação da urdidura para que a trama se faça e construa o objeto, as linhas entrecruzadas possibilitam o desenvolvimento da perspectiva, gerando as imagens a serem representadas.

2.2 - RENASCENÇA

2.2.1 - PERSPECTIVA: ESPAÇO MATEMÁTICO

*"Leonardo Da Vinci, pintor-cientista, dá ao olho o poder de captar a 'prima veritá' de todas as coisas. 'O olho, janela da alma, é o principal órgão pelo qual o entendimento pode obter a mais completa e magnífica visão dos trabalhos infinitos da natureza.' Visão e entendimento estão aqui em estreitíssima relação: o olho é a mediação que conduz a alma ao mundo e traz o mundo à alma. Mas não é só o olho que vê; o entendimento, valendo-se do olho, obtém a mais completa e magnífica visão."*³⁰

Na Renascença, a arte mantém estreita relação com a ciência empírica que desponta na época e faz uso de todas as descobertas em busca do ilusionismo visual. Partindo da teoria matemática das proporções é que se torna possível a criação da ilusão da terceira dimensão sobre uma superfície plana.

Alberti, Masaccio e Brunelleschi empregaram pela primeira vez regras matemáticas para o desenho em perspectiva. Esse método baseava-se mais no científico do que no artístico, pois era objetivo, conciso e racional. Para Erwin Panofsky³¹, o método utilizado é uma objetivação do subjetivo que viabiliza um modo de ver o mundo, uma **Weltanschauung**.

A perspectiva é o olhar da renascença.

Embora os métodos empíricos pudessem dar resultados impressionantes, a perspectiva matemática tornou possível a representação de um espaço tridimensional numa superfície plana, de maneira que todas as distâncias permanecessem mensuráveis.

As regras da perspectiva foram escritas por Leon Battista Alberti, autor do primeiro tratado de pintura da Renascença, o *Da Pintura*, um dos primeiros textos na literatura artística a constituir a pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizados,

³⁰ BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar*. In: - *O Olhar*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1988. p.75.

³¹ PANOFKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

representando os objetos em uma superfície plana tal como se apresentam quando vistos de uma certa distância.

Alberti, no tratado *Da Pintura*, procura desenvolver um escrito não apenas matemático e sim uma obra para os pintores, onde analisa e define assuntos relativos à geometria, à superfície, à luz, ao olho e ao lugar.

Abordou conceitos fundamentais dentro de uma divisão na pintura: a circunscrição, a composição, a recepção das luzes, respectivamente, desenho, cor e claro-escuro. Estabelecendo que as superfícies variam com o lugar e a luz, indo além da geometria. *"O lugar articula as noções de distância e ângulo, com os quais a 'orla' e o tamanho da superfície se alteram."*³²

A orla e o dorso dão seus nomes às superfícies, as quais sofrem alterações devido à mudança de lugar e luz. Mudado o lugar, as coisas parecem diferentes. Tudo isso medimos com a visão. São os raios visuais que levam ao sentido as formas do que é visto.

Para Alberti, a pintura é a intersecção da pirâmide visual representada com arte por linhas e cores numa dada superfície, de acordo com uma certa distância e posição do centro e o estabelecimento de luzes.

A perspectiva era como um sistema de representação plástica baseado nas leis objetivas do espaço formuladas pela geometria euclidiana, onde se acreditava em uma imagem mais justa e fiel da realidade visível.

Assim, buscava-se colocar fora do homem a produção de imagens, livrando-as do peso deformante das imagens interiores, da subjetividade do homem. Imagem objetiva vem de fora, da natureza, apreensível com máquinas, instrumentos ou procedimentos derivados da investigação científica, diferentemente das imagens

³² ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Ed.UNICAMP, 1992. p.13.

interiores, que adulteravam a realidade visível, pois, para o homem renascentista, a beleza significava o reconhecimento da configuração ideal dos objetos.

As imagens captadas são corrigidas pela geometria com a exata proporção das coisas e seres no espaço, pois no Renascimento o espaço é coerente, sistemático, intelectualizado e organizado em torno de um ponto de fuga.

Para que ocorra essa visualização e representação, ou seja, o desenvolvimento da perspectiva, faz-se necessária a malha, que pode apresentar-se como um suporte para o imaginário, servindo como base para a criação de mundos, espaços, lugares e objetos. Por meio de sua estrutura, de suas ordenadas, gera campos de possibilidades para que outras realidades sejam construídas. As linhas organizam espaços, definem o interior e o exterior, como fios que engendram liames revelando espaços.

Pensar a trama, além da construção de formas tridimensionais, e percebê-la como um entrelaçamento de fios, um ordenamento de linhas na horizontal e na vertical, possibilita visualizar por meio das ordenadas a formação de um plano ortogonal, o qual cria a estrutura que será utilizada nas mais variadas representações geométricas e orgânicas.

As coisas vistas são reduzidas pela pintura a superfícies que, bidimensionais, figuram no plano do suporte a tridimensionalidade daquelas. *“Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde eu possa mirar o que aí será pintado ...”*³³ É o conhecido quadro-janela, a moldura de Dürer, o véu de Alberti. Qualquer que seja o termo utilizado, esses não passam de malhas, tramas.

Para Alberti, era tão importante a utilização do véu que ele acreditava que, para a pintura ser semelhante ao que se retrata, o pintor teria de se servir da ajuda do véu,

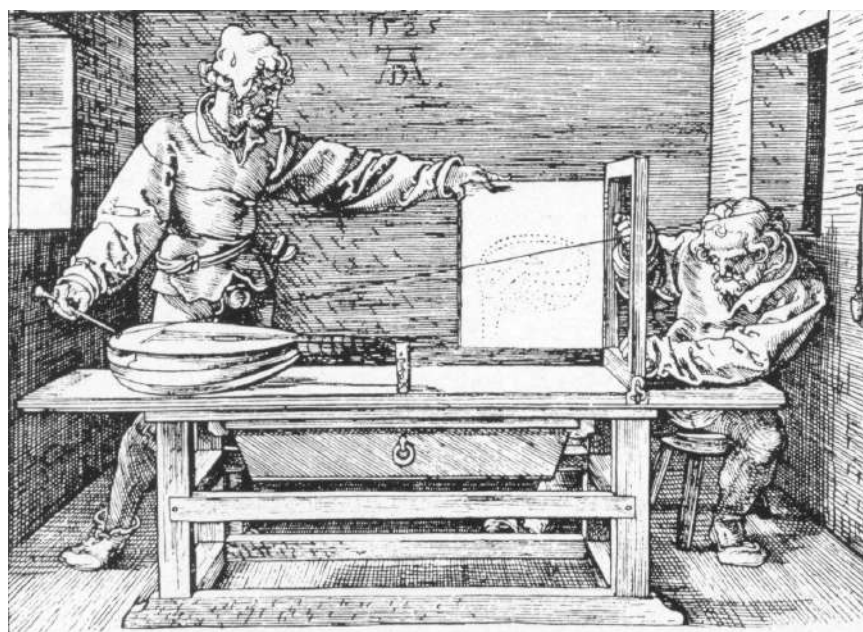
³³ Ibidem. p.88.

colocando-o entre o olho e o objeto visto, de modo que a pirâmide visual penetre pela tela.

O véu apresenta sempre a mesma superfície inalterada, o que faz com que rapidamente se encontre o verdadeiro vértice da pirâmide, o que seria difícil sem a intersecção. Para ele, o véu era de grande utilidade, porque ao ver o objeto, esse se apresentava sempre da mesma forma.

As grandes realizações e invenções dos mestres italianos da Renascença causaram profunda impressão nos artistas ao norte dos Alpes, impacto que provocou nestes anseios profundos de entender os novos princípios da arte.

Dürer buscou entendê-los, trabalhando com as regras de proporção, podendo-se perceber esse processo em suas obras. Dedicando-se à teoria da arte, redigiu um tratado de geometria a partir de uma análise profunda do trabalho de Piero della Francesca sobre a perspectiva.



Demonstração de Perspectiva, Dürer, 1525.

Dürer estudou as leis do escorço por meio de fios e de uma moldura, e experimentou várias regras de proporção. O quadro construído é uma intersecção plana e transparente de todos os raios provenientes do olho que recaem sobre o objeto que se vê. Distorce, deliberadamente, a forma humana, ao desenhar corpos excessivamente longos ou excessivamente largos, a fim de descobrir o equilíbrio certo e a harmonia perfeita. O espaço é visto através da “janela”, um plano do quadro.

*"A perspectiva se apresenta como a capacidade de representar objetos e a porção do espaço que os rodeia, de forma a que o suporte material do quadro seja totalmente ultrapassado pela noção da existência de um plano transparente, por meio do qual acreditamos contemplar um espaço imaginário"*³⁴, diferente do desenho da Antiguidade que representava os objetos numa superfície da maneira que eram vistos.



Xilogravura, Dürer, 1527.

Panofsky aborda o espaço construído pela perspectiva como racional, infinito, homogêneo e imutável, que se vê com o olho imóvel, e a realidade como genuína impressão ótica subjetiva.

³⁴ PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993. p.70.

A perspectiva é uma abstração sistemática conseguida a partir da estrutura do espaço psicofisiológico, onde a homogeneidade e a ausência de limites se mostram alheios à experiência direta. Muda de espaço psicofisiológico para espaço matemático, renegando as diferenças entre a parte da frente e a de trás, direita e esquerda, entre os corpos e o espaço que entre eles medeia - o espaço vazio, podendo-se dizer que há uma discrepância entre a realidade e sua representação.

É interessante perceber como a representação aconteceu em algumas épocas anteriores à Renascença para compreender a distinção feita por Panofsky.

Os egípcios em suas representações incluíam tudo o que consideravam importante na forma humana: a cabeça de perfil, o corpo e o olho vistos de frente. Na arte egípcia percebe-se o equilíbrio, estabilidade e austera harmonia. Os egípcios desenharam o que sabiam existir.

Na Idade Média, especialmente no século XII, o artista não estava empenhado numa imitação de formas naturais, preocupava-se exclusivamente com a disposição de tradicionais símbolos sagrados, pondo de lado toda a ambição de representar as coisas tais como vemos. A representação consistia em harmonizar uma multiplicidade de objetos isolados anteriormente que, embora habilmente associados, formavam uma unidade autêntica.

Assim, Panofsky estabelece uma distinção entre a perspectiva da Antiguidade e a do Renascimento. Por mais diversificadas que fossem as teorias espaciais da Antiguidade, nenhuma chegou à definição do espaço como sistema de relações simples entre a altura, a extensão e a profundidade. Parte-se do pressuposto de que o objeto de representação não era a coisa em si, mas a imagem mental que dele se tinha, a nossa **Sehbild** (imagem visual interna).

Até então, a perspectiva era trabalhada de modo que não reivindicasse um espaço sistemático. *“O espaço sistemático tinha tanto de impensável para os filósofos como de inimaginável para os artistas na Antiguidade.”*³⁵

A **Sehbild**, ou imagem da retina, transforma-se num critério objetivo do realismo. A perspectiva na Antiguidade guarda maior fidelidade à verdade da percepção do que a do Renascimento porque busca reproduzir a curvatura da imagem da retina. A perspectiva mais autêntica traduzir-se-ia numa representação curvilínea.

Há uma discrepância básica entre a “realidade” e a sua representação. Nossos olhos geram um campo de visão esférico, onde a “imagem da retina” é projetada numa “superfície côncava”, diferenciando-se da “imagem visual” psicologicamente condicionada. A perspectiva se coloca como tarefa impossível, pois não restam dúvidas quanto ao fato de uma esfera não se poder apresentar numa superfície.

A perspectiva torna matemático o espaço visual. Há, todavia, muito de visual no espaço que ela torna matemático. Processa-se uma ordenação, mas é a ordenação do fenômeno visual.

Partindo da compreensão dos espaços psicofisiológicos e dos espaços matemáticos, percebe-se o real e o ilusório nas “coisas” do mundo, um olhar diferenciado das coisas como elas são. Assim, neste mostrar a aparência das coisas, nosso imaginário sugere formas possíveis dentro de possíveis realidades.

Apesar desta dificuldade, a perspectiva continua desempenhando o seu papel de representação, **ver através de**, sendo a malha a possibilitadora das mais diversas representações ou criações.

No Renascimento, a trama se apresenta como “captadora” da realidade, por meio dela o processo da perspectiva renascentista é racional e passível de repetição. O

³⁵Ibidem. p.35.

espaço concebido se exprime numa perspectiva rigorosamente linear, em uma superfície determinada pelas ordenadas, dentro de uma grade, de uma malha estrutural.

Enquanto a trama no Renascimento é instrumento de construção do olhar, que organiza o mundo a ser representado, no século XX, na obra de Mondrian, ela não projeta o espaço, a paisagem, a cena; a trama é e está na superfície da própria pintura.

2.3 - MONDRIAN

“A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade.”

Bachelard³⁷

A invenção da fotografia, das pinturas impressionista e cubista, entre outros acontecimentos, determinaram um novo olhar, a arte deixa de ser uma representação para ter um significado próprio.

Na pintura impressionista, os artistas deixaram o atelier pelo ar livre, buscando captar a instantaneidade, o contorno que forma o volume é abolido, o contraste entre o claro-escuro é evitado. Assim, as pinceladas são impressões do instante surpreendido pelo olhar, manchas descontínuas, multicores, devido aos instantâneos e intermináveis reflexos da luz natural.

Com o cubismo, ocorre uma quebra nas normas de representação com a introdução de diversos pontos de vista, por uma perspectiva múltipla e um espaço dinâmico, devido à visão desintegrada do objeto. Mas o cubo é ainda tridimensional e a eliminação do objeto irá continuar com Piet Mondrian (1872-1944) quando retira da tela tudo o que remete ao objeto.

Para Ferreira Gullar³⁸, a pintura figurativa nesse momento começou a morrer, o objeto representado perdia significação, em consequência disso o quadro como objeto ganhava importância.

³⁷BACHELARD, Gaston. *O Direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1994. p.XVI.

³⁸GULLAR, Ferreira. In: *Abstracionismo. Geométrico e Informal*. GEIGER, Anna Bella. & COCCHIARALLE, Fernando. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. p238

O Grupo De Stijl ou Neoplasticismo(1917), movimento de que Mondrian foi um dos fundadores, buscava criar um idioma plástico universal, que tinha como objetivo uma linguagem não individual, apontava para uma perfeita integração da arte e da vida. Para Mondrian, lutar contra esse individualismo seria encontrar o equilíbrio na arte.

"A nova plasticidade não pode, por conseguinte, tomar forma através de uma representação (natural) concreta, a qual - mesmo no sentido universal - sempre indica, de uma maneira ou outra, o individual; a menos que oculte em si o universal não poderá, portanto, ocultar-se naquilo que caracteriza o individual, ou seja, a forma e a cor naturais, mas deverá expressar-se na abstração da forma e da cor, quer dizer, na linha reta e na cor primária claramente definida."³⁹

No Neoplasticismo, as formas são geométricas, o retângulo é o modelo constitutivo, normatizado pela matemática e pelo ângulo reto. Nesse movimento, a maioria das composições são traçados planos em superfície plana.

A arte passa a ser trabalhada primeiramente no desenvolvimento da idéia e depois em sua execução. Excluem-se o lirismo, o sentimentalismo e a natureza. A construção do quadro se dá com elementos puramente plásticos. Um elemento pictural não significa nada além dele mesmo.

Herschel B. Chipp⁴⁰ diz que é um erro supor que a obra não-figurativa provém do inconsciente, como uma coleção de lembranças individuais. O artista jamais poderia representar de uma maneira verdadeira sem o contato com a realidade visível e da vida que o cerca.

Artistas criam a partir dos estímulos externos, são guiados por aquilo que vêem e sentem. Descobrem, consciente ou inconscientemente, as leis fundamentais ocultas na realidade e procuram realizá-las. As intuições são conscientes e os instintos purificados.

³⁹ CHIPP, Herschel. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes .p.325.

⁴⁰Ibidem. p.365.

2.3.1 - AS MALHAS MONDRIÂNICAS

Mondrian, artista-pensador, investigador paciente e de espírito coerente, radicaliza a representação bidimensional (re)propondo o mundo real. Para ele: *"a arte continua sempre no seu caminho verdadeiro. Mostra que a arte não é a expressão das aparências da realidade tal como as vemos, nem da vida que vivemos, mas a expressão da verdadeira realidade e da verdadeira vida...indefiníveis, mas realizáveis na arte plástica."*⁴¹

Por volta de 1900, ainda morando na Holanda, Mondrian pintava sobretudo paisagens, onde parecia estar obcecado pela idéia de representar a natureza numa calma imobilidade.

Em 1911, resolveu mudar para Paris, onde conseguiu encontrar o equilíbrio, o estilo pessoal e um modo de vida conforme às suas aspirações, mudança que fez com que ele saísse do seu isolamento e conhecesse a obra de artistas como Picasso e Braque. Compreendeu como eles trabalhavam a composição e a simplificação das formas. Na obra de Braque, percebeu semelhanças de alguns pormenores com a sua própria produção, como as formas amendoadas, ou seja, formas oblongas construídas com duas ou três linhas entrecruzadas.

Seu trabalho modificou-se gradativamente. Já em 1912, Mondrian utilizava traços pretos como uma grade que parece estar imóvel sobre a superfície do quadro e enquadrar as formas isoladas da sua *Paisagem com Árvores*.

⁴¹ MONDRIAN, Piet Apud CHIPP, Herschel B. São Paulo: Martins Fontes, 1998.p.364.

"Nessa obra, os traços negros tornam-se a estrutura do quadro e a sua rede negra marca-lhe a superfície. Entre os traços, o pintor registra as suas formas, como se estivesse a escrever sobre a superfície."⁴²



Paisagem com Árvores, Mondrian, 1911-1912.

A partir de então, os traços negros vão caracterizar a sua visão íntima do mundo.

⁴² DEICHER, Susanne. *Piet Mondrian. Construção sobre o vazio*. Lisboa: Taschen, 1995. p.33.

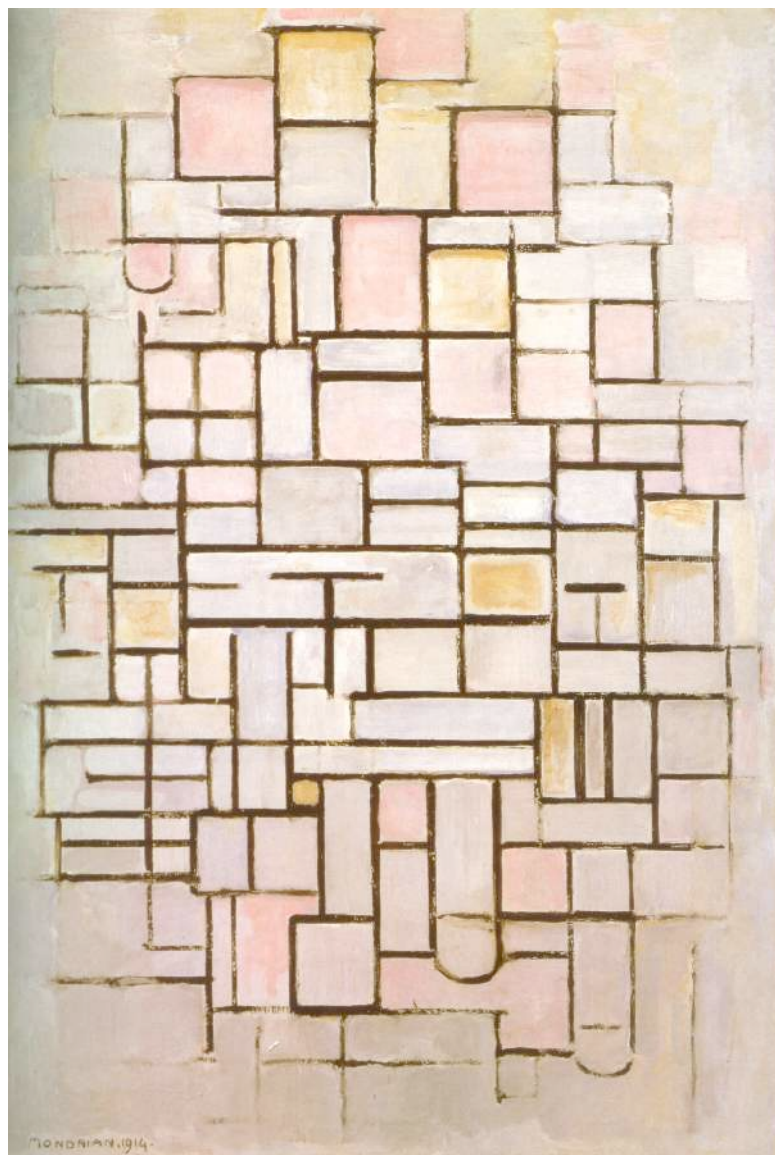
É interessante perceber em *Macieira em Flor*, desenvolvida em Paris, uma rede abstrata de traços negros que representam a natureza e a paisagem, uma aproximação do mundo real e do quadro por meio da metáfora. Muitas das pinturas paisagísticas de Mondrian assemelham-se a vitrais, com as linhas negras cercando as formas do mesmo modo que os fios de chumbo encaixam os vidros coloridos.



Macieira em flor, Mondrian, 1912.

As composições pictóricas conseguidas por Mondrian, com a distribuição de elementos abstratos, significaram uma inovação na história da arte. Até 1914, sua obra tinha relações reconhecíveis com um tema, trabalhava sempre a composição, esforçando-se para harmonizar as diferentes formas à esquerda e à direita, em cima e em baixo, umas com as outras, ordenando o todo da pintura.

"Um dia tornou-se claro para ele o que tinha conseguido. Tudo parecia agora possível: podia lançar redes abstratas sobre a tela branca ou então deixar emergir de novo do sistema de traços as imagens familiares da paisagem da terra natal. Pintava então quadros, que não reproduziam em nada a natureza e que, contudo, pareciam, ao mesmo tempo, tão inacessíveis e incompreensíveis, desoladores e grandiosos como um prado, o mar ou o céu estrelado."⁴³



Composição 6, Mondrian, 1914.

⁴³ Ibidem. p.39/40.

As dualidades elementares do mundo, a natureza e o espírito, o princípio feminino e masculino, o negativo e o positivo, o estático e o dinâmico, o horizontal e o vertical encontrariam um equilíbrio na arte, quando Mondrian elimina completamente da obra todos os objetos,

Ele poderia ser considerado como um pintor de paisagens extremamente sensível, pois suas paisagens eram sem referência alguma ao mundo visível. Mondrian não se interessava em captar a atmosfera subjetiva das coisas e sim a estrutura plástica. *"Não lhe interessava o buquê de flores, a cintilação das corolas coloridas, o mundo de alusões contidas ali; não lhe interessava a aparência, mas a estrutura interna, real, permanente, que se sustenta na forma essencial e a constitui."*⁴⁴

Para Mondrian: *"em artes plásticas a realidade só pode ser expressa através do equilíbrio do movimento dinâmico da forma e da cor; e os processos puros constituem a melhor maneira de conseguir isto."*⁴⁵ Pensa pela forma, por meio da forma.

Escreveu alguns artigos para a revista *De Stijl*, onde os textos são puramente teosóficos. Apesar de não pronunciar o nome de Deus, introduzia uma variedade de forças superiores: a "essência" do universo, a "substância" de todas as coisas, o "espírito", o "futuro" dos seres, o "eu profundo".

Grande parte desse envolvimento com as questões teosóficas se deve ao meio em que viveu. Seu pai era um fanático religioso, vivia para servir a Igreja Protestante. Quando foi para Amsterdã estudar, morou com protestantes e se vinculou a um grupo conservador radical. Quem diria o futuro inovador da pintura moderna seguindo as metas dos seus adversários, submeteu-se até a desenvolver cópias de ilustrações segundo modelos do século XVII.

⁴⁴ GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985, p.153

⁴⁵ Ibidem. p.154.

Em 1916, a forma não parece mais como resultado de uma evolução natural, tal como acontecia nas representações das árvores de 1912. A procura do sentido e da forma é deixada para a imaginação do espectador. Mondrian reconheceu que as paisagens monótonas da costa holandesa que havia pintado, entre elas *Trabalho no Campo*, remetia a temas regulares e repetitivos. Também percebeu o seu interesse pela composição.

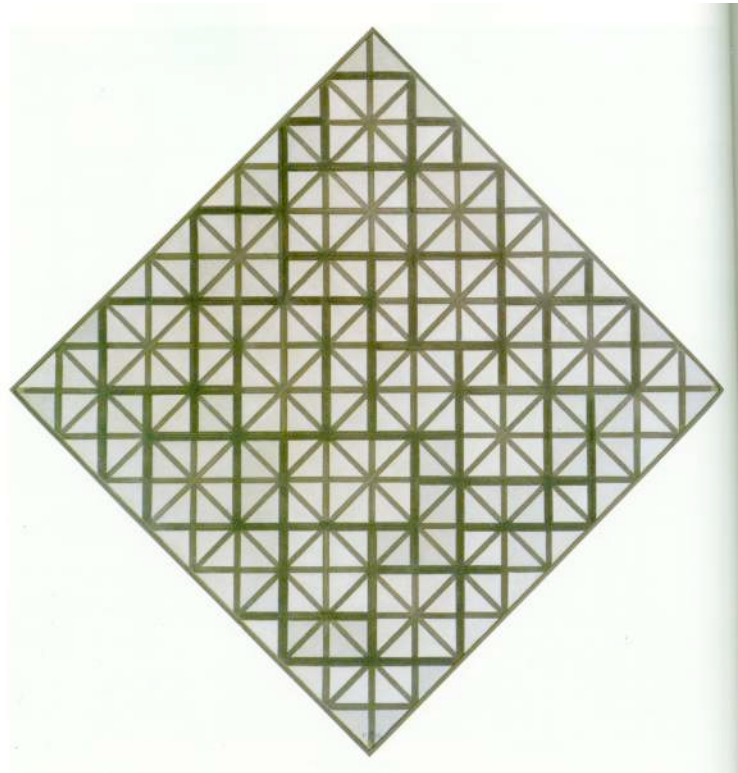


Trabalho no campo
Mondrian, 1898.

O termo "composição" aparece durante certo período como título na maioria de suas obras, um exemplo é a *Composição com Traços Cinzentos*, uma rede angular quadrada com traços cinzas sobre um fundo branco, onde as linhas são dispostas como uma rede. Uma estrutura simples, regular e sólida.

Argan afirma que a pintura de Mondrian era rigorosa, ao transformar a superfície (empírica) em plano (entidade matemática), subdividindo a superfície por meio de coordenadas verticais e horizontais, resolve numa "proporção" tudo o que, na natureza, apresenta-se como largura e altura.

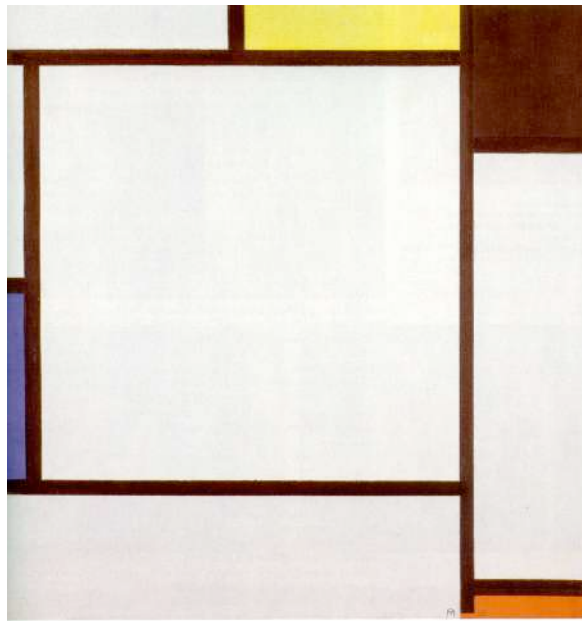
Em 1921, suas pinturas dão a ilusão do movimento vertical e horizontal das cores e, paralelamente a esse movimento das superfícies coloridas dinâmicas, Mondrian descobre o centro vazio da composição. Como as cores não eram colocadas aleatoriamente, passava-se por um processo metódico de estudo até realmente chegar àquilo que ele desejava. A superfície branca vai tornar-se cada vez mais o tema pictórico.



Composição com traços cinzentos, Mondrian, 1918.

Ana Cláudia de Oliveira, em *Neolítico: Arte Moderna*, faz relações entre as representações esquemáticas das abstrações geométricas da cestaria neolítica e a obra de

Mondrian, tanto um quanto outro tende à não-representatividade. *"Presentifica-se nas cestarias neolíticas esse resgate processual; a vitalidade pura representada esquematicamente nas abstrações geométricas, na sujeição suprema à lei, ao equilíbrio dinâmico entre fibras retangulares que se opõem ao se cortar, tocar, num dialetizar incessante de malha-mundo."*⁴⁶



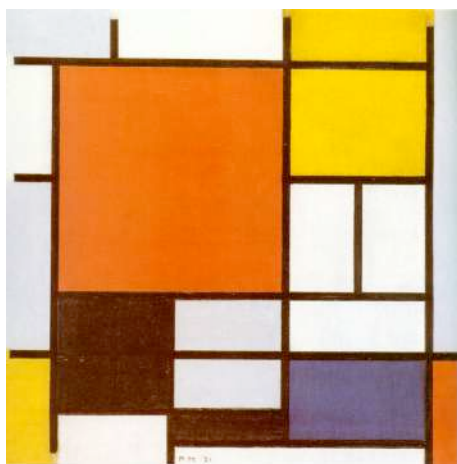
Composição 2
Mondrian, 1922.

Susanne Deicher⁴⁷ comenta que nessa época Mondrian começou a aumentar as áreas pictóricas e a preenchê-las com cores fortes. Como essas áreas eram em número reduzido, a tela parecia globalmente menos regular. Mondrian descobriu que a inclusão das cores no quadro acentuava, de repente, a qualidade específica, a irradiação atmosférica e a não mobilidade aparente. Com efeito, dir-se-ia que a cor, apesar da sua limitação mediante organização racional do campo pictórico, desdobrava sua própria energia, e muitas vezes parecia capaz de mover de dentro para fora a estrutura desenhada, pinturas que se apresentam centrífugas.

⁴⁶ OLIVEIRA, Ana Claudia. *Neolítico: Arte Moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. p.107.

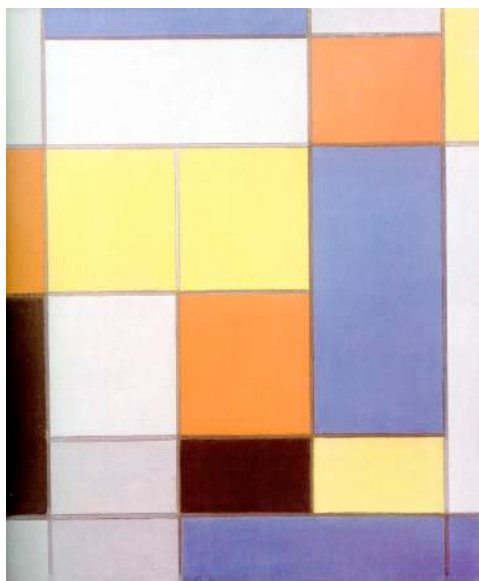
⁴⁷ DEICHER, Susanne. *Piet Mondrian. Construção sobre o vazio*. Lisboa: Taschen, 1995.

Um exemplo é a obra *Composição com Vermelho, Amarelo, Azul e Preto* de 1921. A cor atinge a extremidade da área pictórica e parece continuar para fora dela, as linhas pretas que formam a grade não chegam até a margem do quadro.



*Composição com Vermelho,
Amarelo, Azul e Preto*
Mondrian, 1921.

Em Mondrian há também a explicação da questão centrípeta, onde a diferenciação entre as margens do quadro e as da grade nos faz perceber uma continuidade de uma dentro da outra. Um exemplo: *Composição com Vermelho, Azul e Verde-Amarelado*.

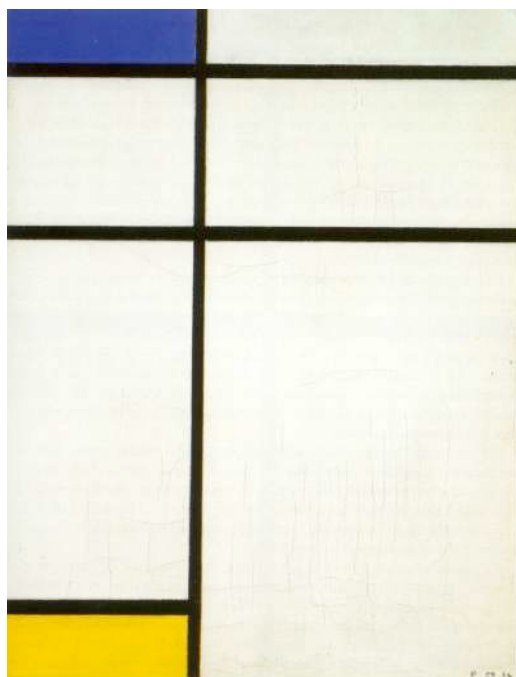


*Composição com Vermelho,
Azul e Verde-Amarelado.*
Mondrian, 1920.

"Em *Composição com Vermelho, Azul e Verde-Amarelado*, são vistos no centro do quadro quatro pequenos quadriláteros; o que está em baixo à direita é vermelho e parece ser atirado para baixo e para cima. O que se encontra em baixo à esquerda é cinzento e esbranquiçado e expande-se para trás e para cima, porque é mais e, ao mesmo tempo, parece reter mais a cor do que os quadrados amarelos acima dele. Do pequeno bloco dividido em quatro partes, parece partir um movimento de rotação no sentido dos ponteiros do relógio e mais uma vez os núcleos giratórios de Van Gogh renascem na pintura de Mondrian."⁴⁸

Mondrian respeitava as estruturas que se valiam de um plasticismo aceitável, sendo a rede regular uma delas. Por vários séculos, na pintura tradicional dos grandes mestres, falou-se das linhas da composição, as quais vemos nas obras de Mondrian, só que utilizadas de um modo diferente da pintura tradicional. Ele não utiliza o traço para a representação, e a linha não é o meio para desenvolver a obra de arte, ela se torna a própria obra.

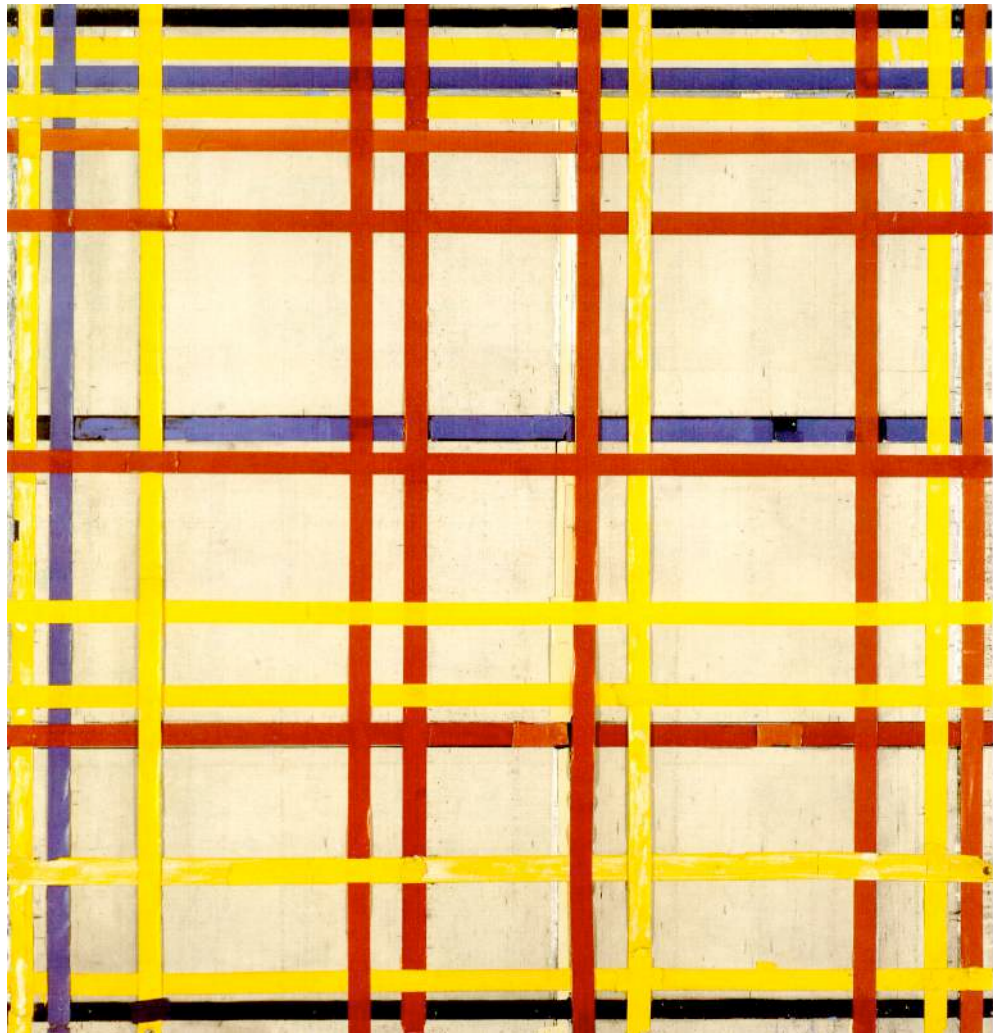
Muitas pinturas até parecem ter nascido de construções matemáticas, calculadas e baseadas na simetria axial, devido à proporção perfeita entre os elementos que se equilibram e desenvolvem o plano geométrico pictórico. Um exemplo é *Composição III com Azul, Amarelo e Branco*.



Composição III com Azul, Amarelo e Branco.
Mondrian, 1936.

⁴⁸ Ibidem. p.55.

Como inovador técnico, utiliza a fita-adesiva colorida que aparece no mercado em Nova York, compra alguns rolos e assim compõe com grande facilidade seus quadros, em vez de fazê-los por um longo processo de camadas e camadas de tinta sobre a tela. Novamente estava próximo dos seus quadros de 1918-19, onde trabalhava os "quadros-tramas", que são deslocamentos controlados sobre um eixo e o reagrupamento das linhas.



New York City II, Mondrian, 1942-44.

Wilhelm Worringer escrevia, em 1906, em *Abstração e Empatia*, que a estruturação da obra é determinada pelo estado psíquico em que a humanidade se encontra frente ao cosmos, frente aos fenômenos do mundo exterior. Na abstração, o objeto é esvaziado de suas relações com a natureza e, com o eu, vive por si só. Assim arranca as formas do mundo exterior de sua condição arbitrária para aproximá-la do seu valor absoluto. As formas abstratas encontram sua máxima expressão no estilo geométrico.

Desse modo temos a obra de Mondrian enfatizando a realidade do quadro e não do mundo exterior. Verticais e horizontais multiplicam-se, formam a tessitura da superfície, sem perspectiva e profundidade. Planos se justapõem.

*"A expressão desta plástica nova é o traçado plano na superfície plana, o que de vez reduz a corporeidade tridimensional ao plano. A horizontal-vertical torna-se a unidade básica do sistema de combate à perspectiva, acuada pela frontalidade ortogonal das linhas idênticas, na parte inferior e na superior."*⁴⁹

A trama seria uma maneira para o artista articular seu trabalho. Nota-se em suas obras o aumento do número de linhas nas composições, chegando mesmo a quadros que são verdadeiros gradis de barras negras (e que depois se tornam coloridos).

Essa mesma simplicidade veremos de uma outra forma: na obra de François Morellet, artista francês que a partir dos anos 50 desenvolveu estruturas lineares repetitivas.

Assim diz Morellet: *"Eu gostava de Mondrian pelo vazio que eu encontrara em suas pinturas. E quando eu o li percebi que aí quisera condensar o mundo inteiro..."*

⁴⁹ OLIVEIRA, Ana Claudia. *Neolítico: Arte Moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. p.104.

2.4 - MORELLET

"Eu amo a irresponsabilidade da pintura."

Morellet

François Morellet, nascido em 1926, é um artista moderno, isto é, um artista para quem os problemas de objetividade do espaço pictórico prevalecem sobre a expressão. Em suas declarações, combate a imagem do artista inspirado. Limitou seu poder trabalhando no interior de sistemas formais tanto programados como aleatórios: apesar de ter trabalhado com o geometrismo, utiliza-se de uma certa liberdade formal.

Para Bernard Blistène⁵⁰, a história da arte reconhece na geometria uma verdade moral, cujo código não seria outra coisa que não o discurso da certeza. Desse modo, na obra de arte moderna não-figurativa, a arte não só consiste em criar a ambigüidade ao esboçar um código, mas também em criar um pseudocódigo, uma paródia do mecanismo da transmissão de mensagens que possui a aparência lógica de um código - um código falso -, já que não existe uma palavra-chave para decifrá-lo.

Nas origens da geometria, no dispositivo da pintura no qual se fundamenta a crítica dos "Modernos", encontramos a formalização espacial da Renascença, tal formalização age como uma lei. E se a "perspectiva é forma simbólica", somente sua ausência, mais do que sua contestação, agiria como uma outra regra reclamada por Morellet para derrubar a tradição nas artes plásticas. O quadro e seu aparecimento em cena são propostos como o "pseudocódigo", cuja moral não é mais dissimulada. Assim, para Bernard Blistène⁵¹, se a obra de Morellet desconfia da perspectiva, também desconfia das razões do seu abandono.

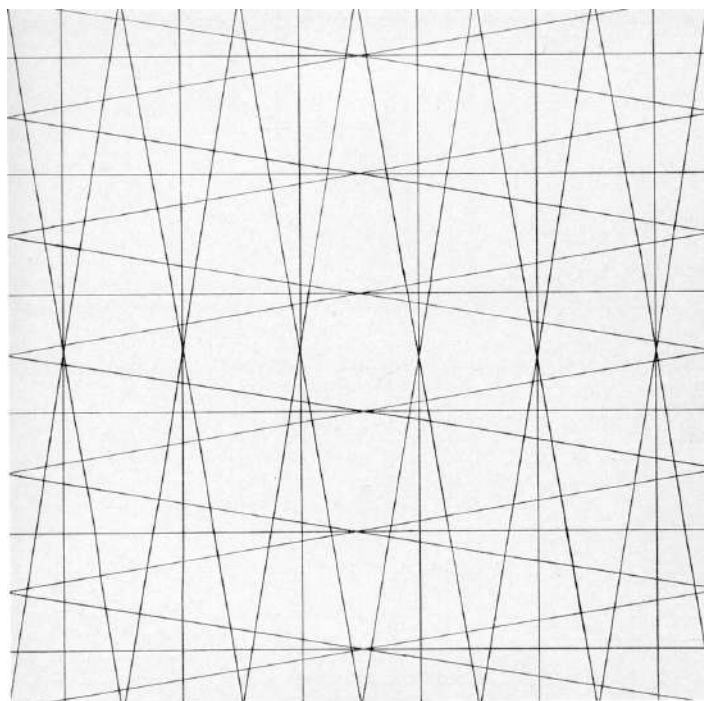
⁵⁰ BLISTÈNE, Bernard. François Morellet et l'ironie de genre. In:- Morellet. Paris: Centre George Pompidou, 1986. p.9.

⁵¹ Ibidem.

Há uma relação importante em seus trabalhos com a arte islâmica (para Morellet, arte que aliás se desenvolve mais na Espanha e na Índia do que no Oriente Médio). Os arabescos de Alhambra, que ele somente conheceu em Granada no ano de 1952, já apareciam em algumas pinturas próximas à essa arte.

“Para mim, Alhambra só pode ter sido uma maravilhosa confirmação. Lembro-me que ao ver pela primeira vez esses arabescos infinitos, esses entrelaçamentos e esses positivos-negativos de uma inteligência estupefaciente, imediatamente fui tomado pela emoção: nem foi preciso me iniciar, já estava completamente imerso.”⁵²

Morellet descobriu a arte linear islâmica. Para ele, é a arte mais inteligente, precisa, refinada e sistemática que existiu, e afirma que nunca pôde encontrar essas qualidades primordiais na arte ocidental.



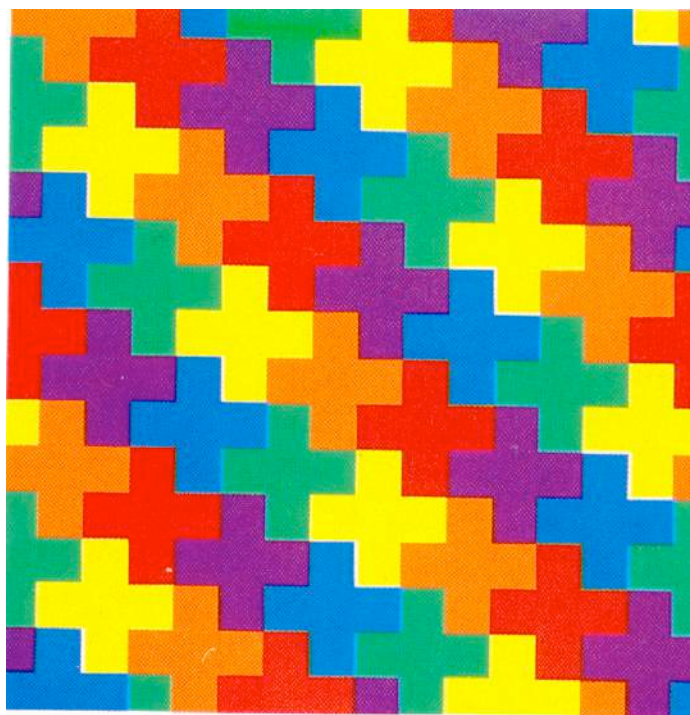
6 trames,
Morellet, 1954.
Óleo s/ tela

⁵² Morellet, François. In:- Morellet. Paris: Centre George Pompidou, 1986. p.124.

Ao observar sua obra, pode-se notar tais características, pois Morellet opta pelo mínimo de decisões subjetivas e não impõe mensagem ao espectador: prefere simplicidade ao virtuosismo.

Uma experiência verdadeira deve ser elaborada a partir de elementos controláveis que progridem sistematicamente, seguindo um programa. O desenvolvimento de uma experiência deve realizar-se nela mesma. Morellet apresenta, como exemplo, a sobreposição de formas simples (para ele, boas formas seguindo a teoria da Gestalt) e variações de ângulos de sobreposição, surgindo assim uma série de estruturas.

Tais estruturas, perfeitamente controladas e facilmente recriáveis, são materiais de escolha para novas experiências estéticas.



Violet, bleu, jaune, orange, rouge, Morellet, 1953.
Óleo s/ tela.

Buscando uma nova arte, Morellet desenvolveu, juntamente com François Molnar, uma comparação entre a tendência progressista e a reacionária.

Tendência progressista	Tendência reacionária
1 - Confiança na razão e a lógica como base.	1 - Confiança no irracional
2 - Confiança no progresso.	2 - Negação ou relatividade do progresso.
3 - Desconfiança do culto ao individualismo.	3 - Busca do individualismo.
4 - Destino para a pesquisa científica, adaptação à arquitetura, urbanismo etc.	4 - Destino das obras para a propriedade individual de uma classe abastada.
5 - Crença na arte atual em uma mudança qualitativa brusca.	5 - Crença em uma evolução lenta sem mudança qualitativa real.
6 - Escolha de materiais industriais de nossa época.	6 - Escolha de materiais tanto preciosos como tradicionais.
7 - Participação quase sempre ativa e física do espectador.	7 - Desprezo e às vezes agressividade para com o espectador.
8 - Crença na utilidade da crítica coletiva.	8 - Desconfiança de toda crítica.
9 - Crença em uma arte experimental.	9 - Crença na obra de arte única que não pode ser modificada nem controlada.

Nos países ocidentais, há mais de um século, as artes plásticas com o aparecimento da fotografia, desligaram-se progressivamente do lado utilitário, de representação, de documentação. *"Tudo teria sido mais simples se, não servindo a nada,*

da mesma forma não queria nada dizer como alguns "non-amateurs" (não-colecionadores) da arte moderna acreditavam ainda."⁵³

Outro ponto interessante que Morellet aborda seria acabar com essa concepção de uma arte universal, uma arte que seja imediatamente acessível tanto aos índios da Amazônia quanto aos colecionadores de Nova York.

"Sei que o sonho de muitos artistas é atingir um público sem cultura. Este também foi o meu, porém sejamos objetivos. Qual o artista moderno que obteve sucesso junto ao público não informado sem antes passar pelos promotores e críticos? Todas as formas de arte verdadeiramente novas estavam por provocar hostilidade ou indiferença quando eram diretamente apresentadas a este público virgem ideal."⁵⁴

Comenta que uma saída às ruas pelo Groupe Recherche d'Art Visuel - GRAV - (Grupo de Pesquisa de Arte Visual) conseguiu apenas despertar o interesse de dois críticos e um diretor de museu. Perceberam então a distância que existe entre a arte contemporânea e o público.

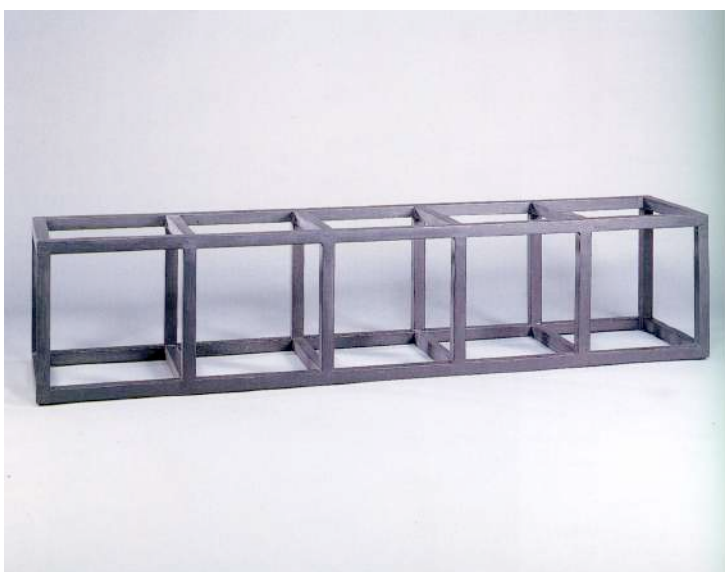
Intriga-nos saber quais seriam realmente essas necessidades do público. Tendo em vista a realidade brasileira, voltada principalmente para preocupações materiais, como levar as questões artísticas para um público tão distanciado da arte?

Na América do Norte, por volta de 1955, artistas também descobriram o método de ordenação de estruturas, mas os procedimentos de apresentação foram diferentes. Apesar de a estrutura compositora em grade ser comum à maioria dos trabalhos feitos pelos minimalistas, como Morris, Andre, Judd e Flavin, Sol LeWitt é, entre eles, o que mais utiliza a grade como dispositivo de suporte ou enquadramento para seus trabalhos, desenvolvendo estruturas lineares controláveis e repetitivas como Morellet.

⁵³ MORELLET, François. *Du espectateur au spectateur ou l'art de déballer son pique-nique*. In: - Morellet. Paris: Centre George Pompidou, 1986. p.181.

⁵⁴ Ibidem. p181

Em 1965, Sol LeWitt elimina as 'paredes' do cubo e cria estruturas abertas de cubos modulares, uma integração maior do objeto com o espaço. Além disso, muitos de seus trabalhos tridimensionais originaram-se dos bidimensionais, *"as estruturas são precedidas por desenhos técnicos, e desenhos também podem suceder uma estrutura"*⁵⁵



Estrutura de chão
Sol LeWitt, 1965.
Madeira pintada

Desse modo emprega a simplicidade, que gera um alto nível de complexidade perceptiva, onde o espectador envolve-se com a obra completando as relações entre-partes em sua mente, por isso pode-se dizer que: *"essas relações não são balanceadas, mas catalogadas, não são intuitivas, mas lógicas, e em alguns casos não são vistas, mas sugeridas.... Mais uma vez, o modelo seguido é realmente simples e declarado com relativa facilidade; mas é muito difícil de ver."*⁵⁶

Por volta de 1968, inicia a série dos "desenhos de parede", compostos por variações e sobreposições de linhas horizontais verticais e diagonais.

⁵⁵ BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1999. p.37.

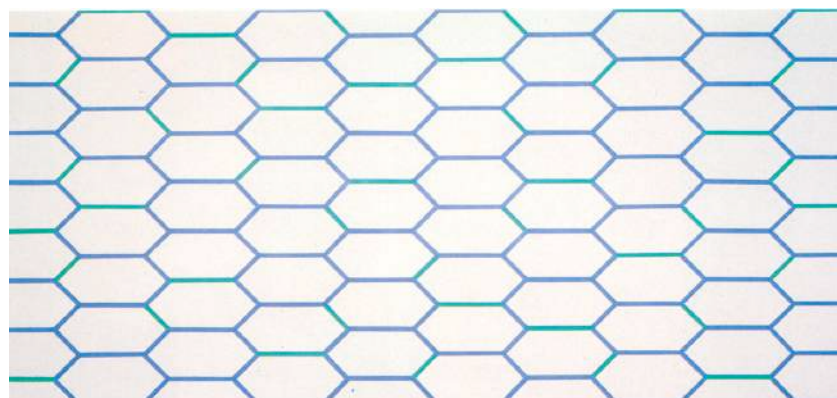
⁵⁶Ibidem. p.46.

Morellet percebe uma proximidade entre sua obra e a de Sol LeWitt, diz que nada tinha a ver com o que ele tinha feito, mas ressalta que em *Grids and Circles* não só os resultados se assemelham mas sobretudo os próprios princípios.

*"Eu tomei o método de ordenação de estruturas há 25 anos nos Concretos Suíços, e acrescentei aí a repartição uniforme infinita (o all over) roubado da arte islâmica (muçulmana). Quinze anos mais tarde Sol LeWitt adicionava também o 'all over', caía assim no mesmo terreno que eu trabalhava e as chances de encontro eram inevitáveis. Um como o outro agora nos interessamos por outras coisas que não estas tramas litigiosas."*⁵⁷

2.4.1 - A IRONIA NAS TIRAS-TRAMAS

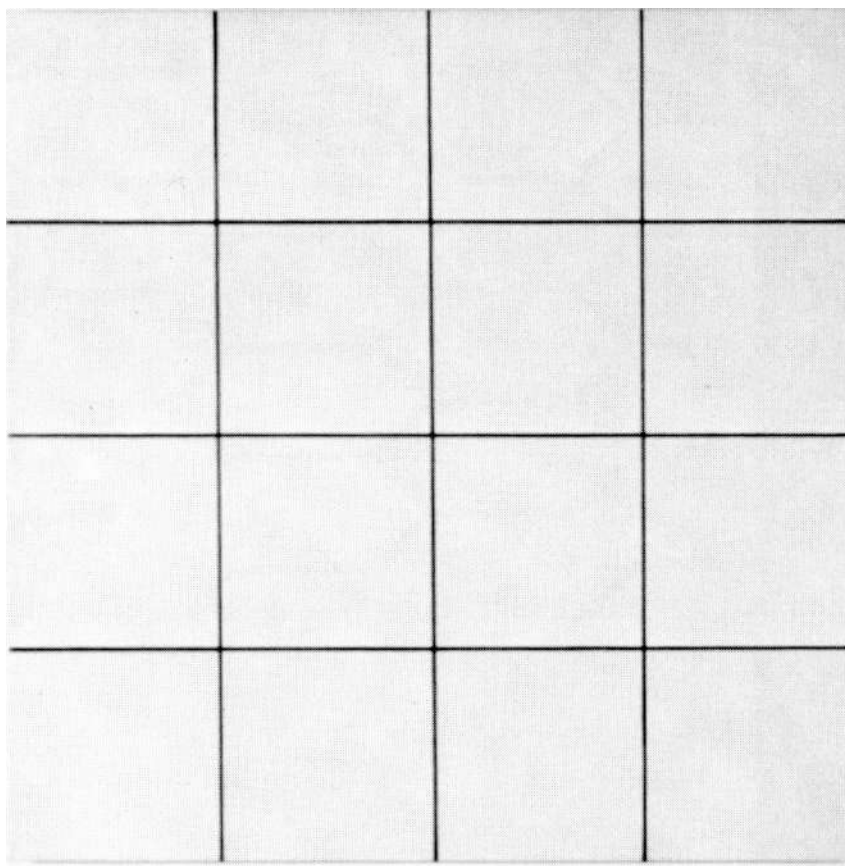
Por volta de 1951, Morellet passou da figuração geometricamente controlada para a criação de estruturas lineares. Percebeu uma relação de sua obra com a de Mondrian. Se certas obras posteriores parecem responder às leis de composição intuitivas, será sempre por *"dérision"*(zombaria), já que na repartição das linhas ou das formas geométricas ocorrem sempre as leis simples do acaso, como "sim" ou "não".



Hexagones à côtés bleus et verts, Morellet, 1953. óleo s/ tela

⁵⁷ Morellet, François. *Fragen na François Morellet*, Heute Kunst, Milan, nº10-11, juin-juillet, 1975. In:- Morellet. Paris: Centre George Pompidou, 1986. p.199.

Em 1953, em uma obra intitulada *16 carrés*, encontramos uma tendência para sistematizar os seriados. Linhas retas negras, horizontais e verticais dividem a superfície do quadro em dezesseis quadrados de igual dimensão. Aproximamos de uma reflexão acerca da própria visão, onde o olho permanece ainda passivo.



16 carrés,
Morellet, 1953.
óleo s/ tela.

Depois divide o quadrado em retas mais finas. Assim, os dezesseis quadrados são divididos pela metade alternando verticais e horizontais. Nesta obra, o olho precisa de um pouco mais de tempo para atingir o equilíbrio ótico. Os trabalhos dessa época são concebidos logicamente para reproduzir uma perturbação ótica, onde observamos o jogo visual dos contrastes lineares.

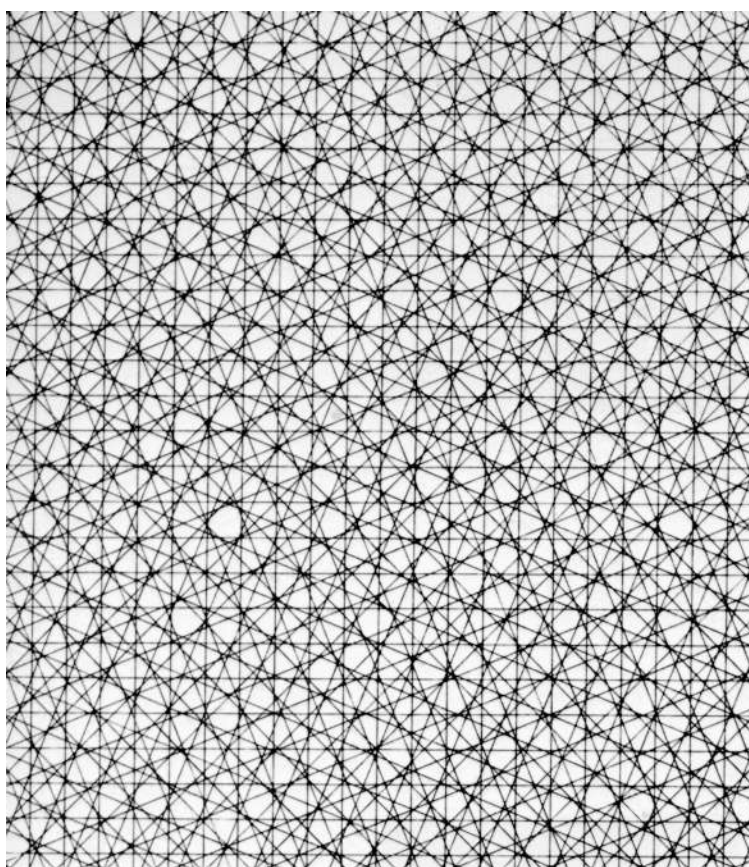


32 rectangles
Morellet, 1953.
óleo s/ tela

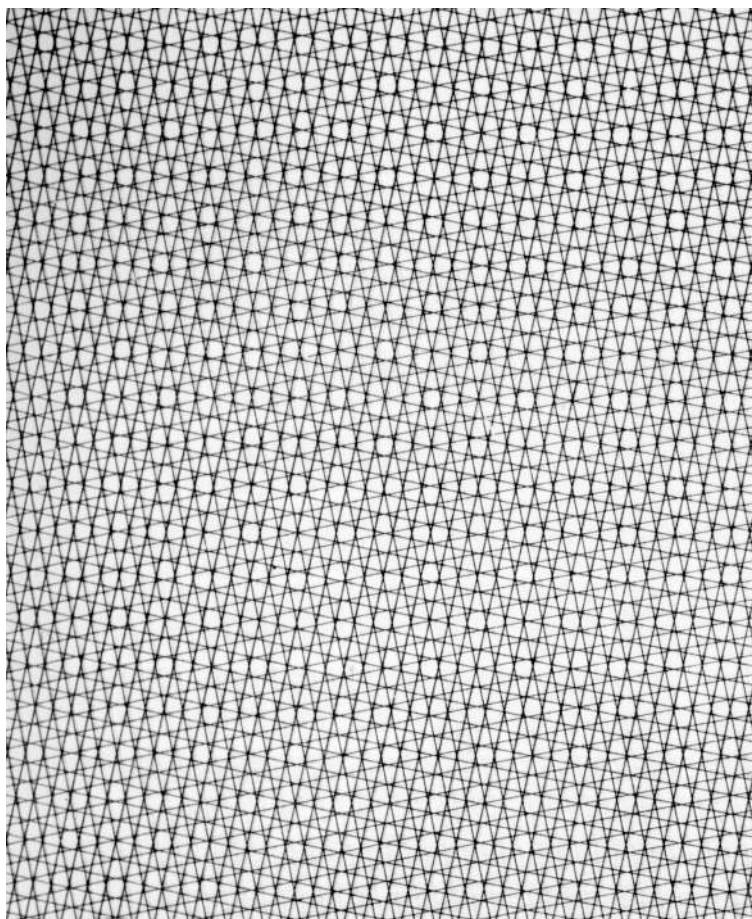
As tramas de tiras horizontais e verticais são estáveis e permanece a confiança numa ordem universal e tradicional. Todavia, tornam-se instáveis ao lhes ser adicionada uma trama de tiras à 22,5°: ao movimento é então introduzida a estabilidade.

Nas obras da série intitulada *Doubles Trames* - tramas duplas -, o princípio da perturbação ótica é formulado claramente pelo entrelaçamento e interpenetração das linhas.

Numa dessas obras vê-se uma superposição extremamente densa que acaba por produzir na superfície inúmeras formas circulares, cujos arcos formados por pequeninas retas produzem um ínfimo deslocamento angular, formando círculos. Do ponto de vista ótico, é um retorno constante de interferências, pois o arco de um dos círculos é também parte do círculo vizinho. Aos poucos, esses trabalhos deixam de ser pintados para serem feitos com a ajuda de grades metálicas superpostas.



8 trames 0° - 22°5 - 45° - 67°5 - 112°5 - 135° - 157°5.
Morellet, 1958.(detalhe). óleo s/ tela.

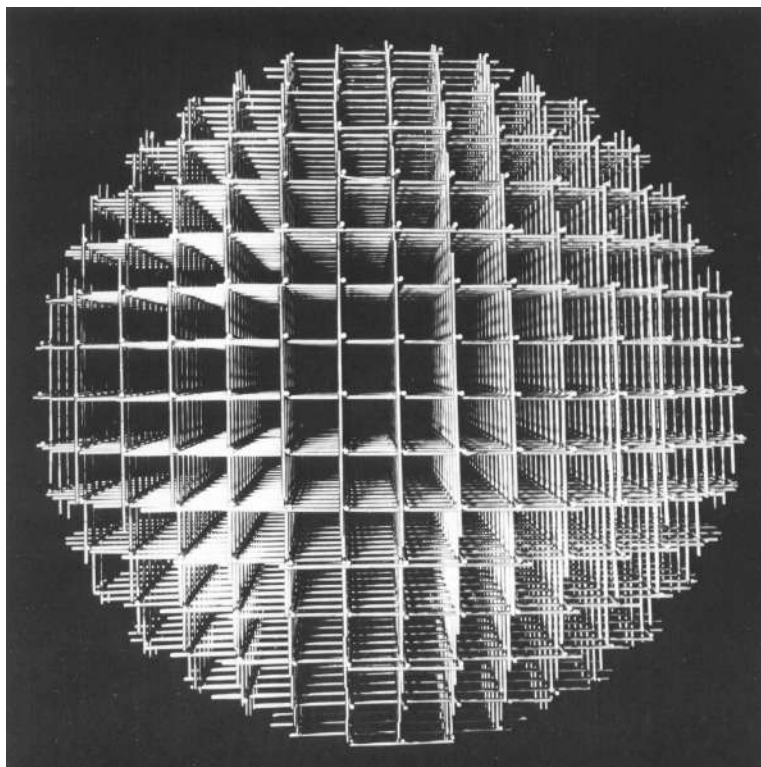


2 grillages superpôses 12°5- 79.

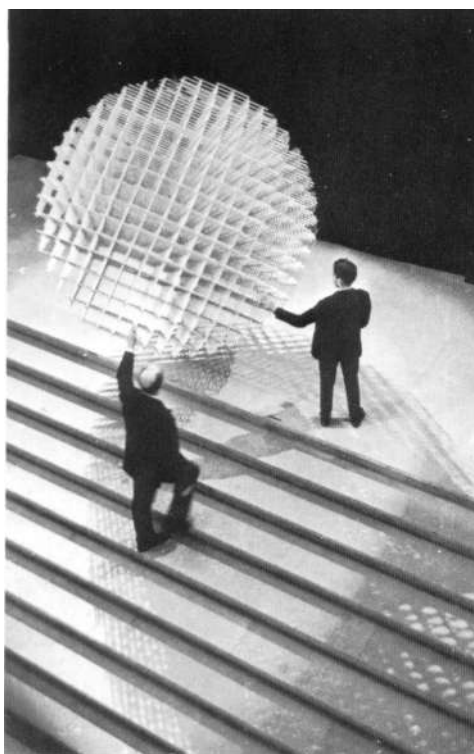
Morellet, 1959. (detalhe)

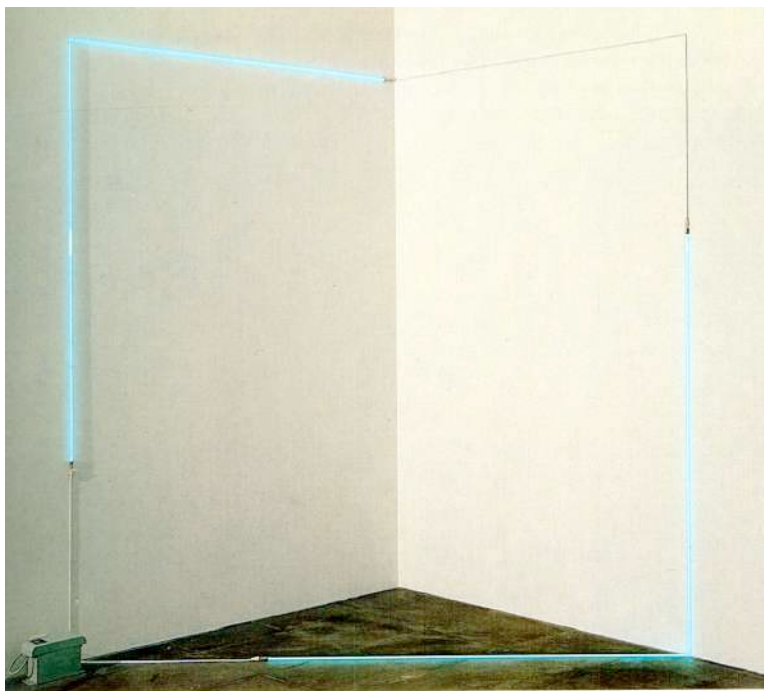
Grade metálica s/ tela

As esculturas de 1963, as esferas-tramas, transferem para o espaço os princípios da perturbação ótica que ele desenvolveu nos trabalhos bidimensionais. A perturbação ótica é obtida pela superposição de linhas retas numa intensidade variável. No caso das obras em néon, a partir de 63, o olho não é estimulado pela estrutura pictórica, mas sim de uma forma mecânica: as dificuldades de identificação são determinadas ao se acender ou apagar os elementos luminosos espalhados no espaço.



Sphère-trames, Morellet, 1962. Aço inox.





2 angle tube argon bleu, câble électrique et transformateur.

Morellet, 1985.

As tramas de suas obras são desvinculadas da configuração das mesmas. No caso de tiras justapostas, como no de linhas paralelas ou de grades superpostas, o método de ordenação que os rege permite seu prolongamento fora do quadro, ao infinito. Este desenvolvimento autônomo das tramas é ainda mais evidente quando Morellet as aplica não sobre painéis de madeira, tela ou papel, mas sobre a fachada de um edifício. Nesse caso, o suporte improvisado não modifica em nada a trama, ao contrário, é ele que qualifica a fachada como superfície pictórica. O que o pintor nos mostra é um detalhe arbitrariamente circunscrito de tramas infinitas.

Os sistemas formais de Morellet não procedem por adição ou subtração de elementos: eles são dados de uma só vez. Não são sistemas modulares que deduzem um elemento de um outro precedente. Nos quadros de Morellet, os fragmentos surgem de uma só vez em conjuntos cujos limites não são imagináveis.



Trames 3°-87°-93°-183°
Morellet, 1970-71.
Pintura - Paris.

Morellet diz perceber que a princípio suas obras apresentam uma repartição uniforme infinita, sobre uma superfície plana. Em 1957, trabalha tais questões nos seus quadros construtivos coloridos e nas séries com linhas entrelaçadas.

Em seguida, houve a participação do espectador. *"Mesmo que minhas obras não fossem manipuláveis, eram, pelo menos ao meu espírito, claras e recriáveis graças a seus títulos."*⁵⁸

No final dessa década, segue-se a teoria do piquenique: *"O artista não diz nada. Prepara um lugar para que o espectador venha a desembalar seu piquenique."*⁵⁹ É o artista como proponente.

Dos anos 50 aos 70, Morellet produziu, com muita obstinação, obras sistemáticas sempre direcionadas a reduzir ao mínimo suas decisões arbitrárias. *"Para limitar minha sensibilidade de 'artista' suprimi a composição, retirei o interesse na execução e apliquei rigorosamente sistemas simples e evidentes que podem se desenvolver tanto pelo acaso real, quanto pela participação do espectador."*⁶⁰

⁵⁸ MORELLET, François. *Entretien avec François Morellet*. In:- Morellet. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986. p.123.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ MORELLET, François. *Anthologie des textes de François Morellet*. In:- Morellet. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986. p.180.

Os trabalhos desenvolvidos durante esse período não tiveram repercussão nos museus e galerias, pois não entraram no circuito da "moda artística". Só depois de algum tempo é que os críticos reconheceram o valor de seu trabalho, apesar de não pertencer às novas correntes. Para Morellet, mais do que nunca elas cultivam o mito do artista. *"Os críticos descobrem em sua obra a alegria, o niilismo, a angústia, a virtuosidade, o ascetismo, que lhes recordavam as constelações planetárias e a chuva sobre poças d'água."*⁶¹

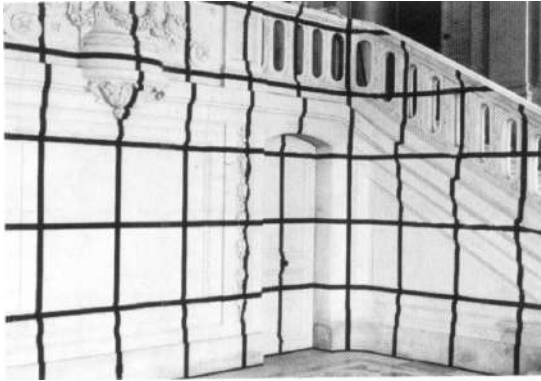
No CNAC, em 1971, Morellet reveste a escadaria, que é gradeada pela invasão sistemática e *all over* - prova irrefutável de que ele não é geômetra. Em seus projetos a fita adesiva tece uma trama - grade - e dita seu método. Outra proposta, próxima a esta, é desenvolvida em Nantes, 1973, quando utiliza as esculturas do Museu cobrindo-as de fita adesiva, segundo o princípio simples de paralelas ou de grades.

Morellet pensa que toda arte moderna é arte para ser apreciada -arte *fourre-tout*- a arte onde é o espectador e não o artista que a "preenche" com todas as espécies de coisas.

Malevitch, Duchamp, Mondrian, Yves Klein, Kosuth e Carl Andre são exemplos da arte *fourre-tout*. Eles criaram obras que aos poucos despertaram o interesse dos críticos e suscitaram muitos comentários. Souberam oferecer aos apreciadores mais esclarecidos aquilo que se chama de **preenchimento**. *"Para mim, todo problema da arte moderna se encontra nessas causas que levam certos indivíduos a expandir seu gênio poético e filosófico do apreciador da arte no Quadrado Negro de Malevitch, outros nos retângulos azuis de Klein ou nas páginas de dicionário de Kosuth."*⁶²

⁶¹ Ibidem.

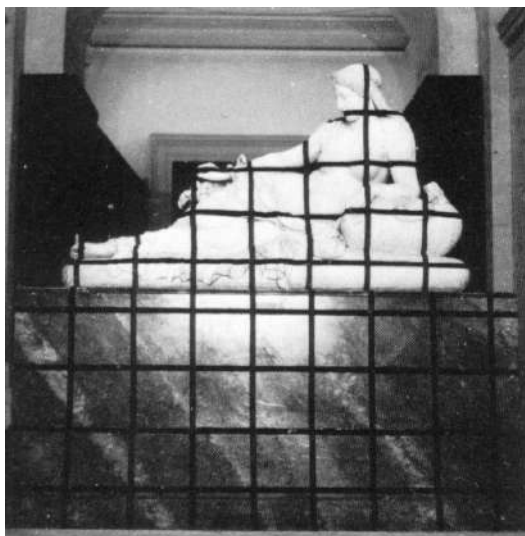
⁶² MORELLET, François. *Anthologie des textes de François Morellet*. In:- Morellet. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986. p.182.



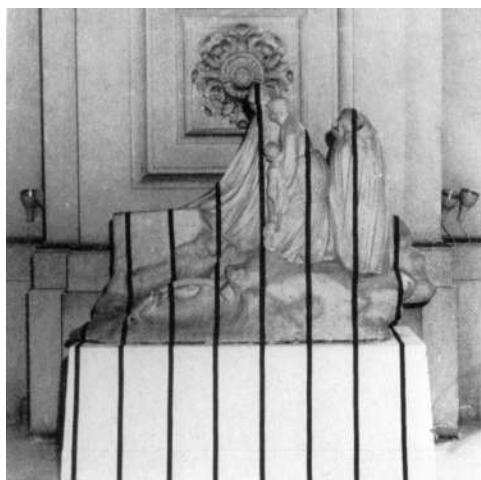
Adhésif 0° - 90°, Morellet, 1971



*Adhésif 30°-60°-120°-150°, Morellet.
Musée Galliéra, Paris, 1971.*



*Parallèles, 0° - 90°, Morellet, 1973.
Adesivo.*



Parallèles 90°, Morellet, 1973.

Adesivo

Segundo Morellet, a arte é feita para nada dizer - ou tudo dizer. Se os artistas parecem concordar com alguns de seus críticos foi porque aceitaram o sentido que deram para seu trabalho. Procuram então assemelhar-se à imagem que deles foi dada.

Assim, em sua teoria do piquenique, as artes plásticas devem permitir ao espectador encontrar o que ele quer, isto é, aquilo que ele mesmo está levando. As obras de arte são recantos de piquenique onde se consome o que se leva.

A pintura a óleo, o bronze, o plexiglas, o objeto, o gesto acabou, foi desmitificado, saiu de moda. O que resta é o artista *"prêtre-clown"* (padre-palhaço), um artista atuante, sempre mais hábil em encontrar novos lugares convenientes para o piquenique de um pequeno número de pessoas no meio da indiferença em geral. *"Se as suas provisões estão na moda, venha rápido desembalá-las nos terrenos baldios dos conceitos e das atitudes. Não temam nada para que não se transformem em humildes vassalos dos grandes gênios, pois os lugares para piquenique mudarão mas nunca irão faltar."*⁶³

⁶³ Ibidem. p.183.

Isso poderia ser diferente. Se os espectadores começassem a perceber, como no conto de Andersen, *"As novas vestes do Imperador"*, que só eles mesmos, graças à sua imaginação genial, vestem suntuosamente os imperadores e os artistas. Seria uma bela festa.

"As regras(antigas) são boas mas o método não é de nosso século; quem se mantém apenas a seguir estas regras faria pouco progresso e divertiria mal seu público. Na verdade, corre-se algum risco de se perder, tendo em vista que nos perdemos freqüentemente mesmo quando nos desviamos do caminho conhecido. Alguns chegam antes aonde pretendem e cada um pode arriscar-se aos perigos."

Corneille

2.5 - ARTE ELETRÔNICA

2.5.1 - IMAGEM ELETRÔNICA

No Renascimento, os artistas começaram a construir dispositivos técnicos destinados a dar objetividade e coerência ao trabalho de produção de imagens, eles passaram então a rejeitar sua percepção subjetiva, considerando-a como enganosa e, ao mesmo tempo, encararam a produção da imagem como forma de conhecimento.

Dürer estudou a anatomia humana para poder pintar com maior exatidão os seus modelos; Leonardo Da Vinci estudou o movimento das águas e dos ventos para representar a dinâmica do mar e das ondas; Brunelleschi e Piero della Francesca trabalharam arduamente as questões relativas à geometria euclidiana certos de que ela seria a linguagem básica da construção do visível.

No século XX, em um momento mais recente, temos as imagens eletrônicas, que se apresentam como uma tradução de sinais elétricos para um campo visual. A imagem se faz em uma retícula com centenas de linhas ou centenas de milhares de pontos justapostos. O monitor de vídeo se apresenta como uma trama reticulada.

Pode-se fazer uma analogia com os mosaicos das igrejas bizantinas e com as pinturas de Seurat, técnicas que trabalham com pontos de cor justapostos, como uma trama multipontuada de uma tapeçaria.

A tela do vídeo se constituindo por uma malha reticulada exige certo afastamento físico do espectador para que a retícula possa se fundir e se apresentar como imagem inteligível.

A imagem de vídeo tem sua definição precária, em consequência do número de linhas de varredura que comporta. Assim, a imagem é inadequada para anotar

informações abundantes, não aceitando detalhamentos minuciosos, porque a profundidade de campo é continuamente desmantelada pelas linhas de varredura. Sua baixa definição faz com que se trabalhe a decomposição analítica dos motivos, sempre tendendo ao primeiro plano, em recortes fechados.

Em vídeo, o plano geral aberto não é considerado uma boa imagem porque tende a desmaterialização das figuras que estão representadas. Um exemplo é o vídeo de Bill Viola, de figuras humanas no deserto, as quais vão se perdendo, se confundindo, formando uma massa, devido ao estilhaçamento eletrônico.

O quadro videográfico busca articular os detalhes e os fragmentos para sugerir o todo, não o revela de uma só vez. Sendo mais estilizado, mais abstrato, suprime a profundidade de campo fazendo desintegrar a homogeneidade da cena da perspectiva clássica.

O mosaico videográfico nos oferece alterações dos valores cromáticos, das formas e da intensidade luminosa, ocorrendo deslocamentos e movimentos no interior de um único quadro (*frame*). O vídeo foi a primeira mídia a trabalhar concretamente o movimento, com a relação espaço e tempo, considerando que os fotogramas cinematográficos são fixos.

Conforme Arlindo Machado⁶⁴, assim se dá a composição da imagem eletrônica: 525 linhas (padrão NTSC) a uma velocidade de 50/60 campos por segundo (dependendo da ciclagem elétrica), constituindo respectivamente 25 ou 30 imagens completas por segundo. Tem-se um mecanismo de varredura contínuo, pois não existe obturador na câmera.

As imagens eletrônicas são geradas artificialmente por meio da exploração das linhas de varredura. A figura é apenas um ponto entre outros, uma linha entre outras,

⁶⁴ MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. p.43.

estando reduzida a pontos de luz varridos continuamente por feixes de elétrons. *Na grade mosaicada do vídeo, vem à tona um entrelaçamento eletrônico artificialmente produzido, que muitos afirmam ser um vazio.*"⁶⁵

Essas imagens podem ser chamadas de fantasmas de luz, pois elas só passam a existir através de alguma máquina de leitura, a qual irá atualizar suas possibilidades visíveis.

Arlindo Machado fala do vídeo como: *"uma imagem iridescente, imagem-luz, em que a informação plástica coincide com a fonte luminosa que a torna visível. Tecnicamente ela não consiste em outra coisa que um ponto luminoso que corre a tela, enquanto variam sua intensidade e seus valores cromáticos.*"⁶⁶

Isso quer dizer que em cada fração de tempo não existe propriamente uma imagem na tela, mas um ponto básico de informação de luz. A imagem só existe durante a varredura completa da tela, e passa a necessitar do tempo para que todas as etapas se processem e essa torne-se visível.

A figura é inscrita pela câmera de vídeo em linhas individuais, da esquerda para a direita e de cima para baixo, tal como nossa leitura. Cada imagem se completa com 525 ou 625 linhas, correspondentes aos sinais elementares de informação de tonalidade, saturação e cor.

2.5.2 - VÍDEO-ARTE

A revolução tecnológica do início do século XX voltou-se particularmente aos bens de consumo individual ou doméstico, onde os produtos eram desenvolvidos pressupondo uma vida no lar, privada, conforme aborda Arlindo Machado, sendo a

⁶⁵ Ibidem, p.132.

⁶⁶ MACHADO, Arlindo. *A Máquina e imaginário: O Desafio da Poéticas Tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1996. p.52.

televisão um desses produtos. A televisão, um poderoso meio de comunicação, traz o mundo externo para dentro das casas, sem a necessidade do indivíduo se deslocar.

Foi nos anos 60, nos EUA, que se deu o desenvolvimento relativo às estéticas informacionais, uma nova maneira de ver a arte, o movimento vídeo-arte, que abrangia trabalhos realizados com as novas tecnologias, entre elas, computadores, sintetizadores, hologramas e um número quase infinito de máquinas de efeitos sonoros e gráficos.

Assim, a história da vídeo-arte começa com Nam June Paik, subvertendo e reinventando a tecnologia da televisão, distorcendo a imagem do tubo iconoscópio com ímãs, circuitos alterados e processadores de imagem, invocando uma iconografia inteiramente nova.

Artistas passam então a explorar as possibilidades do meio, aproveitando plenamente os recursos de linguagem que a máquina oferece, chegando ao ponto de subverter as suas funções programáticas, indo além do que lhe é dado. *"O poeta tecnológico subverte a função da máquina, manejando na contramão de sua produtividade programada... O artista da era das máquinas é, como o homem da ciência, um inventor de formas e procedimentos que questiona suas utilizações rotineiras."*⁶⁷

A vídeo-arte denunciou e negou o vídeo apenas como veículo de registro ou documentação, trabalhando-o como meio de expressão, pelo qual é possível desenvolver discursos sobre o real e o irreal.

A máquina realiza o trabalho "físico" da obra, e cabe ao artista o trabalho intelectual e a atividade imaginativa.

⁶⁷ MACHADO, Arlindo. *A Máquina e imaginário: O Desafio da Poéticas Tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1996. p.15.

Na montagem videográfica, as possibilidades estão em permanente mutação, há autonomia na leitura efetuada pelo espectador. Um fator interessante é que a baixa definição estimula a imaginação e exige maior grau de participação e envolvimento do espectador.

Essas imagens são mais maleáveis, elásticas, abertas às manipulações do artista, mais suscetíveis às transformações e anamorfoses. A vídeo-arte, em vez da exploração da imagem consistente, estável e naturalista da figura clássica, se definirá na direção da distorção, desintegração das formas e da abstração como recurso formal, enquanto que a imagem computadorizada trabalha com a construção, com a imagem de síntese, calculada, armada, arquitetada e matematicamente ordenada, com base em seus modelos matemáticos e não em dados físicos arrancados da realidade visível.

Não me estenderei aqui sobre as imagens digitais, mas não deixo de perceber a trama também presente em sua construção. O que vemos nelas não é o mundo puro, mas imagens produzidas mediante códigos. Na realidade, imagem alguma é armazenada num arquivo de computação gráfica, apenas funções matemáticas ou matrizes numéricas organizadas num programa. A memória do computador guarda o objeto entendido como uma trama de relações numéricas. No universo do computador, o que chamamos de imagem, são números que podem ser transformados de infinitas maneiras para formarem a grade, ou seja, a imagem.

Ainda para Arlindo Machado, a imagem, hoje, vive a fase pós-fotográfica, tecnicamente produzida, liberta do seu referente. Esta se mostra ao espectador, não como um atestado da existência das coisas visíveis, mas como produção do visível. *"A imagem se oferece agora como um "texto" para ser decifrado ou "lido" pelo espectador e não como paisagem a ser contemplada."*⁶⁸

⁶⁸ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997. p.244.

Novos modos de representação, novos conceitos relativos à estética e uma maneira diferente de compreensão do mundo passaram a ser desenvolvidos, em consequência da presença dos aparatos tecnológicos na criação artística contemporânea. Devido à complexidade com que o mundo se apresenta, como uma trama de relações interligadas, heterogêneas, que se modifica constantemente, faz-se pluridimensional a arte contemporânea. E é dentro dessa pluridimensionalidade que apresento meu trabalho.

3 - TRAMAS EXPERIENCIAIS - CONCLUSÃO

Verdade*

A porta da verdade estava aberta
mas só deixava passar
meia pessoa de cada vez.

Assim não era possível atingir toda a verdade
porque a meia pessoa que entrava
só trazia o perfil de meia verdade.
E os meios perfis não coincidiam.
Arrebentaram a porta.
Derrubaram a porta.
Chegaram ao lugar luminoso
onde a verdade esplendia seus fogos.
Era dividida em metades
diferentes uma da outra.

Chegou-se a discutir qual a metade mais bela.
Nenhuma das duas era totalmente bela.
E carecia optar.
Cada um optou conforme
Seu capricho, sua ilusão, sua miopia.

* DRUMMOND de ANDRADE, Carlos. *Corpo. Novos Poemas*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1984. p.41

3.1 - UM MUNDO A IMAGINAR

A porta sugere uma passagem para um outro estado, para um outro mundo, ela está entre o conhecido e o desconhecido, rumo a uma viagem convidativa, nos chamando a outras experiencições. *"A porta se abre sobre um mistério."*⁶⁹

Para Arnold van Gennep, é uma passagem material entre limites territoriais. No rito de passagem a pessoa sai do mundo anterior para entrar no mundo novo. *"Qualquer pessoa que passa de um para outro acha-se assim, material e mágico-religiosamente, durante um tempo mais ou menos longo em uma situação especial, uma vez que flutua entre dois mundos."*⁷⁰

Com o desejo em explorar o mundo, suas verdades, entre o sensível e o inteligível, desenvolvendo formas, trabalhando no espaço, o artista apresenta seus projetos, suas idéias. Assim procuro, a partir da conscientização necessária, de um conhecimento próprio, buscar minha verdade: imaginando e explorando possibilidades.

A tentativa de vivenciar os mistérios do mundo nos aproxima da fenomenologia, a qual estuda as essências, a compreensão do homem e do mundo a partir de sua facticidade, relatando suas experiências no espaço, no tempo e no mundo vivido. Segundo Merleau-Ponty, o mundo é não aquilo que pensamos, mas aquilo que vivemos. Necessitamos perceber o mundo. Essa percepção se dá nesta passagem entre mundos, entre o conhecido e o desconhecido, em descobertas incessantes de experiências e imaginações.

⁶⁹ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

⁷⁰ GENNEP, Arnold van. *Os Ritos de passagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 1978. p.36.

Na fenomenologia ocorre uma grande valorização da experiência pessoal, do cogito, do estar e viver no mundo, *"...eu sou a fonte absoluta; minha experiência não provém de meus antecedentes, de meu ambiente físico e social, ela caminha em direção a eles e os sustenta; pois sou eu quem faz ser para mim..."*⁷¹

Se *"o mundo é aquilo que percebemos"*⁷², se falamos de mundos reais e mundos imaginários é porque essa diferenciação está em nós, antes de qualquer análise, determinada por nossas experiências.

Na abordagem do trabalho que executo, penso que a arte, ou melhor, a imagem, não pode ser traduzida, ela é por ela mesma, como muitos artistas e filósofos já disseram. Desenvolvo-o buscando entre o real o irreal, imagens, possibilidades, vivências...

Para Ad Reinhardt, a arte não tinha qualquer sentido fora dela mesma, e o seu sentido não podia ser traduzido para outro meio. Já Argan⁷³ cita Wittgenstein, o qual diz: "Devemos nos calar sobre as coisas de que não podemos falar, porque ao falarmos de arte, passaríamos da esfera do agir para a esfera do discurso." Para Bachelard, é contraditório querermos estudar a imagem objetivamente, só conhecemos a imagem através dela mesma, quando a admiramos. *"A imagem não pode fornecer matéria ao conceito. O conceito, dando estabilidade à imagem lhe asfixiaria a vida."*⁷⁴

Não sendo possível traduzir as imagens, devemos sim percebê-las, apreendendo o poético no instante mesmo da eclosão da imagem. As imagens percebidas se tornam imagens criadas a partir de nossos devaneios.

⁷¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p.3.

⁷² Ibidem. p.14.

⁷³ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.590.

⁷⁴ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.50.

Devaneio que nos abre para outros mundos, como uma fuga para fora do real, em busca de um outro mundo - que, às vezes, está presente em nossa própria realidade. Nossos sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético, são mundos, como diz Shelley⁷⁵, que criamos a partir daquilo que vemos, são imagens percebidas, que de uma maneira ou de outra fazem com que criemos o nosso mundo de imagens. “*Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é nosso.*”⁷⁶

A imagem se instala em nosso ser rapidamente, como ao acendermos uma lâmpada, a luz instantaneamente apresenta-se a nós, só que não desligamos a imagem, esta passa a fazer parte do arquivo imaginário de cada um, um complexo de imagens, se apresentando como reflexos, como fragmentos de um todo.

O arquivo formado é cumulativo, funciona como um propulsor de imagens que os artistas utilizam, assim como o *bricoleur*^{*}: apropriam-se de imagens armazenadas para a elaboração dos trabalhos, recuperando seus universos mitológicos, dismantelando-os para que outros novos nasçam dos fragmentos existentes e as criações se reduzam a um novo arranjo dos elementos que modificam a natureza.

As alterações, as transformações compreendidas durante o desenvolvimento de um trabalho artístico não anulam o real, mas o transformam. Na imaginação, o irreal depende do real para existir, ela se orienta ligada ao real, assim a imaginação modifica o

⁷⁵ SHELLEY. Apud BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.14.

⁷⁶ BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.8.

*- Para Lévi-Strauss, *bricoleur* é o indivíduo que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica.

espaço e o tempo por meio da percepção. Como já foi dito, são as imagens percebidas que se tornarão as imagens criadas.

Bachelard inova a concepção de imaginação, investigando os sonhos e devaneios. Imagens que, ultrapassando o real, transitam entre o sensível e o inteligível.

Comte-Sponville⁷⁷ nos diz que as obras de arte são tão reais quanto todas as coisas, principalmente por terem sido criadas pelo homem, por suas mãos, por seu trabalho. O homem, ao concretizar esta visão em forma de objeto artístico, não tem a intenção de revelar nada a não ser os seus desejos, suas vontades, o seu trabalho.

Ele aborda as maneiras de pensar a criação, fala-nos de uma estética da inspiração e de uma estética do trabalho.

A estética da inspiração mostra um artista romântico. *“Sua verdade está mais além; suas coisas vistas, no que têm de essência, são de além-túmulo. Que lhe importa a razão? O que ele busca está no domínio do sonho, atrás das portas de marfim ou de osso que nos separam do mundo invisível...”*⁷⁸

Nessa estética, romântica, o processo criativo se dá não pela invenção a partir do nada e sim pela reprodução. *“O artista não inventa, descobre. Não produz, desvenda. Não cria, divulga. Como grandes místicos, vê o que os outros não vêem...”*⁷⁹

Enquanto na estética do trabalho a criação não tem nada a ver com revelação, e sim com produção, as transformações se dão a partir e em função do desejo. *“O que chamamos criação nunca é mais que uma transformação do real por si mesmo.”*⁸⁰

Dentro deste contexto, o artista busca o que está dentro de si, independente de

⁷⁷ COMTE-SPONVILLE, André. *Tratado do desespero e da beatitude*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

⁷⁸ Ibidem. p.240.

⁷⁹ Ibidem. p.23.

⁸⁰ Ibidem. p.317.

abordar questões sociais, culturais e políticas. Ele as trabalhará a partir de sua concepção da verdade.

Assim, percebo minha prática artística, onde o desejo, a vontade própria faz com que desenvolva o objeto de meu interesse, devido à sua ausência, à sua carência. Sempre haverá a busca por “coisas” que não conhecemos, o não conhecido está para ser admirado, contemplado, como um mistério.

Venho explorando a trama. Elemento riquíssimo na cultura brasileira, presente em nossos objetos cotidianos, cantigas, lendas, nos jogos da amarelinha, até nos contadores de histórias, que com seus enredos atraem seu público.

Percebendo o cotidiano, o espaço, desenvolvo minha poética, por meio de infinitas tramas, busco também a aproximação com o público, uma arte em que o espectador torne-se participante.

A seguir apresento as exposições que realizei durante o mestrado - *Revelação, Trans-forma, Territórios e In*. Esta última ainda será exposta.

A trama favorece caminhos a percorrer. Observo o mundo, olho ao redor, vejo o outro, essas "tentativas-buscas" ampliam as possibilidades de experienciar. Dessa maneira, o mundo, as coisas, os espaços e os pensamentos estão em constante transformação.

*“Nostalgia da esperança...Porque quem anda para trás na direção da sua fonte tem diante de si o oceano.”*⁸¹

⁸¹ Ibidem. p.288.

3.2 - REVELAÇÃO

Chama - Ponte de fogo lançada entre o real e o irreal coexistindo a todo o instante com o ser e o não ser.

Roger Asselineau



Revelação, BBC-UnB- 1999

Revelação faz parte do projeto Luminautas realizado na Biblioteca Central da UnB em julho de 1999. Esse trabalho se iniciou buscando perceber a essência e a realidade deste espaço, que não é compreendido num primeiro momento, só com a presença constante no local suas particularidades tornaram-se perceptíveis.

Nesse momento de vivência, nessas idas e vindas, vários aspectos foram observados, como a intensidade de luz e a quantidade de informações existente no local. Outro aspecto relevante foi o de perceber a Biblioteca como um lugar que se apresenta misterioso, onde tudo se dá em torno do saber.

Compreender o espaço, tornou-se fator preponderante para a realização desse projeto. E ao conhecer o trabalho de James Turrel, Maria Nordman, Robert Irwin, entre outros, compreendi outra dimensão da arte, pois o trabalho destes artistas dá um outro significado à realidade e à sua percepção, o que nos leva a uma nova relação com a natureza das coisas.

Irwin aborda uma nova conceituação para o termo arte, fala de uma arte “não-objetiva”, a qual é fundamental conhecer os seus princípios para melhor compreendê-la: - *Quantidades não são mais reais do que qualidades./ - O intelecto não é mais verdadeiro do que os sentimentos./ - A verdade não é uma aspiração mais alta do que a beleza.*⁸²

Para Irwin, a arte é um processo que vai ao mais íntimo do ser, valoriza as experiências individuais e perceptivas, as quais sofrem constantes mudanças. Uma arte que é condicional, tudo dependendo do ser e da circunstância. O ser, observador, participante, com sua história pessoal, genética, cultural e que se influencia pelas circunstâncias, as condições que o fazem existir e estar no mundo.

As modificações que a escultura sofreu em seu conceito na década de 60 ampliaram o fazer e perceber a arte, houve uma maior relação com o ambiente, o artista passa a ter um envolvimento com o lugar. A arte não é somente determinada pelo artista, mas também pelo observador. Disse Turrel: “*Meu trabalho é mais sobre o seu ver do que sobre o meu ver, entretanto, ele é produto do meu ver.*”⁸³

Revelação se compôs de uma performance no dia da abertura da exposição, em que foram distribuídos papeletes e velas aos visitantes, e de um vídeo com imagens de chamas apresentadas durante toda a exposição.

⁸² IRWIN, Robert. Apud BARROS, Anna M.C. *A Arte da Percepção: Um namoro entre a luz e o espaço*. São Paulo, PUC, 1996. p.167.

⁸³ TURREL, James. Apud Ibidem. p.257.

Neste trabalho, desenvolvo a trama como conceito e não como técnica. A arte não se apresenta apenas para ser exposta em uma parede ou pedestal para um público somente observador, aqui situações são engendradas para que o público participe, uma trama é proposta.

O objeto artístico é percebido e levado com o participante não só materialmente, mas fazendo parte de seu arquivo de memórias. Partilhando o trabalho com o público procuro não retê-lo comigo. Cada um cria a sua história.

Esse partilhar tem também o objetivo de apresentar ao público pensamentos de alguns escritores e artistas, como Comte-Sponville, Didi-Huberman, Kosuth, Frank Stella, eleitos por suas frases, as quais propõem pensar em uma arte que se define por si mesma e vai além da visibilidade, fazendo o indivíduo conhecer outros valores que não limite o seu entendimento por arte apenas à pintura e à escultura. Procuro trabalhar com a percepção do espectador, desenvolvendo por meio dos sentidos, além do visual, outras formas de arte que se preocupam com o ser humano como um todo.

Frases

"Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito." Didi-Huberman

"Pensar... além da visibilidade... do visível e do invisível." Didi-Huberman

"Tudo o que é dado a ver é o que você vê." Frank Stella

"Arte define arte." Kosuth

"Imaginar é esquecer até o próprio fato do esquecimento." Aragon

"... não existe nada absoluto, salvo os átomos e o vazio, os quais, sendo imperceptíveis, não poderiam ser nem belos nem feios..." Comte-Sponville

"Se o prazer é o objetivo da vida também é o da arte." Comte-Sponville

"A arte é um caminho de retorno que conduz da fantasia à realidade." Comte-Sponville

"A arte é o que faz durar a eternidade da infância pela sublimação de seus desejos." Comte-Sponville

"A arte é a ilusão da verdade, e a verdade da ilusão." Comte-Sponville

"A arte é ilimitada como o desejo." Comte-Sponville

"... maravilha do invisível: sempre há mais a admirar do que o que vemos, mais a amar do que o que compreendemos. A isso se chama : MISTÉRIOS." Comte-Sponville

"A chama é, em si mesma, uma grande presença, mas, perto dela, sonha-se longe, longe demais..." Bachelard

"Sou o ser que vê,
E vê tudo estranho
[...]
Tudo é ilusão
Sonhar é sabê-lo

Quando penso o que vejo,
Quem continua vendo
Enquanto estou pensando?" Fernando Pessoa

Dessa maneira, *Revelação* pretendia uma abertura e aproximação do público com a arte. Foi idealizada a partir de uma brincadeira infantil, onde frases foram escritas com suco de limão sobre o papel e se apresentavam imperceptíveis, que eram reveladas no momento em que a chama da vela aquecia o papel.

Fogo, elemento primitivo que faz as coisas se modificarem, por isso é considerado elemento de transitoriedade e da efemeridade. O fogo brilha, irradia luz, e assim toda essa energia desprendida faz nosso pensamento ir além, a imaginação fica aberta às mais variadas possibilidades. Bachelard, em *Psicanálise do Fogo*, fala desse como um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo; o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo.

Na Biblioteca, os mais variados assuntos estão presentes, basta o interesse e a ação do indivíduo para que esses se revelem. Do mesmo modo, a ação do participante no trabalho é o que torna possível a revelação, pois se servindo da vela, revela o “mistério”, ou seja, a frase que ali se encontra.

A chama da vela se apresenta como elemento extremamente importante, pois ela irá determinar a acentuação do ver, "*através de sua “grande” presença, pois perto dela, sonha-se longe, muito longe.*"⁸⁴ A chama se estabelece como um operador de imagens que nos faz sonhar, ver além do sempre visto. Assim como no conto *A Menina dos Fósforos*, de Andersen⁸⁵, que através da chama do fósforo imaginava lugares e pessoas que a protegeriam do frio que passava naquele momento.

Pretendi inquietar o ver do observador, fazendo com que ele vivenciasse esses pensamentos, que não são apenas frases, mas imagens-frases, como sentenças poéticas, onde a chama, pela sua verticalidade, o levasse a um sonho mais alto.

⁸⁴ BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil, 1989.p11

⁸⁵ ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Andersen*. Rio de Janeiro: Ed.Paz e Terra.1981.

3.3 – TRANS - FORMA

Passagens, processos, uma forma em mudança. Forma que ao mesmo tempo em que se mostra, coloca-se como idéia. Uma ação que se apresenta, alterando, modificando o nosso mundo.



Trans - forma, FUNARTE, 1999.
algodão, parafina e arame.

Comecei a perceber, a partir de *Revelação*, que meu trabalho estava em um processo de transitoriedade: a trama que até então havia desenvolvido plasticamente poderia se apresentar de maneira diferente, vi outras possibilidades de criação.

Partindo dessas inquietações, foi desenvolvido *Trans - forma*, exposto no Prima Obra 99 da FUNARTE.

A montagem era composta de pequenos "objetos-trama" distribuídos pela parede e de um vídeo que acontecia simultaneamente. Se por um lado, a trama se apresentava

como matéria tencionada, resistente, com seus volumes formando receptáculos; por outro, no vídeo ela se relacionava a uma experiência perceptiva, uma experiência voltada para a realidade, para o mundo vivido.

Esses objetos eram tramas de arame com os seus interiores preenchidos de algodão e "solidificados" com parafina. Trama que sofreu deformação, pois não foram utilizados os padrões das técnicas de cestaria, houve uma maior liberdade quanto ao itinerário a ser seguido pelo fio.

A partir desse momento, o fio já não se apresenta apenas como matéria, mas como fio de uma trama que sugere enredos, onde podemos percorrer o caminho que seja de nosso interesse. O fio é dado, as situações serão trabalhadas. Fios que se interligam e criam interdependência. Como já visto no mito das fiandeiras, o fio apresenta uma dinâmica imaginária, é o elemento propiciador, por ele se começa todo o entrelaçamento, toda uma história, é vínculo e caminho.

Nas obras mitológicas, o fio se apresenta na maioria dos casos como elemento de desejo, proteção e de conservação, estabelece ligações, prende. Em algumas ocasiões constrói, consolida, salva da morte.

Desse modo, os fios em "*Trans - forma*" foram utilizados com o objetivo de conter e encerrar, organizando os interiores e exteriores. ...Fios que se retorcem grotescamente e formam pequenos receptáculos. Linhas maleáveis se estruturam desordenadamente, buscam um caminho para ser, para existir. Entrelaçando-se uns pelos outros se ligam, se embaraçam, tecem, se enredam...

Os objetos, por serem pequenos, podem fazer com que o observador aproxime-se e busque peculiaridades. Bachelard fala que na miniatura os valores se condensam e

se enriquecem, fazendo, portanto, sonhar. *"A miniatura é uma das moradas da grandeza...o minúsculo...abre um mundo."*⁸⁶ O grande está contido no pequeno.

Penso esses objetos como algo que remete ao íntimo, intimidade que podemos perceber no vídeo, por meio de minha trama cotidiana. As imagens trabalhadas são fragmentos do dia-a-dia, mostram o espaço, a intimidade, a casa, o território; particularidades do meu mundo em atividades como cozinhar, comer, ver televisão, lavar roupa entre outras.



Trans - forma,
FUNARTE, 1999.

Busca-se a poesia por meio das imagens no instante em que elas acontecem, nas coisas que estão ao redor, observa-se a beleza dos objetos utilitários, do fogão, da lavadora, da faca, da torneira, dos aparelhos e instrumentos que estão presentes em nossas vidas e quase não atentamos para eles. Para Bachelard é necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem. Todas elas são boas desde que saibamos nos servir delas, *"o insignificante torna-se então o signo de uma sensibilidade extrema para significações íntimas que estabelecem uma comunhão entre a alma do escritor e a do leitor"*⁸⁷, no nosso caso a do artista e a do observador.

⁸⁶ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.164

⁸⁷ Ibidem. p.84

O espaço doméstico se apresenta como o território em que se desdobram e se repetem diariamente os gestos elementares das "artes de fazer".* Lugar do corpo, lugar da vida, onde os corpos se deitam, alimentam, descansam, riem e choram. Lugar onde se pode sentir seguro, território pessoal e privado onde se inventam os modos de fazer. Por meio da organização do espaço, da disposição do mobiliário, dos materiais utilizados e dos objetos, a vida de cada indivíduo se compõe. Tudo isso vem do prazer de manipular a matéria-prima, de organizar, combinar, modificar e inventar.

3.4 - TERRITÓRIOS

Territórios (agosto/2000 Galeria Parangolé, do Espaço Cultural - 508 Sul - Brasília.), projeto desenvolvido em parceria com Karina Dias, onde buscamos apresentar o nosso olhar sobre o mundo, ao evidenciar os objetos, imagens e ações de nosso cotidiano.

Territórios é uma vídeo-instalação composta de um "varal" com objetos pendurados, de vídeos que apresentam paisagens internas e externas, além de textos, desenhos e imagens. O mundo e a vida estão repletos de possibilidades sensoriais e narrativas, desenvolvemos nossa arte por meio do reconhecimento de nossos mundos e territórios, relacionando assim aspectos individuais e coletivos.

Quando abordamos aspectos comuns às nossas vidas, de uma maneira poética, buscamos impregná-los de um novo significado. Amplia-se nossa maneira de ver, perceber e nos situar no espaço que nos envolve.

* termo utilizado por Michel de Certeau em *A Invenção do Cotidiano*, para as tarefas domésticas.

No "varal" temos objetos que fazem parte de nossas histórias: desenvolvemos ligações entre os objetos e, apropriando-nos deles, fazemos com que o indivíduo não apenas os veja e sim os vivencie.



Territórios, Galeria - 508 sul, 2000.

O vídeo com imagens do interior de residências mostra pessoas em suas atividades rotineiras, limpando casa, tomando banho, lendo. Apresenta algumas das inúmeras ações que vivenciamos em nosso dia. Cada ser dentro de seu espaço, seu território, mas que pode também fazer parte do território do outro. Territórios que se tornam integrados. Em contrapartida, o outro vídeo apresenta imagens externas, paisagens, caminhos a serem percorridos, observados, admirados.

As frases trabalham a imaginação do espectador. Aqui cada um cria seu personagem, seu cenário; leva-o a imaginar lugares; momentos, sensações, pensamentos sem limite.



Territórios, 2000.

Olhar o objeto, a frase, a imagem e daí trabalhar suas vivências, essa é a proposta de *Territórios*. Os espaços que nos envolvem são repletos de pequenos detalhes cotidianos que, por inúmeras vezes, nos passam despercebidos. Estamos diretamente cercados por imagens, possibilidades e vivências que se transformam a cada dia pelo nosso olhar.

Assim, as ocupações cotidianas, práticas ordinárias consideradas insignificantes, anônimas e inomináveis se tornam dignas de interesse, de análise e de registro. É incrível imaginar a abundância inventiva das práticas cotidianas, perceber não só a minha, mas a de todas as pessoas que estão não apenas nas cozinhas ou a limpar chão, lavar roupa, tomar banho, mas estão a andar pelas cidades, a sonhar pelos caminhos, a ler debaixo das árvores, a olhar montanhas...

*"Olhar de criança viu e memorizou gestos, meus sentidos guardaram a lembrança dos sabores, dos odores e das cores.....bastariam uma receita ou uma palavra indicativa para suscitar uma estranha anamnese capaz de reativar, por fragmentos antigos sabores e primitivas experiências que, sem querer, havia herdado e estavam armazenadas em mim."*⁸⁸

Os vídeos projetados e os objetos apresentados em *Revelação, Trans - forma e Territórios* evocam a memória pessoal, múltiplas narrativas e possibilidades de interpretação, assim como o trabalho *In* que finaliza a idéia proposta para essa dissertação, uma trama que vai além do matérico, onde a imaginação e memória do espectador o faz cúmplice e *voyer* da histórias-propostas aqui desenvolvidas.

⁸⁸ CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce, MAYOL, Pierre. In: *A Invenção do cotidiano. 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p.214.

3.5 - IN- (introdução, movimento para dentro)*

No tocante ao meu devaneio, não é o infinito que encontro nas águas, mas a profundidade.

Bachelard

Esse trabalho será exposto no dia da apresentação da dissertação, partindo da percepção espacial, em um processo reflexivo, assim como em *Revelação*. Foi criado especificamente para o local de sua instalação, a Biblioteca Central da UnB.

Torna-se interessante verificar as diferenças perceptivas que podemos ter de um determinado local, como por exemplo em *Revelação*, onde o tema trabalhado foi o elemento fogo, e, no desenvolvimento de *In* é explorado o elemento água. São propostas diferentes para o mesmo lugar.

Para Bachelard⁸⁹, o fogo associa-se a um tipo de devaneio que comanda as crenças, paixões, ideais, enquanto a água se apresenta como elemento mais feminino, mais uniforme e constante que o fogo. A água metamorfoseia incessantemente a substância do ser, ela é um elemento transitório.

A Biblioteca foi construída sobre uma mina (afloramento d'água), um fato desconhecido para a maioria das pessoas que percorrem aquele local. Interessante imaginar que esse lugar, onde o conhecimento se expande e, cresce, tem em seu interior uma vida que se recolhe, mas ao mesmo tempo não deixa de pulsar. A mina está oculta, mas respira e pulsa sob a terra, sob o concreto.

A exposição *In* consistirá em uma vídeo-instalação na entrada da Biblioteca, onde o elemento água será apresentado tanto na projeção de imagens por meio de data-

* passagem para um outro estado, inspirar, injetar, inserir ; intensidade: inundar; transição : infamar; circunstância de lugar: em, dentro de, entre, no meio.

⁸⁹ BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.7/8.

show, quanto em pequenos recipientes que serão entregues aos participantes. Apresento mais uma vez reflexões do meu olhar sobre esse lugar, fazendo com que o espectador amplie a maneira de ver, perceber e situar-se no espaço que o envolve. Proposições que de um modo ou outro farão o indivíduo refletir sobre aquilo que ele estará vivenciando.

Água que renasce e purifica, transforma o indivíduo, assim poderíamos "metaforicamente" considerá-la como "fonte do saber". Que ela represente a água-viva, aquela em que a vida permanece ligada à sua substância, que determina a purificação. Uma pureza que se faz ativa e substancial em cada gota do líquido.

"A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova; abre os olhos que têm novos tipos de visão. Verá se tiver visões. Terá visões se se educar com devaneios antes de educar-se com experiências, se as experiências vierem depois como provas de seus devaneios.. como diz D'Annunzio:

Os acontecimentos mais ricos ocorrem em nós muito antes que a alma se aperceba deles. E, quando começamos a abrir os olhos para o visível, há muito que já estávamos aderentes ao invisível."⁹⁰

Em parte, as tramas-experienciais (*Revelação, Trans - Forma, Territórios e In*) são resultados do conhecimento de toda a história que aqui percorri: as tramas no Neolítico; os mitos e contos que me levam ao mundo imaginário; a perspectiva na Renascença, que mostra seu método de narrativa por meio da grade; as malhas de Mondrian, onde as coordenadas formam, e são, a própria pintura; em Morellet, observo uma relação interessante com o meu trabalho, quando na "teoria do piquenique" ele aborda ser fundamental a participação do espectador; vejo também a importância de Irwin, Turrell e Nordman, quando propõem uma arte onde ocorre a valorização das experiências individuais e perceptivas; e os pensamentos de Bachelard, que me levaram a pensar por meio da chama, pois perto dela sonha-se longe, longe demais. Assim, as palavras-pensamentos se fizeram fio, construindo mundos além do visível e do invisível.

⁹⁰Ibidem.. p.18.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992.
- ALMEIDA, Renata de. *Manual de Coleta Folclórica*. Rio de Janeiro: Editora Luiz Franco, 1965.
- ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Andersen*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *O Direito de Sonhar*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1994.
- _____. *"A Água e os Sonhos". Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1999.
- BEHN, Friedrich & WÖLFEL, D. Josef. *Europa Pré- Histórica*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.
- BENET, Rafael. *Velazquez*. Barcelona: Editorial Iberia S.A., 1960.
- BRONOWSKY, J. *A Escalada do Homem*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1979.
- BURNS, Edward McNall. *História da Civilização Ocidental*. Trad. Donaldson M. Gaschagen. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989. vol.1.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. Salvador: Editora Livraria Progresso, 1955.

- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- CERTEAU, Michel de & Giard, Luce & Mayol, Pierre *A Invenção do cotidiano 2 - morar, cozinhar*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- CHILDE, V. Gordon. *A Evolução Cultural do Homem*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.
- COMTE-SPONVILLE, André. *Tratado do desespero e da beatitude*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DE FUSCO, Renato. *História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- DEICHER, Susanne. *Piet Mondrian. Construção sobre o vazio*. Taschen 1995
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Corpo. Novos Poemas*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1984.
- FIZ, Simón Marchán. *Del Arte Objetual al Concepto*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.
- GARCIA, Wifredo Rincón. *Velázquez*. Madrid: editorial Debate, 1996.
- GARRIDO, Carmen & BROWN, Jonathan. *Velázquez: the technique of genius*. London: Yale University Press, 1998.
- GOMBRICH, E.H.. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1986.
- _____. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985.
- JANSON, H. W. *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste, 1989.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Massachusetts: MIT Press, 1996.

LEROI-GOURHAN, André. *Evolução e Técnicas - O homem e a matéria*. Lisboa: Edições 70, 1971.

_____. *O gesto e a palavra. Técnica e linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1964.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas; Papirus Ed., 1997.

LYNTON, Norbert. *Arte Moderna*. Brasil: Enciclopédia Britânica do Brasil, 1979.

MACHADO, Arlindo. *A arte do Vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

_____. *Máquina e imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papirus, 1997.

MEUNIER, Mário. *A Legenda Dourada. Nova Mitologia Clássica*. São Paulo: Ibrasa, 1961

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily*. Cambridge: October Books/MIT Press, 1995.

NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1988.

NOVAES, Marcelo. *Cidade de Atys*. São Paulo; Ateliê Editorial, 1998.

OLIVEIRA, Ana Claudia. *Neolítico: Arte Moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

ORICO, Oswaldo. *Contos e Lendas do Brasil*. Comp. Melhoramentos de São Paulo. s.d.

PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

PAVIANI, Jayme. *A racionalidade estética*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1991.

- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac – Marca D'Água, 1996.
- RIBEIRO, Berta. *A arte dos trançados dos índios do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985
- _____. *Arte Indígena, Linguagem Visual*. São Paulo: Itatiaia e EDUSP, 1989.
- RIBEIRO, Carlos Octávio Fléxa. *Velazquez e o Realismo*. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica Antenna, 1949.
- RIPLEY, Elizabeth. *Velazquez*. New York: J.B.Lippincott Company, 1965.
- SALAS, Xavier. *Velázquez*. Barcelona: Editorial Noguer S.A., 1962.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: espaço e tempo: razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- _____. *Técnica, Espaço, Tempo. Globalização e Meio Tecnico-Científico Informacional*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- STANGOS, Nikos(org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- TAVEIRA, Edna L. de Melo. *Etnografia da cesta Karajá*. Goiânia : Editora UFG, 1982.
- TRAPIER, Elizabeth DuGué. *Velazquez*. New York: Order of the Trustes, 1948.
- VAN GENNEP, Arnold. *Os Ritos de passagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.
- WALKER, John. A. *A Arte desde o Pop*. Barcelona: Editorial Labor, 1977.
- ZANINI, Walter. *Tendências da Escultura Moderna*. São Paulo: Cultrix, 1961.

Artigos/Catálogos/Textos

BARROS, Anna M.C. *A Arte da Percepção: Um namoro entre a luz e o espaço*. São Paulo, tese de doutorado apresentada na PUC, 1996.

_____. A Percepção Espacial como arte : Instalação. São Paulo: Revista da APG-PUC, ano1 jul/set1992.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A desconstrução da geometria*. São Paulo: Revista USP, 1998/99.

FROTA, Lélia Coelho (org). Museu Paraense Emílio Goeldi - Coleção Museus Brasileiro. Rio de Janeiro: Edição Funarte,1981

JUNQUEIRA, Fernanda. *Sobre Conceito de Instalação*. Monografia apresentada no Curso de Especialização em História da Arte. Rio de Janeiro: PUC, 1992.

KLINTOWITZ, Jacob. *Trançado Brasileiro*. São Paulo: Projeto Cultural Rodhia. Raízes Artes Gráficas, 1985.

KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no campo ampliado*. Trad. Elizabeth Carbone Baez. In.: *The Aesthetic— Essays on Post Modern Culture*. Washington: Bay Press, 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. In: Os Pensadores. São Paulo: Ed.Abril Cultural, 1978

Artesanato brasileiro. Rio de Janeiro: Edição Funarte,1980.

Morellet- Musee National d'Art Moderne.Paris,1986.

Dicionários

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991 v.1 e 2.

BRUNEL, Pierre.(org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio,1997.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1990.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1994.

FERREIRA, Antonio Gomes. *Dicionários Editora: português-latim*. Portugal: Porto Editora, 1976.

RIBEIRO, Berta G.. *Dicionário de Artesanato Indígena*. São Paulo: Edusp,1988.