

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

CAIXAS DE GUARDAR SOLIDÃO

Uma poética visual que dialoga com a
cultura popular e a mundialização

SALVADOR
2005

LUIZ MAURICIO BARRETTO ALFAYA

CAIXAS DE GUARDAR SOLIDÃO

Uma poética visual que dialoga com
a cultura popular e a mundialização

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

Orientadora: Profa. Dra. Maria das Graças Moreira Ramos

SALVADOR
2005

Ao meu pai.
Com grande saudade.

Agradeço

A minha mulher, pelo exemplo.

A minha mãe, pela presença.

A meus irmãos, pela nossa amizade.

A meus amigos, pela irmandade.

Aos professores, pela orientação.

A EBA, por todas as descobertas.

A UFBA, pela formação.

E às Artes Plásticas. Meu caminho.

“Para ser universal,
basta falar da sua aldeia”.

Tolstoi

Resumo

O presente trabalho descreve todos os processos envolvidos na construção das obras elaboradas, que são o resultado da pesquisa prática e teórica desenvolvida durante o curso de Mestrado em Artes visuais, cuja proposta de pesquisa partiu da percepção e de estudos a respeito das questões que envolvem o local e o global. Este caminho levou a acreditar que, atualmente, sob os paradigmas de um mundo globalizado, as culturas locais se vêem fragilizadas na manutenção da legitimidade de suas tradições. Com base neste pressuposto, que se julga um problema contemporâneo, e que se tornou o condutor deste trabalho, investiga-se e desenvolve-se uma poética visual/sonora, que tem na escultura seu referencial maior.

Palavras chaves: Cultura popular; mundialização; globalização; tradição.

Resumen

En este trabajo, fue descrito los procedimientos envoltos en la construcción de las obras elaboradas, y que son el resultado de la investigación práctica y teórica, desarrollada durante el curso del Máster em Artes Visuales, cuya propuesta de investigación inpartiu desde la percepción y de los estudios a respecto de las cuestiones que envolvem la localidad y el global. Este camino há conduzido a creer que em la actualidad, sob los paradigmas de un mundo globalizado, las culturas locales se encuentran em cierta debilidad em la manutención de lãs legitimidades de sus tradiciones. Apartir de este presupuesto, que se juga un problema contemporâneo, y que se há tornado el conductor de este trabajo, se investiga e desarrolla una poética visual/sonora, que encuentra em la escultura su más grande punto de referéncia

Palavras llaves: Cultura popular; mundialización; globalización; tradición.

Lista de figuras

Figura 1 – “Natureza-morta com franja” - Picasso	23
Figura 2 – “A fonte”- Marcel Duchamp	24
Figura 3 – “Roda de bicicleta”- Marcel Duchamp	25
Figura 4 – “Caixas de brilho”- Andy Warhol	27
Figura 5 – “Apoio de uma tonelada”- Richard Serra	28
Figura 6 – “Vazamento II” - Mauricio Salgueiro	32
Figura 7 – Pintura I	35
Figura 8 – Pintura II	35
Figura 9 – Construindo a escultura	37
Figura 10 – Material usado na escultura (detalhe)	38
Figura 11 – Boi-bumbá de Parafuso	39
Figura 12 – Boi-bumbá de Parafuso	39
Figura 13 – Casa de Taipa	41
Figura 14 – Casa de Taipa	42
Figura 15 – Textura da parede de taipa	44
Figura 16 – Boi-bumbá de Parafuso	49
Figura 17 – Zambiapunga de Nilo Peçanha	50
Figura 18 – Zambiapunga de Nilo Peçanha	51
Figura 19 – “Acrécimo”- Eva Hesse	55
Figura 20 – “One and Three Chairs”- Joseph Kosuth	56
Figura 21 – “Caixa de Guardar Solidão I”	61
Figura 22 – Colocação dos caibros	63
Figura 23 – Aplicação do barro	63
Figura 24 – Caixa montada com caibros	64
Figura 25 – Aplicando a massa sobre a base com anteparo	65
Figura 26 – Caibros	67
Figura 27 – Detalhe da construção da obra. (C.G.S. I)	68
Figura 28 – Detalhe da construção da obra. (C.G.S. I)	69
Figura 29 – Detalhe da construção da obra. (C.G.S. I)	70
Figura 30 – C.G.S. I no Rio Vermelho.	71
Figura 31 – C.G.S. I e o varredor.	72
Figura 32 – C.G.S. I e um cachorro de rua.	73

Figura 33 – C.G.S. I e um grupo de pedestres	73
Figura 34 – C.G.S. I no Rio Vermelho.	74
Figura 35 – “Caixas de Guardar Solidão II”	75
Figura 36 – Detalhe da construção da obra. (C.G.S. II)	76
Figura 37 – Detalhe da construção da obra. (C.G.S. II)	76
Figura 38 – Detalhe da construção da obra. (C.G.S. II)	77
Figura 39 – Detalhe da construção da obra. (C.G.S. II)	77
Figura 40 – Detalhe: saída de som	78
Figura 41 – Detalhe do sistema de sustentação da obra	80
Figura 42 – Detalhe do sistema de sustentação da obra	81
Figura 43 – Detalhe do sistema de sustentação da obra	82
Figura 44 – Detalhe do sistema de sustentação da obra	82
Figura 45 – C.G.S. II instalada em São Félix	83
Figura 46 – O transporte para São Félix	84
Figura 47 – Montagem da obra (C.G.S. II)	84
Figura 48 – Montagem da obra (C.G.S. II)	85
Figura 49 – Montagem da obra (C.G.S. II)	86
Figura 50 – C.G.S. III (Galeria Canizares)	87
Figura 51 – Primeiro projeto para C.G.S. III	88
Figura 52– Detalhe de C.G.S. III	90
Figura 53 – Detalhe de C.G.S. III	91
Figura 54 – Coleta do barro.	92
Figura 55 – Preparando a massa com os pés.	93
Figura 56 – Detalhe da construção da obra. (C.G.S. III)	94
Figura 57 – Detalhe da construção da obra. (C.G.S. III)	94
Figura 58 – Detalhe da construção da obra. (C.G.S. III)	95
Figura 59 – Detalhe da construção da obra. (C.G.S. III)	95
Figura 60 – C.G.S. III (Galeria Canizares)	97
Figura 61 - C.G.S. III (Galeria Canizares)	98
Figura 62 – C.G.S. III (Galeria Canizares)	98
Figura 63 – C.G.S. III (Galeria Canizares)	99
Figura 64 – C.G.S. III (Galeria Canizares)	99
Figura 65 – C.G.S. III (Galeria Canizares)	100
Figura 66 – C.G.S. III (Galeria Canizares)	100

Sumário

Apresentação	11
1. Cultura Popular e Mundialização	15
2. Tridimensionalidade e Sonoridade	22
2.1 Esculturas	22
2.2 Sons	31
3. Metamorfoses no devir da obra	34
3.1 Mutações	34
3.2 Ambiência e Música	39
3.3 Os Princípios	54
4 Caixas de Guardar Solidão	59
4.1 Caixas de Guardar Solidão I	61
4.1.1 Uma experiência	71
4.2 Caixas de Guardar Solidão II	75
4.3 Caixas de Guardar Solidão III	87
Conclusão	
Referências	

Apresentação

A presente pesquisa, cujo título é *Caixas de Guardar Solidão: uma poética visual que dialoga com a cultura popular e a mundialização*, tem como objetivo reverenciar a cultura popular baiana, aqui representada tão-somente pelas músicas oriundas dos folguedos e pela técnica usada na construção de casas populares, conhecida como taipa, numa série de esculturas-sonoras concebidas e realizadas no percurso do Mestrado em Artes Visuais.

O passo inicial desta investigação foi a percepção de que, nos dias atuais, sob os paradigmas de um mundo globalizado, as culturas locais se vêem fragilizadas na manutenção de suas tradições, tamanha a quantidade de informações e imagens que chegam sem parar, principalmente através dos meios de comunicação, e também através de outros determinantes como: a tecnociência e sua fluidez, os meios de transportes, o comércio mundial e etc. Tudo isto resultando na implosão das distâncias e do tempo, e na confirmação de uma sociedade lastreada por uma cultura internacional de consumo. Tais observações levaram ao problema condutor desta pesquisa, que é a busca por uma poética visual/sonora que trabalhe a escultura, sob a perspectiva da harmonia entre matéria (taipa) e som (folguedos) e cujos resultados plásticos estejam associados e dialoguem com o binômio cultura popular/mundialização.

Entendendo que a cultura popular se expressa em um contexto preenchido por diversidade e complexidade, fez-se necessário recortar o objeto da pesquisa. O foco, então, foi direcionado para as músicas populares cantadas em festas e folguedos e para a técnica de construção de taipa, usada nas habitações populares erguidas de barro e

fasquias de madeira. A escolha das músicas dos folgados como referência cultural para este trabalho decorre, primeiro, do fato de serem um rico material de recordações particulares da infância, uma fonte de lembranças que remetem a personagens e passagens de importante valor pessoal. Depois, porque é uma expressão artística com grande poder associativo: “Com efeito, a música é talvez a única forma artística cuja capacidade associativa é inexausta e inesgotável, cuja capacidade de se ligar a condicionamentos quer patéticos, quer sensoriais, quer das mais abstratas motivações, é infinita.” (DORFLES, 1992 p.130). É esta capacidade de gerar imagens no fruidor, estimulando a memória ou a lembrança, que avaliza a inclusão da música na pesquisa, como um dos elementos formadores da obra. Já a opção pela utilização dos materiais e da técnica usados nas construções de taipa - que também se inserem no contexto do conhecimento popular – como elementos formatadores do trabalho, partiu da observação de que, em localidades com este tipo de construção, onde predominam as dificuldades, a escassez de recursos financeiros e materiais, é que se encontram “guardadas”, por mais paradoxal que possa parecer, ricas manifestações da cultura popular baiana.

Com o intuito de caminhar com mais clareza pelo objeto desta pesquisa, além da assimilação de técnicas construtivas e do acolhimento dos materiais que participam da formatação da obra, procurou-se referências no pensamento de teóricos como Gillo Dorfles, Milton Santos, Renato Ortiz, Octavio Ianni, Michael Archer, Ítalo Calvino, Nelson de Araújo e outros que são também mencionados e/ou citados no decorrer desta dissertação, assim como se buscou referências em trabalhos de outros artistas que se aproximam do objeto de pesquisa no uso de técnicas, materiais e determinados conceitos.

Esta dissertação apresenta-se dividida em cinco capítulos, onde é feita uma análise da cultura popular no mundo contemporâneo, um breve histórico a respeito da escultura e do uso de sons em objetos de natureza plástica, e todo o processo de formação das obras até a conclusão dos trabalhos, os resultados e a apresentação final.

O Primeiro Capítulo busca esclarecer o ponto de vista adotado com relação à problemática que envolve a cultura dos “lugares” e a grande rede que hoje abraça o mundo: a mundialização. Aponta, também, para o fato de que não há apenas aspectos negativos no atual modelo sócio-cultural mundial, mas que, no âmbito das tradições populares, ocorre o que para alguns estudiosos do assunto vem a ser um desgaste da legitimidade destas tradições. Menciona aspectos da desterritorialização cultural, quando aborda a questão das singularidades de costumes e dos sinais exteriores da mundialização; da sociedade de consumo; da reeducação cultural promovida pelos meios de comunicação, e da “força do lugar”, um reconhecimento capaz de fazer frente a um processo que se apresenta em mão única. Seguindo esta linha, procurou-se montar uma base teórica substanciada pelo pensamento dos seguintes autores: Renato Ortiz, Milton Santos, Octavio Ianni, Edgar Morin e Ariano Suassuna.

O segundo capítulo focaliza a presença da escultura e a utilização de sonoridade no contexto das artes plásticas contemporâneas. São feitas algumas considerações históricas e busca-se referenciar artistas, em cujas produções se encontram importantes contribuições oriundas de seus experimentos com novos materiais, ou com a utilização de objetos manufaturados de uso cotidiano para a instauração dos novos paradigmas que permeiam as artes atuais. Entre esses artistas, cita-se Picasso e Duchamp que, ainda no início do século XX, já se dispunham a pesquisar o uso de novos materiais na construção de esculturas; Richard Serra, Eva Hesse, Andy Warhol e Joseph Beuys são citados enquanto representantes de um período que ajudou a firmar, em definitivo, no

cenário internacional, alguns dos novos preceitos de se fazer arte. São mencionados, ainda, alguns artistas brasileiros que representam bem a primeira geração de escultores contemporâneos, a exemplo de: Amílcar de Castro, Hélio Oiticica e Lygia Clark que influenciaram diretamente as gerações seguintes, aqui representadas por: Nuno Ramos, Ângelo Venosa, Cildo Meireles, Edson da Luz, Juraci Dórea entre outros. O texto é fundamentado no pensamento de autores a exemplo de Gillo Dorfles, Michael Archer e Tadeu Chiarelli.

No terceiro capítulo, é abordado o processo de transição que culminou com a mudança de trajetória e de técnica, indo da pintura para a escultura, que apresentou qualidades afinadas com o objeto da pesquisa. São delineados os recortes a serem trabalhados dentro do tema da cultura popular e as suas influências no ato de concepção de todo o trabalho. Descreve-se como estes recortes - a técnica de construção de “taipa” (primeiro recorte), cuja tridimensionalidade, neste momento de passagem, torna-se a base de construção da obra; e a música dos folguedos (segundo recorte), com sua habilidade de gerar imagens e recordações – em conjunto, passam a ser os elementos formatadores do trabalho e representativos, no contexto desta pesquisa, da cultura popular baiana. Em seguida, são citados os princípios construtivos inerentes à arte contemporânea, com os quais se trabalhou para a realização das esculturas que compõem esta investigação. Os autores que fundamentam este capítulo são: Milton Santos, Nelson Araújo, Anne Cauquellin entre outros.

No quarto capítulo, a intenção é evidenciar o processo de construção das três obras “Caixas de Guardar Solidão I, II, e III”, que são aqui apresentadas enquanto resultado prático desta pesquisa. O objetivo é demonstrar como se deu a elaboração do método criativo e construtivo, descrevendo acerca dos procedimentos operativos utilizados e os consequentes resultados alcançados.

1. Cultura popular e Mundialização

Neste momento da pesquisa, aborda-se a problemática da homogeneização da cultura, e, analisa-se a mundialização como sinônimo de padronização, de pasteurização. Para alguns pesquisadores, o mundo globalizado gera fenômenos de interação e de conflito. Por exemplo:

“A mundialização da cultura tem, a meu ver, conseqüências distintas e com sinais invertidos. Por um lado, ela abre horizontes, gerando um conjunto de referenciais e de signos, sobretudo no âmbito da sociedade de consumo, o que permite aos indivíduos construir suas identidades dentro de novos parâmetros. Pode-se assim falar no advento de identidades mundializadas. Por outro lado, mina a legitimidade das tradições, como é o caso das culturas nacionais e de certas culturas populares.” (ORTIZ, 1994, p.10).

Nos parágrafos seguintes, é lançado um olhar sobre este segundo aspecto da questão, à qual se refere Ortiz, ou seja, a possibilidade de perda de legitimidade das tradições diante de um mundo globalizado, da desterritorialização cultural e da importância da preservação da cultura do “lugar” para a identidade de um povo. “Contrariamente aos “lugares”, carregados de significado relacional e identitário, o espaço desterritorializado “se esvazia” de seus conteúdos particulares”. (ORTIZ, 1994, p.105).

Hoje, nas atuais condições de globalização, sob a batuta das tecnociências, surge uma relação diferenciada entre o planeta e seus habitantes. Conforme Renato Ortiz, ao se pesquisar o processo de mundialização, um primeiro e sensível aspecto se torna visível: a transposição das fronteiras. As tecnociências envolvendo o mundo e as

organizações empresariais, principalmente em função dos avanços experimentados pelos meios de comunicação; os lugares de trabalho, a internet, os *shoppings centers*, os contatos individuais e coletivos atestam essa mudança. “A mobilidade interplanetária tornou-se uma realidade, transformando as práticas e as relações sociais” (ORTIZ, s/d, p.35). Isso leva a pensar que os satélites, os computadores, a multimídia, as fibras óticas, os celulares, os *softwares*, os *hardwares* e a *internet* são exemplos de determinantes causais de uma desterritorialização cultural, fruto da expansão dos limites geográficos que possibilitou a comunicação plena dentro do que alguns autores passaram a chamar de “aldeia global”. Em função disso, Ortiz argumenta:

“isso significa uma radicalização do desenraizamento das coisas e dos homens. Basta olharmos o meio ambiente que nos circunda. Ele é povoado por objetos característicos de uma civilização que se desterritorializou. Luz elétrica, ônibus, automóveis, aviões, televisores, computadores, supermercados, cinemas, *shopping centers*, ruas, avenidas e aeroportos exprimem a materialização da técnica como determinante ecológico. Somos penetrados pela modernidade-mundo; ela nos acompanha em “todos” os lugares. Essa condição do homem contemporâneo sobressai quando folheamos esses velhos álbuns [...]. Neles, existia sempre um capítulo sobre os costumes dos povos. Percorrendo suas páginas, o leitor conseguia ter uma visão da diversidade humana: cada povo com seus hábitos alimentares, suas vestimentas. Hoje deparamos com uma singularidade de costumes. Calças *jeans*, sapatos, tênis, jaquetas, casacos, *fast-food*, bebidas e comida industrial denotam a imanência de um padrão civilizatório mundializado”. (ORTIZ, p.36).

Pensar a sociedade atual sem a presença cotidiana dos “tecnobjetos” seria, além de um exagero romântico, um contra-senso. Todos nos beneficiamos direta e/ou indiretamente dos avanços da ciência e, muitas vezes, cobramos desta mesma ciência soluções imediatas para as mais diversas problemáticas. O pensamento, neste trabalho, direciona-se para a questão específica que é tida como conflituosa: a que subjugas as tradições locais em detrimento de um possível modo de viver global.

O espantoso desenvolvimento tecnológico experimentado pela humanidade no último século, fez implodir as distâncias e reformulou a nossa relação com o tempo. Michel Serres lembra, “[...] nossa relação com o mundo mudou. Antes era local-local; agora é local-global [...]” e continua “hoje, temos uma nova relação com o mundo, porque o vemos por inteiro. Através dos satélites, temos imagens da terra absolutamente inteira” (SERRES *apud* SANTOS, 1999, p.251). Vivemos em um pequeno planeta imerso em uma imensidão cósmica, onde a tecnologia criou o mundo da fluidez, da vertigem, da velocidade, da frequência dos deslocamentos e da banalidade do movimento; todos eles participando como elementos catalisadores de um processo que se mostra inicial e irreversível conforme pensa Octavio Ianni (1997, p.24): “A globalização não é um fato acabado, mas um processo em marcha. Enfrenta obstáculos, sofre interrupções, mas generaliza-se e aprofunda-se como tendência”. Para onde nos leva esta tendência? Esta pergunta faz lembrar aqueles que são os sinais exteriores da mundialização, por exemplo: as grandes redes de *fast-food* pelo mundo afora com seus *layout* padronizados, a coca-cola, a calça *jeans* e outros já citados anteriormente. Isto faz pensar que não apenas a tecnologia e as tecnovias participam deste processo de homogeneização, um outro componente desta grande rede é o mercado consumidor. Sendo assim, é possível perceber que o avanço científico e o mercado mundial são fatores determinantes de um processo de formação de uma cultura “internacional-popular”, conforme preconiza Renato Ortiz:

“O movimento de desterritorialização não se consubstancia apenas na realização de produtos compostos, ele está na base da formação de uma cultura internacional-popular cujo fulcro é o mercado consumidor. Projetando-se para além das fronteiras nacionais, este tipo de cultura caracteriza uma sociedade global de consumo, modo dominante da modernidade-mundo” (ORTIZ, 1994, P.110-111).

Para Octavio Ianni (1992, p.69), o que vem acontecendo é “um novo ciclo do processo de ocidentalização do mundo. Uma ocidentalização que é simultaneamente social, econômica, política e cultural, sempre se desenvolvendo de modo desigual, articulado e desencontrado”. Referindo-se a esta desigualdade promovida pela mundialização, ele afirma:

“Sob vários aspectos, o novo ciclo de ocidentalização recoloca o problema da mundialização da indústria cultural, com a expansão dos meios de comunicação de massa e a produção de uma cultura de tipo internacional-popular. Verifica-se a mobilização de todos os recursos disponíveis dos meios de comunicação, da mídia em geral, imprensa e eletrônica, de modo a “reeducar” povos, nações e continentes” (IANNI, 1992, p.73)

A homogeneização cultural é visível. Esta reeducação, à qual se refere Octavio Ianni, é percebida na produção cultural de massa promovida pelas grandes corporações do setor de comunicação. Hoje em dia, uma grande quantidade de modismos atravessa oceanos, em todas as direções, para se instalarem em novos territórios; novas “tendências” são apresentadas a todo instante, quer no campo da arte, da moda, da indústria automobilística, da culinária e do comportamento, o que acaba levando a sociedade a uma progressiva adoção de um estilo de vida cosmopolita, conforme apregoa o sociólogo pernambucano Sebastião Vila Nova, que também faz uma ressalva: “é necessário jogar fora a crença fatalista da associação inevitável da industrialização e progresso com descaracterização cultural” (VILA NOVA, apud. ARAÚJO. 1986, p.40). Aforismo com o qual se concorda, pois, não se trata de uma negação da modernidade, muito menos uma visão pessimista para o futuro. O que guia o autor, nesta pesquisa, é o seguinte pensamento: se, para o planeta, a indústria e as tecnociências se mostram enraizadas e definitivas o suficiente para promover uma nova ordem internacional, a

ponto de favorecer a criação de um estilo cosmopolita; no lugar, a cultura local tem “força” suficiente para, em uma ação consciente, revigorar as individualidades e diferenças, frente à mundialização.

Há autores que pensam um pouco diferente. De acordo com Garcia Canclini, o desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais, e a expansão mundializadora também não consegue apagá-las.

“... não se acentuou o suposto processo de extinção do folclore, apesar dos avanços das comunicações massivas e de outras tecnologias inexistentes em 1970, ou não usadas então na indústria cultural: o vídeo, os gravadores, a televisão por cabo, a transmissão via satélite, enfim, o conjunto de transformações tecnológicas e culturais que derivam de combinar a microeletrônica com a telecomunicação”.(Canclini, 2000, p.215)

Apesar de, a princípio, parecer um pensamento oposto ao desta pesquisa, encontram-se, nas palavras de Canclini, pontos que reforçam a posição tomada no momento em que se definiu o rumo a ser trilhado por este trabalho, ou seja, vivemos em um planeta imerso naquilo que ele chama de combinação entre microeletrônica e telecomunicações, onde, apesar do atual contexto global, as culturas populares e suas mais legítimas manifestações populares vão bem. Isto é, sem dúvida, uma demonstração de força. E é desta força que se pretende falar nesta pesquisa.

Edgar Morin afirma que “todas as culturas têm suas virtudes, suas experiências e suas sabedorias, ao mesmo tempo em que têm suas carências e ignorância. É em seu passado que um grupo humano encontra a energia para encarar seu presente e preparar seu futuro.” (MORIN, 1996, p.40). É certo que a ação consciente, mencionada anteriormente, acontece com uma atenção especial à cultura local, com o engrandecimento das tradições, com o reconhecimento de suas imagens e símbolos,

com o tombamento de sua história e seus costumes, com o lugar e sua força assumindo o papel intermediário entre o mundo e o indivíduo.

Trabalhou-se, nesta pesquisa, sob a ótica de que o mundo é um conjunto de possibilidades dependentes das oportunidades oferecidas pelos lugares. O lugar e seus objetos, ações, espaços, normas, técnicas, modelos, formas, tempo, razão, emoção..., “oferece ao movimento do mundo a possibilidade de sua realização mais eficaz” (SANTOS, 1999, p.271). O orbe depende da diversidade cultural humana para fazer girar sua “máquina”; o indivíduo, como peça desta engrenagem, traz a unicidade representativa de sua pessoa ou essência, e a soma dos conhecimentos da coletividade traz a força necessária para se criar uma razão local que seja agente de uma razão global. A cultura popular e suas tradições são fundamentais para a manutenção e continuidade da diversidade entre os povos. As obras que serão apresentadas nesta pesquisa propõem, na sua unicidade, ser representativas das tradições populares baianas e, de alguma forma, participantes de uma via alternativa, que retro-alimenta o planeta com imagens legítimas das multiplicidades culturais. Para Milton Santos:

“A cultura, forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e o seu meio”. (SANTOS, 1999, p. 261)

Clareando mais um pouco as motivações que levaram o autor a trilhar os caminhos pelos quais transitam as questões que envolvem a cultura local e a mundialização na construção do objeto visual desta pesquisa, utilizou-se a seguinte citação: “Olhem para a cultura brasileira, porque, se a gente não olhar para ela, ela vai se acabar. Vejam como a cultura desse povo, os cantos, os toques podem ser “material” extraordinariamente rico para inspirar a nós artistas plásticos, poetas, músicos etc.” creditada ao escritor Ariano Suassuna – ferrenho defensor da cultura pernambucana e brasileira - pelo músico Antonio Nóbrega em entrevista recente concedida à revista

Caros Amigos, edição de janeiro de 2004. Esta frase passou a marcar, com ênfase, o desejo de lançar um olhar sobre o universo da cultura popular baiana, para traduzi-la em concepções plásticas onde a marca maior de contemporaneidade está na busca pelas tradições como referencial imagético para a formatação das obras.

2. Tridimensionalidade e Sonoridade

Neste capítulo, o enfoque está na presença da escultura nas artes plásticas contemporâneas, e na utilização de sons para a construção de obras; registram-se algumas considerações históricas e busca-se referenciar artistas em cujas produções encontram-se importantes contribuições, oriundas de seus experimentos com novos materiais e tecnologias, ou com a utilização de objetos manufaturados de uso cotidiano para a instauração dos paradigmas que permeiam as artes atuais.

2.1 Escultura

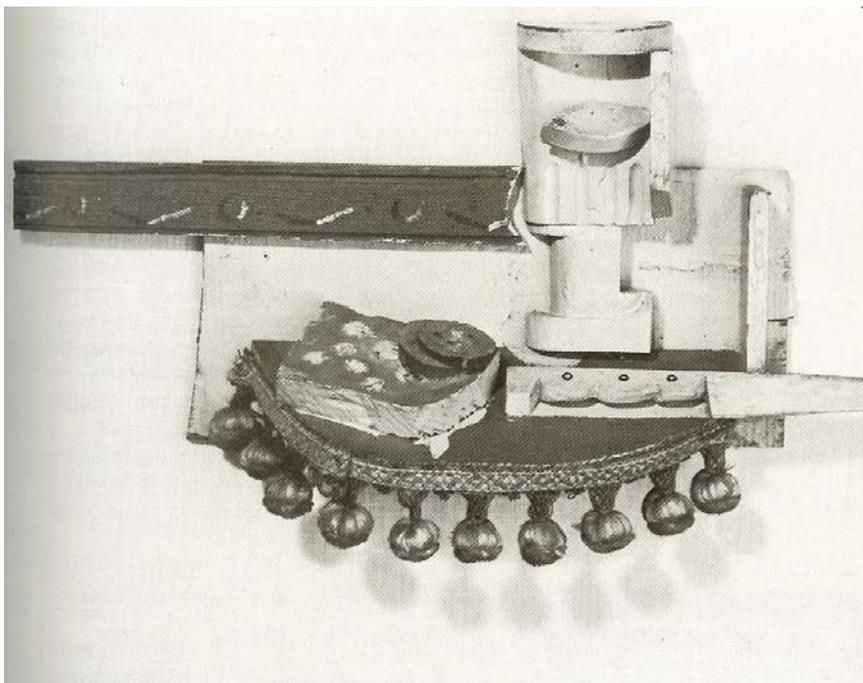
A forma de representação escultórica é tão antiga que se confunde com a própria história da humanidade.

“Quem observar a escultura da forma como ela veio se desenvolvendo nos longos milênios da história humana, não tardará a reconhecer que esta arte é, como a dança, uma das primeiras e mais intensas formas expressivas com que o homem consegue dar vida a um simulacro tangível, além de visível de um organismo estruturado e, em certo sentido, vivo.”
(Dorfles. 1992, p.97)

A escultura, que durante séculos esteve identificada com a representação de elementos antropomorfos e zoomorfos, desvinculou-se em nossos dias da obrigação de estar ligada à representação do mundo exterior, para ocupar-se, também, do experimento e da análise das propriedades de materiais tão pouco utilizados e vistos nas

obras de arte mais antigas. As alterações ocorridas no discurso da escultura, para alguns teóricos, pareceu mais significativa pelo fato de ter rompido com uma tradição representativa que durava muito tempo, como explica Gillo Dorfles: “no caso da escultura, [...], o fato de ter preenchido constantemente a função de reprodutora de uma realidade fenomênica faz com que a revolução sofrida nos últimos cinquenta anos seja ainda mais forte e clamorosa” (DORFLES, 1992, p.96).

Historicamente, pode-se afirmar que esta incessante busca por novos materiais construtivos para as obras de arte, teve seu início ainda na década de 1910, com experimentos desenvolvidos por artistas europeus, a exemplo de Picasso (1881-1973) que realizou uma série de esculturas com madeira reciclada, metal e barbantes no período de 1912 a 1915, e que deixavam nítidas as intenções do autor em demonstrar o seu interesse por novos materiais (cf. figura 1). De alguma maneira este trabalho de Picasso revelava, já naquele momento, os caminhos que seriam trilhados pela escultura, livre de normas e opressões históricas, para a concretude de novas tridimensionalidades.



(fig.1) Picasso , “Natureza –morta com franja” (1914).

Outro artista que ilustra muito bem esta mudança na concepção da escultura é Marcel Duchamp (1887-1968). No ano de 1917, Duchamp realiza a obra “A fonte” (cf. figura 2). O trabalho trazia à tona o pensamento do artista em transformar um objeto de uso cotidiano, apenas descontextualizando-o ou simplesmente invertendo a sua posição, em objeto de arte. Um outro exemplo do seu trabalho pioneiro com novos materiais é a “Roda de bicicleta” (1913) (cf. figura 3), onde o artista eleva os objetos, produto técnico, à condição de obra de arte definitiva.



(fig.2) Marcel Duchamp, “A Fonte” (1917)

Segundo Michael Archer “Duchamp inventara o termo “readymade” para descrever os objetos fabricados em série que ele escolhia, comprava e, a seguir, designava como obras de arte” (ARCHER, 2001, p.03). E isto faz pensar que ele pretendia abrir um campo de discussões acerca da singularidade das artes e da

legitimidade de um objeto artístico em meio a uma grande profusão de objetos industrializados que, naquele momento, começavam a ocupar papel de destaque no cotidiano das pessoas.



(fig.3) Marcel Duchamp, “Roda de Bicicleta” (1913)

A escultura, produzida antes da segunda guerra mundial, já dava nítidos sinais de que não ficaria de fora dos movimentos que repensavam a produção artística. Neste período, ela se vê marcada pelas agitações estéticas que vinham ocorrendo na primeira metade do século XX, absorvendo elementos do surrealismo e dadaísmo, como, também, do construtivismo europeu. Após a guerra, a escultura moderna começa a se delinear, guiada pelas tendências expressivo-abstratas que passam a reger as artes

depois de 1945. Nos anos que se seguem, inúmeras são as experiências desenvolvidas por artistas no intuito de estabelecer vínculos, ora com técnicas e rituais do passado, ora com as mais inovadoras linguagens, o que caracteriza um período de transição que teve que lidar com as tensões provocadas pelo novo.

Na corrente das novas tendências estéticas é que se encontra a explicação para um início tão prolífico em termos de produção tridimensional livre de regras e arbítrios. Artistas passam a trabalhar com materiais concebidos pela indústria, com objetos manufaturados para o consumo da população, a exemplo de embalagens, caixas de madeira, carrocerias de caminhão, cinética e outros. A escultura assume o papel de “coisa”, de objeto com vida própria, ou seja: existe em si e por si, não necessita conter a representação de algo exterior para existir. A escultura é o próprio objeto. Segundo Karin Thomas (1988, p254), “a partir das ‘*collages*’ de material neodadaísta, a arte objectual se estabelece como forma de representação escultural autônoma que integra, dentro do processo da arte, o âmbito do mundo banal coisificado de produção e consumo”. Os materiais e as técnicas tradicionais passam a dividir espaço e a conviver com esta nova e autônoma maneira de fazer arte.

Acredita-se que a presença da escultura na arte contemporânea, já incorporada dos princípios e dos conceitos que dominavam o cenário artístico internacional do pós-guerra, concretiza-se enquanto estilo estético precisamente na década de sessenta, como é possível verificar em obras de diversos artistas, a exemplo de Richard Serra (1939-), Eva Hesse (1936-1970), Joseph Beuys (19xx-), Donald Judd (1928-1994), Sol LeWitt (1928-), Carl André (1935-), Andy Warhol (1928-1987) dentre outros.

Em meados da década de 1960, Gillo Dorfles (1910-), uma grande personalidade da crítica artística, faz uma referência à escultura daquele período, levando a crer que,

na história, havia se consolidado esta nova cultura criadora, que dialogava com novos materiais.

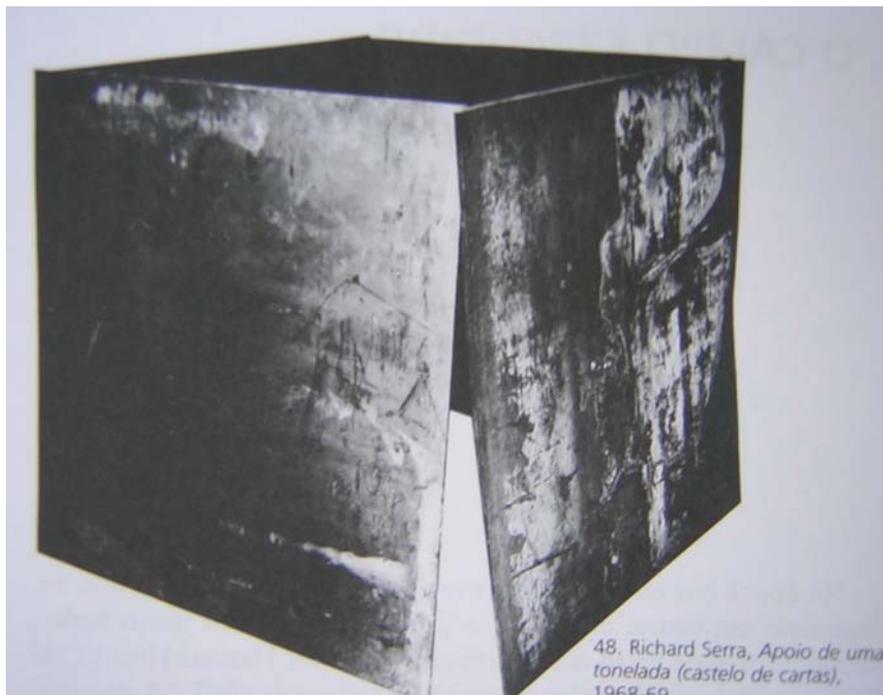
“Também a escultura havia seguido a direção abstratizante da pintura. Também se inclinara ao informalismo; e sobretudo também se inclinara pelo “matérico”. Recorrer a materiais inéditos, nunca usados até agora, e fazer uso de materiais “achados”, já conhecidos e apenas mais ou menos habilmente “montados”, constituem uma das características de muitas das obras recentes” (DORFLES. 1966, p.124).

Os artistas citados e outros tantos deste mesmo período empregavam em suas obras conceitos como o *ready-made*, a repetição, a progressão em série, a alusão à tecnologia e seu modelo produtivo, entre outros. Andy Warhol, em seu trabalho “*Caixas de Brillo*”, de 1964 (cf. Figura 4), lida com alguns desses princípios, a exemplo da repetição, onde buscava reiterar a idéia das obras de arte como mercadorias.



(fig.4) Andy Warhol, “Caixas de Brillo” (1964)

Richard Serra (cf. Figura 5) com sua escultura “*Apoio de uma tonelada*”, em 1968, mostrava um trabalho preocupado em interagir com o ambiente onde fôra instalado, e usava grandes placas de aço apoiadas umas nas outras, de modo a construir o objeto. Carl André com suas fileiras de tijolos, “*Alavanca*”, de 1966, faz da repetição e do *ready-made* instrumentos do seu processo de criação.



(fig.5) Richard Serra, “*Apoio de uma tonelada*” (1968)

Na Alemanha, é Joseph Beuys, com o emprego de materiais como o feltro e a graxa em ações e objetos, quem dá os passos decisivos para a difusão da escultura matéria em fins dos anos sessenta na Europa. Esta nova arte escultórica apropria-se de objetos industrializados, concebidos para uma sociedade de consumo, e recria a maneira tradicional de estar diante de uma obra. Ao fruidor são negadas as antigas referências que faziam com que ele as identificasse enquanto esculturas. “A produção em massa garante que cada objeto terá uma forma e um tamanho idênticos, impedindo qualquer relação hierárquica entre eles” (Krauss. 2001, p300). O recurso da “*série*”, por exemplo,

utilizado na forma de repetição ou progressão de objetos, torna-se ordem composicional com poder para dar unidade a uma obra de arte. Segundo Krauss, “Ordens desprovidas quer de pontos focais logicamente determinados, quer de limites externos ditados internamente” (ibid. p.300). Então, sem a antiga “lógica” composicional que fazia com que houvesse uma imediata identificação da obra, abria-se espaço para a afirmação das novas “ordens” do devir artístico.

A escultura não cabe mais apenas nos antigos preceitos de adição e/ou subtração, modelagem e/ou desbastamento. Os novos materiais seduzem os artistas, como é possível observar na seguinte citação:

“Os escultores recorrem a materiais desconhecidos em outros tempos (plásticos), ou metais desprezados em outros tempos: chumbo e estanho, pregos oxidados, cristais superpostos, inserções de cristais coloridos como olhos incertos dentro de uma trama metálica, cordas e cordões tensionados limitando e segmentando o vazio do espaço – convertendo este mesmo em “material de construção”- delgadas armações com fios metálicos, construções filiformes como jaulas, madeira queimada...” (DORFLES. 1966, p132).

E como já aparenta haver um certo conforto no olhar do fruidor, diante de uma escultura contemporânea, conclui-se que os artistas lograram sucesso em suas incursões pelos novos materiais, uma opinião que é compartilhada com o próprio Dorfles quando diz:

“Parece-nos outro fato positivo, que os artistas modernos tenham sabido apoderar-se com facilidade e criatividade dos novos materiais mais estranhos, até mesmo mais desagradáveis, tratando-os com uma técnica que se tornou de repente “artísticos” [...]. As lâminas retorcidas e enferrujadas, as lascas de madeira, as concreções de cimento, os fios de ferro, puderam, assim, dar vida a novos seres plásticos, muitas vezes animados por uma vitalidade não inferior à que antigamente levava a dizer, a respeito da obra de um antigo mestre, que “tinha o sopro da vida”. A função do artista em última análise, hoje como ontem, insuflar vida na matéria morta, “espiritualizar” o material cego e mudo, introduzir a formatividade numa forma que era amorfa” (DORFLES. 1992, p.100)

No Brasil, influenciado pelos movimentos que aconteciam simultaneamente na Europa e nos Estados Unidos, estas novas possibilidades escultóricas surgem mais claramente com o *neoconcretismo*, tendo em artistas como Lygia Clark (1920-), Amílcar de Castro (1920-) e Hélio Oiticica (1937-1980) seus grandes representantes e influenciadores diretos das gerações seguintes, representadas por escultores como: Edson da Luz (1942-), Juraci Dórea (1944-), Waltercio Caldas (1946-), Ângelo Venosa (1954-), Ana Maria Tavares (1958-), Carlos Fajardo (1941-), Cildo Meireles (1948-), Tunga (1952-), Nuno Ramos (1960-) e outros. Todos eles com uma produção pautada nos materiais e paradigmas que norteiam as produções atuais, conforme atesta o crítico Tadeu Chiarelli:

“Frente a uma obra de Carlos Fajardo, por exemplo, ou de Ângelo Venosa, ou de Ana Maria Tavares, ou ..., o que estas obras contemporâneas “comunicam” em primeiro lugar é a própria presença delas mesmas, uma presença constituída de materiais e formas articuladas” (CHIARELLI, 1997, p.170).

Em nosso país, a escultura vivenciou, nos últimos trinta anos, um dos períodos mais férteis da arte brasileira. Percebe-se o rompimento dos limites impostos por conceitos anteriores de “escultura”, que se mostraram estreitos para as pretensões criativas dos artistas.

“Nem “escultores” nem “modeladores”, esses artistas propõem com suas obras certas experiências em princípio impermeáveis a qualquer descrição, pelo fato de serem exatamente o que são: proposições de experiências espaço-temporais - muitas vezes multissensoriais -, tendentes sempre a travar uma relação com o espectador por intermédio de uma inteligência(ou uma lógica) individual, que se esgota, às vezes, numa única peça, ou então numa série delas” (CHIARELLI, 1997, p.170).

A escultura com a qual se pretende representar este trabalho, é aquela que convida à reflexão. Os esforços se baseiam na força que têm as artes plásticas de

instigar quem as vivencia - quer fisicamente, quer com o olhar -, a “desvendá-las” a seu modo, a partir de uma lógica pessoal e um repertório intelectual individual.

2.2 Sons

Esta investigação traz como pauta a presença de sonoridade nas artes plásticas, a partir do desenvolvimento tecnológico experimentado por parte da população mundial, da segunda metade do século passado aos dias atuais.

A utilização de tecnologia na arte, observa-se, está relacionada com a busca pela desmistificação dos suportes tradicionais que marcou o período pós-guerra, com a profusão de novos materiais e técnicas industriais, com a ruptura do modelo arte objeto e seu valor material, e com o surgimento de novos paradigmas que envolveram a arte sensorial, *light* e cinética, tendências estéticas derivadas do conceito de desmaterialização.

A partir dos anos de 1960, esta arte nomeada como desmaterializada ou imaterial passa a ocupar espaço de destaque em meios artísticos como os Estados Unidos, Japão e Europa, fomentada pelo desenvolvimento de uma indústria tecnológica voltada para a produção, em larga escala, de bens de consumo, como se observa na seguinte afirmação:

“Durante este período houve também uma crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicação: não apenas a fotografia e o filme, mas também o som – com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação – e o vídeo, seguindo o aparecimento no mercado das primeiras câmaras padronizadas individuais.” (ARCHER, 2001, p.61).

Neste ambiente, o monopólio das práticas tradicionais é desfeito. Obras de cunho antropológico, sociológico e psicológico surgem por todos os lados e se associam

às tecnologias no intuito de obterem visibilidade. A reprodutibilidade das imagens e dos sons aparece como uma grande dádiva para os artistas. A era das tecnologias de comunicação se instala, “a comunicação explodia por meio de ações, múltiplos suportes e canais: simpósios, publicações, leitura de textos, fotos, *happenings*, circuito fechado de rádio, sonoridades (utilização da obra musical para interagir no ambiente),...” (ZANINI, 1997, p.235). Esta pesquisa enxerga na sonoridade as suas qualidades interativas e deste quesito pretende se valer na formatação deste trabalho.



(fig.6) Mauricio Salgueiro, “Vazamento II” (1972)

Artistas de todo o mundo, ainda nos anos sessenta, iniciam trabalhos com preceitos tecnológicos e a inserção de sons. É o caso do coreano Nam June Paik(1932-), que fez uso do seu conhecimento de música e interesse pelas tecnologias para conceber suas instalações; da sérvia Marina Abramovic(1946-) artista performática, que aliava sons a seus eventos; dos brasileiros Hélio Oiticica e Lygia Clark, que trabalharam com arte sensorial e audiovisual; e Mauricio Salgueiro(1930-), pesquisador em esculturas de materiais ferrosos sucateados às quais integra o som e a luz, a exemplo da obra “vazamento II” de 1972, onde utiliza placas de cobre para construir uma caixa, e acrescenta em seu interior um motor que, ao ser ligado, emite sons mecânicos. Com base nestas descrições, percebe-se uma aproximação entre o objeto desta pesquisa e a obra desse artista, tanto na forma quanto na utilização de sonoridade (cf. figura 6).

Com o intuito de agregar diferentes poéticas, possibilitando uma maior visibilidade ao trabalho, esta pesquisa faz a opção pela utilização de sons como elemento formatador da obra.

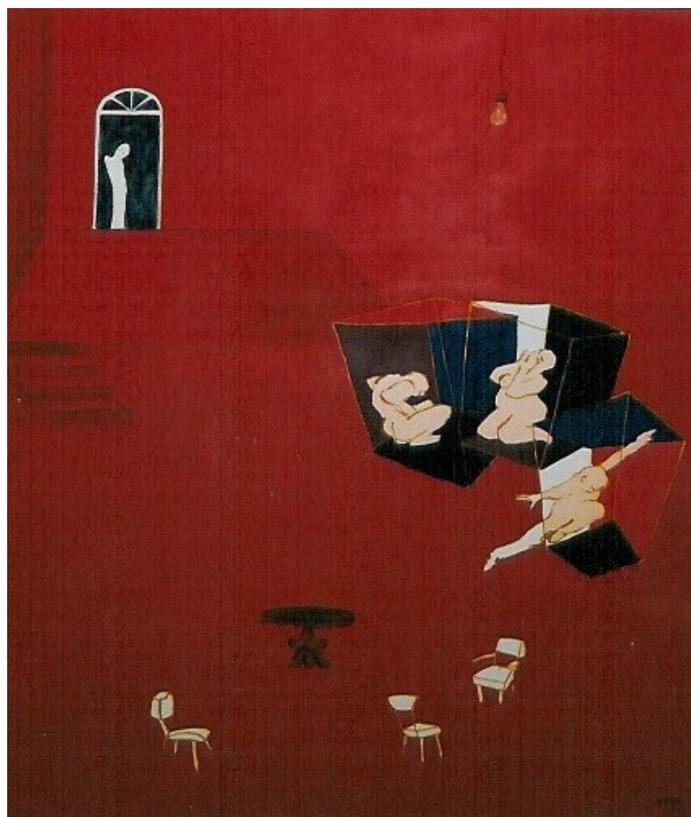
3. Metamorfoses no devir da arte

No terceiro capítulo, aborda-se o momento em que ocorreu um processo de transição, quando a pintura foi substituída pela escultura que apresenta qualidades que melhor se adequam a esta pesquisa. A tridimensionalidade, neste momento de passagem, torna-se imperativa na construção da obra, representada pela técnica de construção de “taipa” (primeiro recorte), juntamente com a música dos folguedos (segundo recorte) que, unidos, passam a ser os elementos formatadores do trabalho e representativos, no contexto desta pesquisa, da cultura popular baiana. Em seguida, serão abordados os princípios construtivos, inerentes à arte contemporânea, com os quais se trabalhou para a realização das esculturas que compõem esta investigação.

3.1 Mutações

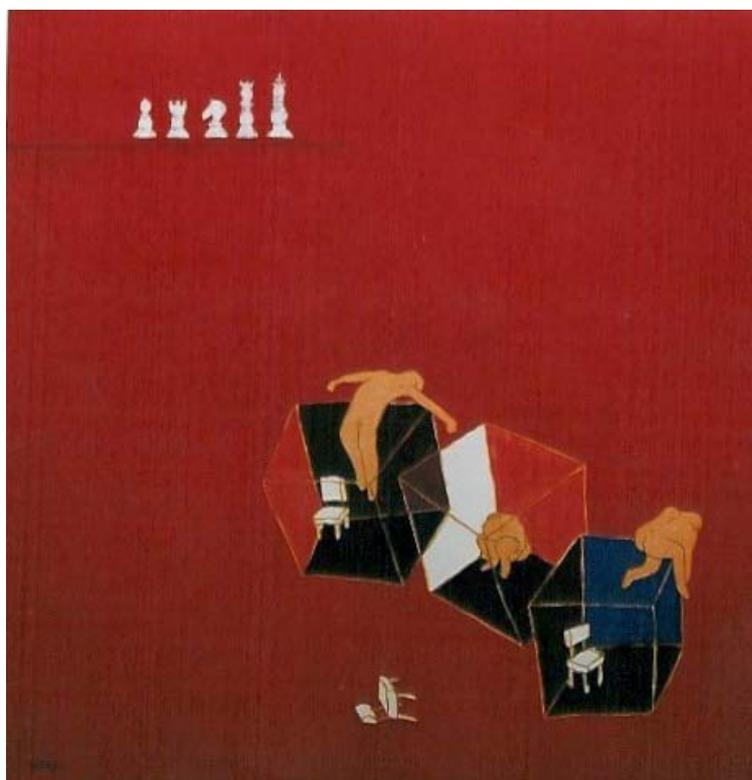
Os primeiros passos em busca da realização prática desse experimento foram dados na direção da pintura . Até então, este seria o caminho natural a ser trilhado nesta investigação, uma vez que tal técnica sempre esteve presente em trabalhos que foram realizados anteriormente, como também em pesquisas que precederam este momento da trajetória do autor. Desta maneira, sobre a tela, experimentou-se trabalhar com composições figurativas inspiradas em personagens fictícios, cuja essência era extraída das pessoas comuns, das situações cotidianas, das encenações e dos cenários que compõem o contexto popular no qual sempre se pretendeu inserir esta pesquisa, e que

também buscavam, através do jogo cromático, uma identificação com a realidade ao seu redor (cf. Figura 7 e 8).



(fig.7) “Pintura 1” (2003)

foto: Claudia Buonavita



(fig.8) “Pintura 2” (2003)

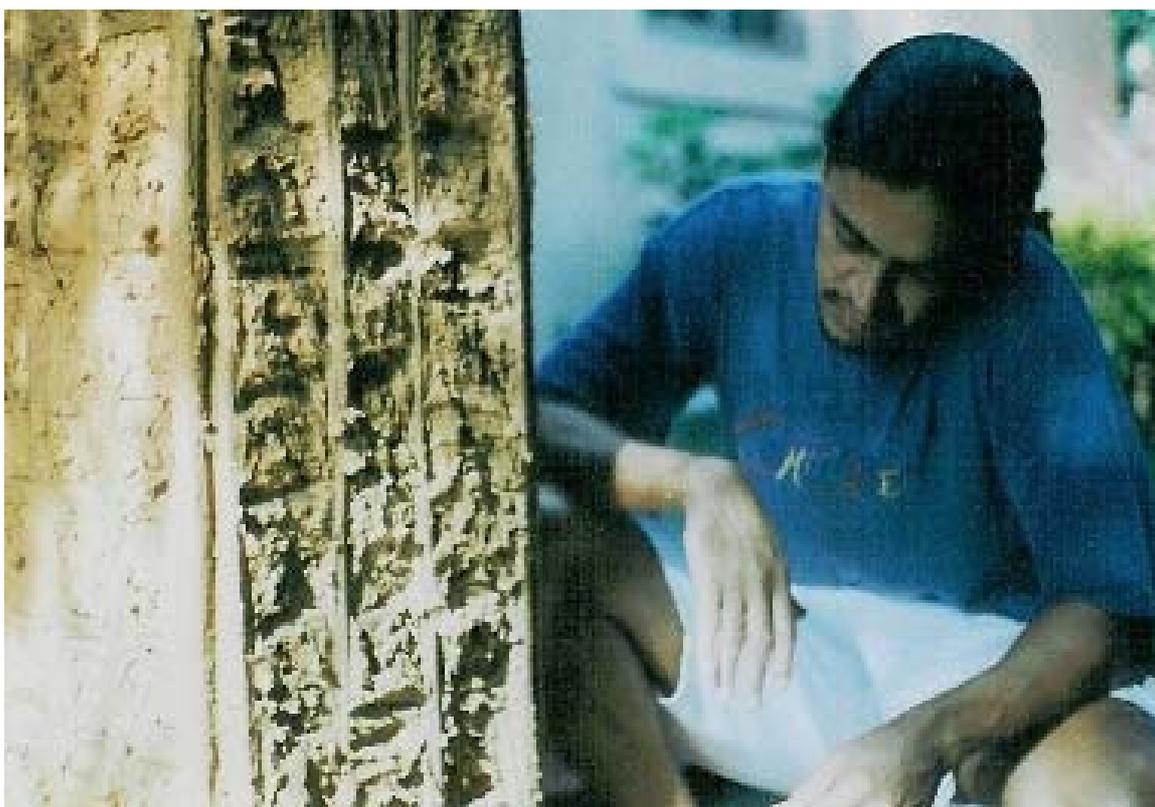
foto: Claudia Buonavita

Com o caminhar da pesquisa prática, baseada em princípios da arte contemporânea, nos estudos de processos criativos e da investigação temática pautada na cultura e nas dramatizações populares, assunto que será tratado mais adiante, e no aprofundamento acerca de questões relacionadas ao binômio “global–local”, conforme foi mencionado no capítulo segundo, surgiu o interesse em trabalhar a cultura popular e a globalização, sobre uma ótica que analisa as implicações diretas no cotidiano das comunidades. Vale ressaltar que o interesse deste trabalho está voltado para localidades que preservam as suas singularidades e que ainda conseguem manter vivas as características de “invólucro” que modelam o indivíduo, identificando-o enquanto membro de um determinado grupo e transformando-o em personagem deste dia-a-dia específico. Enfim, o foco da pesquisa são as paragens e os cotidianos ainda “preservados” e/ou “distanciados” da onipresença da globalização, os quais, são encontrados no interior do Estado, afastados de centros urbanos e, em parte ou ainda, resguardados dos modismos cosmopolitas.

Pesquisadores asseguram – e esta investigação trabalha sobre este ponto de vista - que o momento atual revela a questão do lugar e da cultura numa posição central, determinando o imediatismo de uma “redescoberta da dimensão local” (FISCHER, *apud*. SANTOS, 1999, p.252) e do papel do artista, frente a um movimento de globalização irreversível conforme afirma Anne Cauquelin:

“A virada do moderno para o contemporâneo: não escapa a ninguém que nossas sociedades passaram da era do consumo à da comunicação. As NTC (novas tecnologias da comunicação) gerenciam a maior parte de nossas atividades e seu domínio modifica obrigatoriamente as atividades do exercício da arte ou da experiência urbana”.(CAUQUELIN,1996, p.32).

Neste contexto, a pintura, que era a técnica até então pretendida para a execução dos experimentos, foi substituída pela escultura que (cf. Figura 9 e 10), no caso desta pesquisa, somada a algumas linguagens plásticas contemporâneas, escapa ao bidimensional oferecido pela tela, e abre possibilidades formativas que se mostram aptas a versar com fluidez sobre a temática em questão.



(fig.9) Construindo a escultura. (detalhe)

foto: Patrícia Carvalho



(fig.10) Material usado na escultura. (detalhe)

foto: Alfaya

Face ao "entrave" que passou a representar a pintura para o desenvolvimento e a expressão desta pesquisa, e a conseqüente mudança de técnica, tornou-se necessário buscar outros caminhos que melhor conduzissem aos resultados pretendidos. O ponto de partida foi a cultura popular, especificamente o universo sonoro e imagético ligado às músicas populares dos folguedos e a fisicalidade das comunidades, ou seja, as casas, as ruas, os mercados e as feiras e, principalmente, os moradores, para traduzir estes ambientes, ações e indivíduos em concepções plásticas formatizadas sob os dogmas de uma poética visual que dialoga com a cultura popular, numa transposição que discute as relações entre o local e o global.

3.2. Ambiência e Música

A frase de Tolstói, “Para ser universal basta falar de sua aldeia...”, é citada pelo professor Milton Santos no seu livro *A Natureza do Espaço* (1999, p.251) no qual o autor dedica alguns capítulos à questão local-global, quando diz que “essa é uma realidade tensa, um dinamismo que se está recriando a cada momento, uma relação permanentemente instável, e onde globalização e localização, globalização e fragmentação são termos de uma dialética que se refaz com frequência” (ib. p252). Tal percepção influencia diretamente a mudança de foco pela qual passou esta pesquisa, direcionando-a para as comunidades (ambiência, fisicalidade e espacialidade), para as músicas oriundas de dramatizações populares (cf. Figura 11 e 12) - que são aqui tratadas enquanto “objetos” representativos do “local”- para as possibilidades de ambas enquanto elementos construtores de um trabalho plástico, e a concludente participação de um possível processo de apreensão de uma nova realidade do lugar, inseridos num contexto mundializado. Este novo direcionamento apostado ao trabalho, implicou, conseqüentemente, em mudanças, tanto no que diz respeito à maneira de pensar, quanto à de construir a prática.



(fig.11) Boi- bumbá de Parafuso, Camaçari-Ba



(fig.12) Boi- bumbá de Parafuso, Camaçari-Ba

fotos: Patrícia Carvalho

Tornou-se necessário para a pesquisa festejar a diversidade cultural baiana e, assim, simbólica e pretensiosamente, festejar toda e qualquer cultura do mundo, numa atitude preservadora de um patrimônio inestimável.

A ambiência de uma comunidade, com a qual se pretende lidar, é aquela que revela a urbe popular: as construções, as casas, as ruas, as praças, os passantes, os residentes, a feira e etc., uma vez que são, estas espacialidades, elementos indissociáveis do contexto da cultura popular, como também considera Nelson de Araújo(1986, p.37) “O universo do popular é uno, não há como desmembrar as suas partes do todo temporal e espacial que lhe dá forma”. Sendo assim, num recurso poético, foram sintetizadas num cubo (caixa) as variantes formais arquitetônicas encontradas nestes “pequenos mundos”, como diz Araújo, e se postulou a classificação destas construções como “guardadoras” de conhecimentos que “solitariamente” lutam para co-existir em um mundo globalizado.

A elaboração das “Caixas” (matéria e tridimensionalidade) parte da observação de construções e moradias comumente encontradas por todo o interior do estado da Bahia, erguidas de taipa (pau-a-pique, tapera, sopapo ou enchimento) (cf. Figura 13). Quem viaja pelo interior percebe o surgimento de pequenos núcleos de casas muito simples, às vezes na beira da própria estrada, outras vezes na solidão de um pasto seco do sertão. Muitas delas são construídas nas periferias de pequenas cidades, outras vão surgindo e formando vilas que mais tarde se tornam cidades. Estas construções trazem algo em comum: uma atmosfera de desamparo e solidão; uma aparente fragilidade que se dispersa na sua durabilidade; um acolhimento rústico sem as qualidades do moderno; uma ausência de luz que se compensa na magnitude da fé; uma esperança solitária; uma densidade dramática que se revela nas faces de seus habitantes; e um principal atributo

que esta pesquisa busca referenciar: a função de “guardadores” de gente, com seus conhecimentos e suas tradições.



(fig.13) Casa de taipa , Irará-Ba

foto: Alfaya

Desde remotas épocas, o barro vem sendo empregado com sucesso na construção de paredes, e ainda hoje pode ser observado o comportamento satisfatório de edificações, construídas algumas há vários séculos, quando nada ou pouco se conhecia das propriedades desse material.

Com o advento de novos materiais, foram sendo relegados a plano secundário esses processos de construção calcados no emprego do solo como elemento principal, substituindo-se as paredes de taipa pelas de alvenaria.

A Taipa, método de construção rápida, consiste no enchimento de um quadrado de madeira, com barro lançado à mão. A estrutura da casa é toda de madeira. As paredes são finas e têm o papel exclusivamente de vedação. Seu uso é mais acentuado nas camadas mais pobres da população, pois, de um modo geral, a casa de sopapo é a mais acessível por ser a de menor custo (cf. figura 13 e 14).



(fig.14) Casa de taipa, Irará-Ba

foto: Alfaya

A obtenção de todo o madeiramento necessário à construção da casa é feita pelo próprio interessado, sempre com a ajuda de outros membros da comunidade. Para o enchimento usam-se varas e caibros, e a sustentação é feita com forquilhas e linhas de madeira de boa qualidade, a exemplo do Angico, Amoeira ou Pau-d'arco. As amarras são feitas com cipó, e o barro deve ser o mais argiloso existente por perto. As telhas são fabricadas artesanalmente em olarias comunitárias.

Não existe fundação. Primeiro são fincadas as forquilhas, depois as linhas que se encaixam nas forquilhas e que irão sustentar o telhado, que corresponde ao sistema convencional para telhas de barro. A parede é construída por um engradado de madeira, onde as peças na vertical compõem o enchimento que recebe depois os caibros que são colocados na horizontal. Esta parte da construção é muito importante, pois dará sustentação à casa e alinhamento.

A próxima etapa é o barro. Ele é molhado e pisoteado até homogeneizar-se, e sua colocação é feita com as mãos. A espessura da parede varia de sete a dez centímetros e, em alguns casos, é feito o reboco com o mesmo barro. O piso é de chão batido.

Nestas localidades, em casas de taipa, onde infelizmente se encontra muita pobreza, é que florescem, com muito vigor, as dramatizações populares. É onde, por mais paradoxal que pareça, são ricas as referências culturais históricas que constroem a identidade do povo. Por exemplo: o conhecimento de receitas da culinária típica, que foram passadas através de gerações e guardadas em cozinhas de interior, com fogão a lenha e teto de telha, sem forro. É nessas paragens, também, que estão as lendas e o imaginário popular, os ditos, as rezas que curam, as simpatias que evitam o “mau-olhado” ou ajudam na conquista de um “bem-querer”, as músicas que levam consigo uma multidão de brincantes às ruas, as fantasias que alegram os adultos e põem medo em crianças, os instrumentos, as muitas dificuldades e outras “solidões”.

O primeiro aspecto destas construções no qual esta pesquisa se deteve foi a textura das paredes das casas (cf. Figura 15): esfoliadas e gastas, faltando torrões, sem pintura, sem prumo; estruturas que sustentam telhados cujas madeiras vergaram com as intempéries que se abateram sobre as suas telhas envelhecidas; paredes que registram, explicitamente, a passagem do tempo e toda simbologia acerca das condições de vida de seus habitantes, como inscrições “rupestres” deixadas ao tempo, e que mostram aos passantes que ali a vida acontece em sua plenitude, apesar das dificuldades. Um outro aspecto que parece importante é o coletivo destas construções. A urbe, “lugar onde há mais mobilidade e encontros” (SANTOS, 1999, p.255), sua métrica e seu ritmo, um conjunto formado de cubos e planos que, independentemente do tamanho do lugar, se entrelaçam compondo o meio por onde circulam e interagem os seus habitantes; um

aglomerado de construções que agrupam pessoas e conhecimentos, e funcionam como um palco ao ar livre, sempre aberto às encenações do grande teatro da vida. É válido ressaltar que o termo “urbe” é aqui utilizado para designar todo e qualquer ajuntamento demográfico: cidade, vila, arraial, aldeia, distrito ou povoado. Portanto, inseriu-se, no seio desta pesquisa, aspectos que traduzem temporalidade e ambiência, numa interface entre tradição cultural e espacialidade.



(fig.15) Textura de taipa (detalhe)

foto: Alfaya

A partir destas observações, procurou-se utilizar materiais que recriam as texturas percebidas nestas casas. Ficou decidido, como de interesse para este trabalho, a utilização daqueles trechos das paredes que se apresentavam bastante desgastados. Partes que, pela ação do tempo, perderam o formato original, deixando à vista o esqueleto de caibros que as sustentam. Quanto à busca pela recriação de um ambiente próprio a estas comunidades, ficou estabelecido o uso da repetição como um dos princípios a serem utilizados na arquitetura da obra. Assim como também se optou pela montagem do conjunto das esculturas de modo a representar a dinâmica social da urbe. Para isto, pressupõe-se a presença de fruidores percorrendo o interior da obra. Esta ambientação encontra um grande apoio na utilização de sonoridade nas obras.

As esculturas estão previstas e projetadas para recriar a singularidade estrutural destas habitações e a sua disposição física dentro da comunidade. As ruas e as construções assimétricas a serem representadas, são indicativos tradutores, neste trabalho, de toda a dinâmica social que ocorre nestas comunidades, em uma ação simbólica sobre o cotidiano e o saber popular, transformando as “pobres” casas em objetos que armazenam cultura, como herança e referência maior das relações do homem e seu meio.

A escolha das músicas de folguedos e folganças populares da Bahia, como referência imagética e sonora para a construção deste trabalho, deve-se à necessidade de fazer um recorte deste universo do conhecimento popular, além do fato de que as melodias e manifestações das comunidades constituem um rico material de recordações particulares da infância; uma fonte de lembranças que remete a personagens e passagens de grande valor pessoal para o autor desta pesquisa.

Os dicionários definem folguedo como sinônimo de folgança, que, por sua vez, é sinônimo de folga, descanso e ócio, assim como de brincadeira, divertimento e festa.

Assim, na interseção entre folga e diversão do povo - que dispõe de raros momentos fora da labuta diária pela sobrevivência, para dedicar-se ao lazer e à confraternização – explode uma profusão fantástica de eventos, manifestações, coreografias, indumentárias, ritmos, instrumentos, poesias e lendas.

A idéia de compor as esculturas com o som das músicas populares, ancora-se na capacidade que tem esta linguagem artística de provocar, no ouvinte, a elaboração de imagens relativas à memória ou à lembrança, e também, se apóia na inclinação que tem de ser inata ao homem. Todos os povos sabem dela se valer, e usam-na desde os primórdios da socialização humana. Portanto, é na competência que tem a música, de gerar na consciência humana imagens e lembranças, particulares ou coletivas, que remetem a fatos e acontecimentos, que está moldada a sua presença nesta pesquisa. Dorfles confirma:

“A formação da lembrança, ou seja, de uma imagem mnêmica que permita a articulação do passado com o presente e que seja contemporânea do próprio ato de perceber, permite investigar o mistério do surgimento em nós do que poderemos definir como imagem musical”.(DORFLES, 1992, p.131)

Uma outra característica, que baliza a inclusão de canções na obra, parte da observação sobre a força e o valor que emanam deste elemento acústico, de fundamental importância para as evoluções das manifestações populares, inclusive para a sua manutenção. Com base na tradição oral, as letras e melodias são cantadas em uníssono pelas ruas de vilarejos em noites de folguedos e permanecem “guardadas” na memória das pessoas. Geralmente é uma única pessoa que tem a responsabilidade de gerir todo o folguedo, entoando as canções, confeccionando as indumentárias e mantendo a guarda de todo o material relativo à dramatização. Assim foi observado no distrito de Parafuso,

município de Camaçari, onde o Boi-bumbá era “feito” por “seu” Antônio, um membro antigo da comunidade, que deixou a brincadeira após tornar-se evangélico. Depois de alguns anos inativo, este folguedo acabou sendo revivido por outro morador da comunidade o “seu” Nelson, que carrega a responsabilidade solitária de mantê-lo vivo. Então, o que ocorre é a transmissão deste conhecimento através da oralidade, isto é, de um indivíduo para o outro e, assim, estas manifestações vão sobrevivendo.

É sabido que são inúmeros e importantes os registros de músicas e letras de canções. São materiais diversos, elaborados por pesquisadores, cineastas e instituições, a exemplo de vídeos, películas cinematográficas, livros, partituras etc. Esta pesquisa faz uso destes materiais como elementos integrantes do seu objeto, inseridos no corpo da obra de arte a ser construída ao longo da investigação. Entretanto, é importante salientar que todo este acervo permanece, quase sem exceção, em mãos “estrangeiras” à comunidade, com pesquisadores ou em prateleiras de acervos de bibliotecas, discoteca e videotecas. Nos seus lugares de origem, onde nascem tão ricas melodias, não existem bibliotecas, como acontece em quase todos os municípios da Bahia. De maneira que a tradição de passar tais conhecimentos para outras gerações, permanece de modo oral. E assim permanecerá acontecendo, enquanto vivermos em uma sociedade tão desigual, cuja produção cultural mais legítima não interessa à grande mídia, pois não serve ao consumo das novas culturas de massa. A tarefa desta pesquisa em artes, dentro da proposta acerca da questão da cultura popular em tempos de mundialização, é, através de linguagens visuais, “registrar” esta oralidade e expor ao público.

No caso específico dos folguedos e celebrações, a música é condutora de todo o processo de realização do ato cênico e dramático. As ruas são tomadas por moradores e visitantes; as crianças permanecem atentas e curiosas ao movimento e às máscaras; os jovens se confraternizam, dançam e namoram durante a realização daquilo que se pode

considerar uma aula de tradição e cultura. Nesta oportunidade, há toda uma mobilização dos moradores: os mais velhos vestem-se com roupas de festas e vão às ruas cantando as cantigas com muito entusiasmo, para transmitir aos mais novos o que a vida lhes ensinou. Mediante tão rica tradição, é que o presente trabalho procura agregar a ambiência e dramatização destes eventos como corpus da investigação. Considera-se significativo para o trabalho, a utilização de materiais gravados nos locais onde ocorrem os eventos, sem grandes aparatos eletrônicos, direto na câmera de vídeo ou num gravador cassete simples, no sentido de preservar a rusticidade típica destes eventos e dos locais onde geralmente são encenados. Portanto, foram utilizados, além do material coletado por nossa pesquisa, outras gravações feitas por terceiros. São produções em vídeos, frutos de projetos desenvolvidos por instituições ou particulares, às quais o texto se reportará mais adiante. Estes sons são editados em pequenos recortes e depois multiplicados digitalmente de modo a criar pequenas células musicais que ressoam ininterruptamente dentro das esculturas, através da instalação de alto-falantes conectados a um CD *player*. (cf. figura 16). A idéia é conseguir uma sonoridade que, somada ao corpo matérico da obra, elabore uma poética que dialogue com o modo “solitário” de existir das tradições populares. O objetivo é significar a cultura que “vive” naquele objeto, cuja luta não é para sair, pois ali é seu habitat, mas para se fazer ouvir, para existir num mundo globalizado. Afinal, é certo que uma lenda deixa de existir quando ninguém mais a proclama.

É preciso salientar que a origem das músicas usadas no trabalho, quer captadas durante a pesquisa, quer oriundas de trabalhos desenvolvidos por terceiros, não é fator determinante para a fruição da obra. Pareceu válido enriquecer a obra com uma grande diversidade de sons de todos os cantos do Estado.

Na Bahia, as folganças são encontradas em todas as regiões. De norte a sul depara-se com variadas formas de manifestações, com um vasto leque de conhecimentos populares que são levados a público com a participação entusiasmada dos “brincantes”, nos dias de celebrações e festas.



(fig.16) Boi bumbá de Parafuso, Camaçari-Ba foto: Patrícia Carvalho

Para ilustrar as referidas dramatizações, dentre as inúmeras manifestações de caráter popular encontradas no Estado, destacou-se três: O bumba-meu-boi ou o boi-bumbá, que é a dramatização mais difundida (cf. figura 16), onde o “boi”, objeto cênico central que participa do evento “vestido” por uma pessoa, é confeccionado de inúmeras maneiras, com técnicas e cores que variam conforme mudamos de cidade, de clima, de poder aquisitivo e outros fatores. As músicas trazem temas religiosos ou não, que se

revezam durante a apresentação do folguedo, a depender do momento da história que é contada por um narrador, que também é o responsável por entoar as canções.



(fig. 17) Zambiapunga de Nilo Peçanha, Salvador (set. 2003)

foto: Alfaya



(fig.18) Zambiapunga de Nilo Peçanha, Salvador (set. 2003)

foto: Alfaya

O Zambiapunga, que só existe na Bahia (cf. figura 17 e 18), é característico da região conhecida como baixo sul, onde se localizam os municípios de Nilo Peçanha, Valença, Itaperoá, Ituberá, Camamu e outros. Este folguedo chama atenção pelas máscaras que utilizam seus participantes, pelo figurino rico em cores e movimento, e, principalmente, pela música hipnótica, tocada com enxadas num frenesi que impressiona a quem assiste as suas evoluções. Atualmente, o Zambiapunga de Nilo Peçanha, o mais ativo e organizado, tem feito apresentações em outros Estados e fora do Brasil, em uma demonstração clara do encantamento das platéias. As *Burrinhas* são entidades que têm sua origem nas festas de reisado e que hoje participam de “espetáculos solo” pelos terreiros de terra batida de localidades do interior do Estado, a exemplo do município de Irará. Estes são apenas três exemplos de espetáculos populares e dramatizações que ocorrem ainda com certo vigor pelos rincões baianos. Mas é certo que outros tantos, em tantos outros lugares, já deixaram de existir, relegados a um plano onde, de certo, permanecem as coisas que são esquecidas, não mortas, mas deixadas num canto da memória, à espera de serem novamente retomadas como referência da cultura de um povo.

“No lugar – um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições – cooperação e conflito são a base da vida em comum. [...] o lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade.” (Santos.1999, p258)

Com base na citação acima, decidiu-se, durante a pesquisa, visitar algumas comunidades do interior e litoral do estado da Bahia, a exemplo do distrito de Parafuso, em janeiro de 2004, localizado no município de Camaçari; foi percorrido todo o baixo sul até Camamu, passando por Taperoá, Valença e Nilo Peçanha entre os dias 18 e 23 de

fevereiro; visitou-se o distrito de Caeté-Açu, que fica no município de Palmeiras; Feira de Santana, que é caminho para todos os cantos do Estado; Irará, onde temos relações familiares, e, por isso, inúmeras vezes visitada; o Recôncavo baiano com algumas de suas cidades e lugarejos, a exemplo de Santo Amaro, Cachoeira, São Felix, Cabuçu e Bom Jesus dos Pobres, que foram percorridas num final de semana, entre 21 e 23 de maio; Lençóis, Igatu e Andaraí durante os festejos juninos deste mesmo ano; Mucugê e Ibicoara, ainda em junho de 2004;. Sempre com o intuito de observar de perto a espacialidade, a dinâmica social e algumas das manifestações populares que ocorrem nestes lugares, a exemplo do Boi-Bumbá de Parafuso que acontece todos os anos na noite de cinco de janeiro, do Zambiapunga de Nilo Peçanha que sai às ruas no dia dois de novembro (finados), da Burrinha de Irará que tem presença garantida nas festas do Reisado ao carnaval de rua daquela cidade ou da Quadrilha Junina de Igatu.

Ao perceber o contexto físico destas festas e localidades, no universo das músicas populares, e na tridimensionalidade presente nas indumentárias, nos estandartes, nos objetos e instrumentos musicais, nas fantasias e nas máscaras, e principalmente nas ruas, esquinas, botecos, mercados e feiras por onde circulam os indivíduos durante os dias de ajuntamento e celebrações, é que foram se formando os caminhos para o desenvolvimento das atividades práticas inerentes a esta pesquisa.

Neste ponto, parece interessante colocar a seguinte afirmação: “Eu sou um criador que tem a cultura popular como referência. [...]. Depois, não sou um artista popular. Eu recrio essa cultura, ela é referência para mim” (NÓBREGA, 2004, p.34). Tal posicionamento é que se pretende manter diante do objeto desta pesquisa, pois, mesmo não sendo de origem interiorana, tendo crescido sob a vulgata urbana, conforme preconiza Anne Cauquelin, que diz: “por vulgata, refiro-me ao conjunto de crenças que nos são transmitidas e cuja evidência não é contestada” (CAUQUELIN. 1996 p.32), o

autor desta pesquisa olha para a cultura popular, de um ponto de vista que reconhece nela valores fundamentais para o enraizamento e a identificação do homem com o seu meio. Um caminho aberto às artes contemporâneas, que nesta pesquisa se utiliza de uma estética tradicional, buscando uma atitude participativa de um processo de identidade local, que pode ser traduzida como forma de registro e salvaguarda de expressões culturais alicerçadas no conhecimento público, na dinâmica das comunidades e na história do lugar.

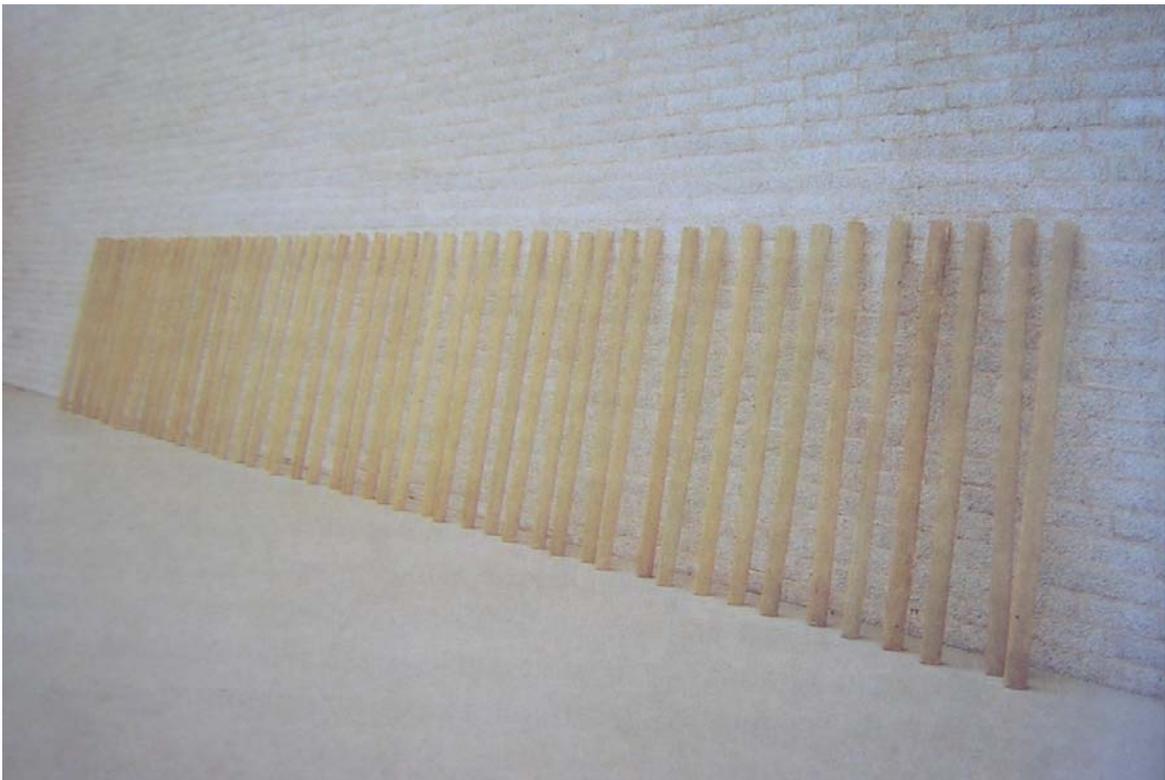
3.3 Princípios

Uma vez definida a substituição da técnica da pintura por linguagens outras que naquele momento se adaptariam melhor ao trabalho, ocorreu a escolha dos princípios a serem utilizados no processo de criação. Tridimensionalidade, conceitualismo, apropriação e multiplicidade foram as possibilidades pensadas em termos construtivos para a obra, no intuito de formatá-la dentro dos paradigmas pressupostos à arte contemporânea.

A tridimensionalidade, por exemplo, incorporada da arte matérica, tornou-se uma característica preponderante na arte atual, em função de uma disposição criativa que havia surgido ainda entre os primeiros surrealistas, e também entre os dadaístas. Ela consistia em acrescentar outros materiais aos meios construtivos tradicionais.

É válido ressaltar que “a arte matérica não representa nenhuma tendência artística autônoma, uma vez que a maioria das vezes só se refere a um aspecto parcial ou a um detalhe dentro da criação de cada artista.” (THOMAS, 1988, p. 306), ou seja, a tridimensionalidade passa a compor obras de todas as técnicas: pinturas, esculturas,

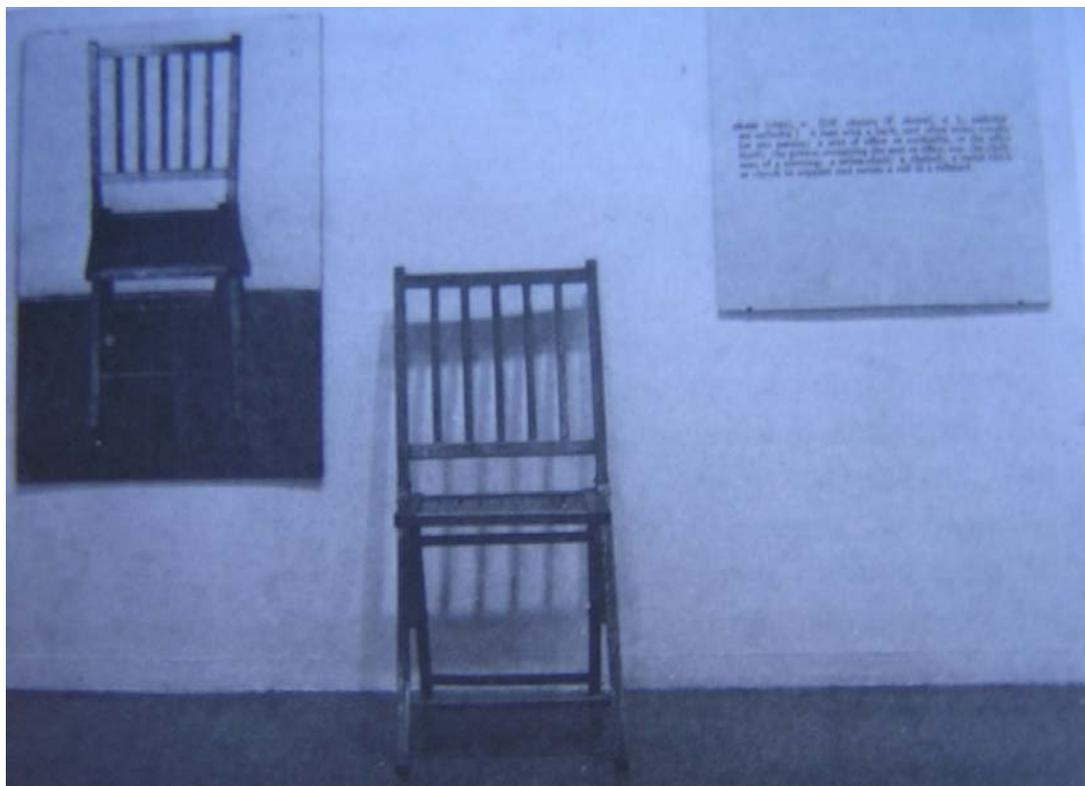
gravuras, desenhos e etc. Artistas contemporâneos fazem uso de diferentes materiais em suas composições, a exemplo de metais , tecidos, feltros, gomas, resinas, pedras ou cimento, expondo suas propriedades específicas: fragilidade, densidade, aspereza, forma e tamanho, num ritual que reconhece no objeto o próprio objeto (cf. figura 19).



(fig.19) Eva Hesse, “Acréscimo” (1968)

A escultura passa a apresentar com maior frequência referências simbólicas e/ou meditativas, estimulada pela arte matérica. No caso desta pesquisa, a utilização de materiais poucas vezes vistos em composições artísticas, como a estrutura de uma casa de “taipa”, transportados para a composição das esculturas, acontece com o intuito de expor os significantes presentes na matéria (barro e madeira) e nesta técnica de construção, a exemplo de acolhimento, proteção, pobreza, solidão, temporalidade, espacialidade e contenção.

A arte conceitual compõe um significativo marco da história da arte contemporânea e baliza a separação entre a estética e a atividade artística, e, segundo Karin Thomas (1988, p302), é uma tendência artística que surge no final dos anos sessenta como reação ao predomínio da Pop art no cenário mundial. Durante o período que vai da metade de 1960 a meados de 1970, em consequência da profusão interdisciplinar que ocorre no veio das artes plásticas, que assume métodos e formas diferentes do que até então se via, a arte conceitual firma-se e faz uso desta interdisciplinaridade de maneira bastante intensa. Este movimento artístico dá prosseguimento ao que vinha sendo entendido como vanguarda naquele momento, ou seja, a arte não deveria ilustrar ou estar subordinada a nenhuma outra coisa, a não ser às próprias leis ditadas pelos objetos, materiais ou processos utilizados pelo artista. A filosofia da obra estava implícita na própria obra.



(fig.20) Joseph Kosuth, "One and Three Chairs" (1965)

O artista Joseph Kosuth (1938), com o seu trabalho intitulado “*One and Three Chairs*” (1965) (cf. figura20), representa bem este modo de operar a arte. Para ele, é preciso “objetivar a arte e buscar sua equiparação a outras atividades intelectuais como a filosofia e a lingüística. E desta forma trazer novas perspectivas metódicas para a formulação artística” (THOMAS, 1988, p.303).

Idéia, símbolo e processo foram os elementos que deram visibilidade à arte conceitual, a seus objetivos de equiparação a outras atividades intelectuais e suas particularidades enquanto linguagem. Michael Archer (2001, p.87) afirma que “a arte conceitual propunha que as imagens podem ser reconhecidas como análogas à linguagem: uma obra de arte pode ser lida”. Deste modo, “Caixas de Guardar Solidão” aproxima-se desta corrente artística, na medida em que propõe uma reflexão acerca da cultura popular em tempos de mundialização, em uma leitura estimulada pelas características dos materiais utilizados na construção da obra, a partir de um pressuposto embate entre o fruidor e as “imagens”, geradas pelo encontro da matéria e do som contidos na instalação.

A apropriação foi um princípio amplamente divulgado na década de 1980. Michael Archer (2001, p165) a define como sendo “as coisas tomadas oportunamente para o nosso uso” e cita uma frase do artista americano Julian Schnabel (1951) sobre o seu envolvimento com a pesquisa de novos materiais: “... mesmo que os materiais sejam manufaturados, ou pareçam novos, a obra tem que estar relacionada com o poder alquímico e acumulativo dos... objetos” (SCHNABEL *apud.* ARCHER, 2001, p165). Então, ao apropriar-se de alguma coisa para transformá-la, o artista precisa estar atento à genética desse material, com o propósito de estabelecer um vínculo entre a origem e o fim, de modo a ser verdadeiro o resultado alcançado. “A arte é então: a salvaguarda criadora da verdade na obra. A arte é, pois, um devir e um acontecer da verdade”

(HEIDEGGER, 1977, p.57). Esta pesquisa se apropria das músicas e das texturas das paredes desgastadas de pau-a-pique, e faz uma releitura da dinâmica local, num processo que estabelece vínculos com este princípio contemporâneo de fazer arte.

A multiplicidade impõe-se como um dos princípios da arte contemporânea, porque trata de conhecimentos aplicados interdisciplinarmente, em prol de objetivos comuns. “O conhecimento como multiplicidade é um fio que ata as obras maiores, tanto do que vem se chamando de modernismo quanto do que vem se chamando de pós-modernismo” (CALVINO, 1990, p.130). Examinando com atenção a produção artística atual, observa-se com certa naturalidade uma grande profusão de métodos, processos, técnicas e estilos. Percebe-se o anseio à pluralidade, às linguagens que têm suas origens numa sociedade que se molda por um sistema de produção industrial e toda diversidade surgida a partir deste modelo sócio-econômico.

“A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura (nas artes). A arte só pode viver se si propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades e realização.” (CALVINO, 1990, p127).

Os artistas passaram a compor sobre uma totalidade social e política construída no século passado, um período da história marcado pelo grande acúmulo de conhecimentos gerados pelas descobertas científicas. “Caixas de Guardar Solidão” torna-se uma obra de caráter multidisciplinar, uma vez que agrega, num só trabalho, algumas variáveis técnicas e plásticas.

4. Caixas de Guardar Solidão

Este último capítulo descreve o processo de construção das esculturas “Caixas de Guardar Solidão”, demonstrando como se deu a elaboração do método criativo e construtivo. Apresenta os elementos apropriados para a construção da obra, e discorre acerca dos procedimentos operativos utilizados, assim como os resultados alcançados.

“Caixas de guardar solidão” são objetos de natureza tátil, visual e sonora (fig.17), construídos sob as leis da taipa “*S.F. I. Parede feita de barro ou cal e areia com enxaiméis e fasquias de madeira*” (apud. *DICIONÁRIO AURÉLIO*) e vivificadas a partir da segunda obra (C.G.S. II), com a inserção de músicas populares. A madeira, o barro e o som compõem os elementos utilizados para a sua elaboração. A música, com sua capacidade de gerar “imagem” (recordações) e a geometria dos cubos, com a predominância dos ângulos retos e superfícies, formam um conjunto de esculturas cuja volumetria e sonoridade, em síntese, busca referenciar a cultura popular, “materializada” nas construções, no conhecimento, na espacialidade e na ambiência das comunidades. Elabora-se, com isso, uma poética visual que trabalha com cultura, homem e lugar, sob a perspectiva da existência destes agentes, inseridos em uma sociedade mundializada.

“A cultura popular tem raízes na terra em que se vive, simboliza o homem e seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar, ...” (SANTOS. 1999, p. 262).

“Caixas de guardar solidão” dentro da sua tridimensionalidade, espacialidade e sonoridade, propõe-se a alcançar um diálogo entre espectador e obra, para, no momento em que acontecer o contato entre ambos, ser revelador de significados e conduzir a recordações e imagens inerentes ao repertório cultural individual do público. “O observador que pode tocar a obra e desfrutar de seu material dúctil se converte em consumidor de arte num sentido positivo, esteticamente satisfatório e próximo à vida do objeto, o que não implica em nenhum determinismo” (THOMAS,1988, p.258). Este consumo positivo da arte se traduz na procura por um significado, “que apenas o espectador – e cada um particularmente – pode dar, a partir de sua própria experiência de estar frente à obra, ou mesmo dentro dela (caso das instalações)” (CHIARELLI, 1997, p.170).

Durante o percurso e desenvolvimento prático desta pesquisa, ocorreu a elaboração de três obras distintas que foram sendo confeccionadas à medida que se delineava o processo criativo. Fruto de tentativas, de erros e acertos, estas obras foram criadas à medida em que algumas questões acerca do modo construtivo a ser utilizado iam sendo definidas como, por exemplo, as soluções estruturais para a devida construção das caixas, os experimentos com a massa de barro e as tentativas de se conseguir a textura desejada, o trabalho com os caibros e a maneira mais eficiente de montá-los, as possibilidades de se erguer do solo as caixas e fixá-las com cabos de aço entre outras. Desta maneira, foram tomando forma as obras que levaram o nome de “Caixas de guardar solidão I, II, e III”.

4.1 Caixa de Guardar Solidão I



(fig.21) “Caixa de Guardar Solidão I” (2004)

foto: Henrique Dantas

Esta Primeira obra (cf. Figura 21), primogênita de uma família que, desde o início, se predispõe a ser numerosa, teve privilégios semelhantes aos que são dedicados aos filhos mais velhos, principalmente, a possibilidade de experimentar tudo em primeira mão.

A metáfora é válida uma vez que foi durante a construção desta primeira caixa que foram surgindo as idéias, as dúvidas e os questionamentos a respeito dos materiais

a serem utilizados, da estrutura interna que dá corpo ao objeto, da durabilidade desta estrutura, da sustentabilidade, no caso de serem penduradas por cabos de aço, de qual seria o traço a ser usado na massa, de como seriam dispostos os caibros em torno da caixa, e outras tantas questões.

Desenvolvida de acordo com as idéias de guiam o projeto de pesquisa, esta primeira escultura foi encaminhada a participar da exposição coletiva “*Oito Amigos*”, que aconteceu em maio do corrente ano, na Galeria Casa Oito, localizada na rua Fonte dos Bois, n 08, Rio Vermelho, Salvador, Bahia, com abertura no dia oito e encerrada no dia quinze do mês seguinte. Desta coletiva participaram os artistas: Bel Borba, Burity, Cau Gomes, Guache Marques, Henrique Dantas e Rui Santana.

Esta obra tem as seguintes dimensões: 120 cm x 30 cm x 30 cm. É uma escultura geométrica, projetada para ser apoiada no chão, e constituída de madeira e barro, conforme são as casas de uma grande parcela da nossa população. Como foi dito anteriormente, a experimentação prática conduziu a um processo de síntese das formas geométricas da urbe, encerrando num cubo as variantes formais arquitetônicas encontradas nas comunidades pesquisadas. A primeira etapa do processo criativo constou da construção, em compensado OSB de seis milímetros e ripas de pinho, de um cubo com as medidas citadas acima, para que este viesse a funcionar como uma base, um receptáculo dos outros dois elementos que compõem a obra: a argamassa, feita de barro e cimento e os caibros de três centímetros de diâmetro em média (cf. Figura 22 e 23).



fotos: Alfaya

(fig.22) “Colocação dos caibros sobre caixa de OSB ”



(fig.23) “Aplicação do barro sobre os caibros”

Conforme registrado anteriormente, este foi o momento de buscar soluções construtivas para a obra através de experimentos. Era necessário construir a caixa com os elementos pertinentes às casas de taipa, com técnica e dinâmica semelhantes às utilizadas pelos moradores para construí-las. Era de sumo interesse do autor desta pesquisa se apropriar das texturas encontradas nas paredes desgastadas pelo tempo e pelas mazelas sociais características do nosso Estado.

Para conseguir sucesso na apreensão destas texturas, era necessário trabalhar o “barro”, como é chamado pelos nativos. Este, na grande maioria das vezes, é feito de argila e água, raros são os casos em que outro composto é adicionado à massa no intuito de se conseguir uma liga que dê mais durabilidade à construção. No caso desta pesquisa, à massa preparada para ser “socada” com os pés e “batida” com as mãos, em sólidos arremessos nas “Caixas de Guardar Solidão”, foi acrescentado cimento na proporção de uma parte para cinco, pois a ausência deste composto resultou numa massa muito frágil para ser usada numa obra que seria transportada de um lugar para

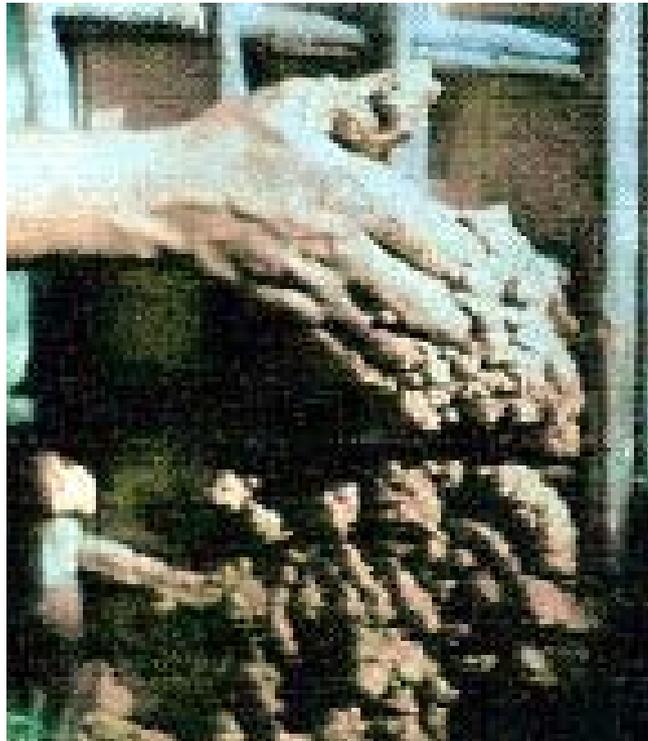
outro. Numa primeira tentativa, onde não foi adicionado cimento, a mistura se mostrou frágil após a secagem, apresentando um grande índice de rachaduras e esfarelamento, o que comprometia a durabilidade da peça.



(fig.24) “Caixa montada com caibros” foto: Alfaya

Antes de construir as “Caixas”, conforme foi descrito no início deste capítulo, outras possibilidades de materializar as esculturas foram tentadas. A primeira tentativa partiu da montagem com os caibros de toda a estrutura física da caixa (cf. Figura 24), para em seguida receber a argamassa. Montada desta maneira, tinha-se uma espécie de “jaula” de madeira preparada para receber o barro. Acontece que, por não conter um anteparo por dentro da estrutura de caibros, que retivesse o barro no momento em que ele era jogado de encontro à parede da caixa, surgiu uma primeira dificuldade, pois,

apesar dos esforços para equilibrar a massa ainda úmida sobre as linhas verticais e horizontais da parede de caibros, estas, mesmo depois de secas, se mostravam vulneráveis à manipulação e ao transporte principalmente.

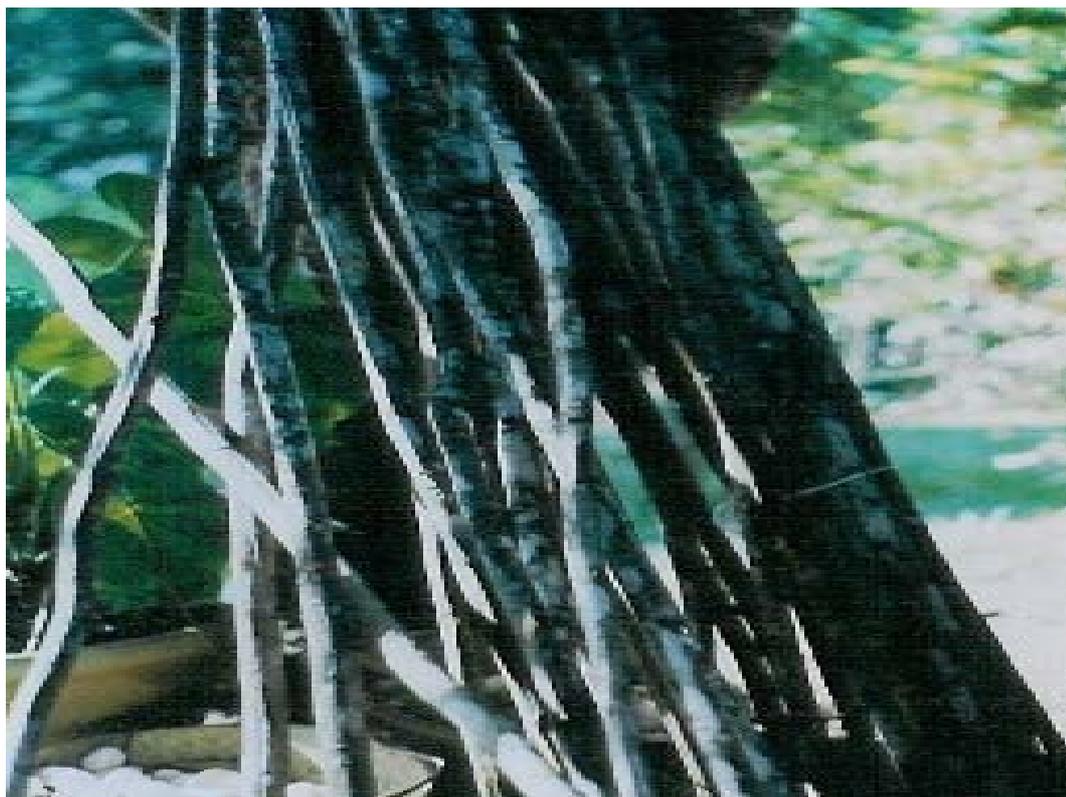


(fig.25) “Aplicando a massa sobre a base c/ anteparo” foto: Alfaya

A questão da ausência de anteparo foi resolvida com a utilização de uma peça de compensado, nas dimensões das laterais da caixa montada com os caibros, fixada internamente na parede do cubo para que fosse aplicada a argamassa, arremessando com as mãos e não adicionada à caixa como havia sido feita anteriormente (cf figura 25). Após a aplicação do barro em toda a superfície, o compensado era retirado e instalado na lateral seguinte a ser trabalhada com a massa. Acontece que esta técnica resolvia um problema: o da possibilidade de jogar o barro contra a peça, mas não resolvia a questão da durabilidade que se pretendia alcançar, uma vez que, após concluída a compleição da textura, retirava-se o resguardo de madeira e a obra via-se

novamente fragilizada, inviabilizando os objetivos propostos. A solução encontrada foi montar todo o emaranhado de caibros sobre uma caixa previamente construída com compensado OSB de seis milímetros, e com as dimensões pretendidas, como foi relatado anteriormente. Este caminho se mostrou viável não somente pelo fato de ter resultado numa estrutura mais adequada para receber a argamassa como, também, se mostrou coesa o suficiente para ser trabalhada e montada suspensa do solo, fixada com cabo de aço, como prevê o projeto “Caixas de.Guardar.Solidão. II”.

Então, os procedimentos para dar forma a este primeiro trabalho foram sendo executados na seguinte ordem: primeiro foi montada uma caixa com compensado e pequenas ripas de pinho, com um metro e vinte de altura e trinta de largura e profundidade, com uma das extremidades aberta e voltada para baixo; em seguida, externamente, em todos os lados e em cima, foram fixados os caibros (cf. Figura 22), colhidos, especificamente para este trabalho, na mata, como é feito originalmente na construção das casas (cf. Figura 26). Os caibros são armados sobre a caixa em forma de rede, num entrelace de peças horizontais e verticais, dispostas em paralelo e lado a lado, nos sentidos horizontais e verticais, para então ser aplicada a argamassa, composta de barro e cimento, e previamente “socada” com os pés, até atingir uma consistência ideal e um aspecto homogêneo.



(fig.26) Caibros

foto: Alfaya

Assim foi formatada a obra “Caixa de guardar solidão I” que, neste primeiro momento, ainda sem a utilização de sonoridade, dava conta da tridimensionalidade planejada para o objeto, da referência às habitações populares e da apropriação das texturas “desgastadas” de uma parede de taipa. Neste momento, objetivava-se uma parcela dos resultados que se pretendia conseguir com este trabalho (cf. Figuras 27, 28 e 29). E é possível afirmar que os resultados alcançados neste instante foram positivos: iniciava-se o processo de construção prática da obra e experimentavam-se os primeiros contatos com o público. Ambos trouxeram conclusões animadoras.



(fig. 27) detalhe da construção da obra, C.G.S. I.

foto: Alfaya



(fig. 28) detalhe da construção da obra, C.G.S. I.

foto: Alfaya



(fig. 29) detalhe da construção da obra, C.G.S. I.

foto: Alfaya

4.1.1. Uma experiência

Abri-se, neste instante, um espaço para relatar um experimento ocorrido no mês de julho de 2004, quando, guiado pela disciplina Arte Urbana, do curso de Mestrado, foi sugerida a investigação das possibilidades de interação entre o objeto artístico que vinha se desenvolvendo e o cenário urbano, mais especificamente as ruas de Salvador (cf. Figura 30).



(fig. 30) “Caixa de Guardar Solidão I no Rio Vermelho” (jul-2004)

foto: Henrique Dantas

“A cidade transforma tudo, inclusive a matéria inerte, em elemento de cultura” (RIMBAUD *apud* SANTOS, 1999, p.261)

“Caixa de Guardar Solidão I” foi transportada, literalmente em alguns momentos, para o meio da rua. A palavra chave que conduzia o evento era interação. Com a paisagem urbana da cidade de Salvador, com a população, com os automóveis, com um cachorro sem dono ou com o varredor de ruas. Pretendia-se observar aquele objeto e seu conteúdo poético-popular, num espaço tomado por sinais exteriores de mundialização. Para isso a obra “Caixa de guardar solidão” assume o papel de interventora, de invasora, de exótica e alienígena dentro da estética cotidiana daqueles que vivem nos grandes centros. Desta vez, se concluiu que ocorria uma inversão daquilo que costuma acontecer. Um objeto de natureza visual, cuja “alma” é rural e

preenchida de cultura popular, invadia o reduto urbano, onde a mundialização, com seu modo de vida cosmopolita, é percebida intensamente. A cidade havia cumprido com seu papel transformador, a obra interagiu com a paisagem urbana e indicava outras possibilidades de trabalhar a exposição desse objeto de pesquisa.



(fig.31) “Caixa de Guardar Solidão I e o varredor” (jul-2004)

foto: Henrique Dantas

Apesar de não ser do interesse desta pesquisa se aprofundar em questões relacionadas à arte e estética urbanas, pois a intenção era somente registrar aquele momento, concluiu-se que, mesmo fora dos caminhos pretendidos para a investigação, a obra mantinha consigo os significantes, que se julga que ela representa.



(fig.32) “C.G.S I e um cachorro de rua” (jul.2004) foto: Henrique Dantas



(fig.33) “C.G.S I e um grupo de pedestres” (jul.2004) foto: Henrique Dantas

A Obra foi instalada (cf.figuras 31, 32 , 33 e 34). O momento do desvelamento, da instauração de um conceito materializado através da experimentação, da manipulação de matérias e idéias, gestos e elementos. A experiência se mostrou interessante sob o aspecto do contato com o público. O observador que circulou próximo à escultura, compôs de maneira involuntária o corpo vivo da obra, que, numa aproximação simbólica, significou os agentes vetores da cultura popular.



(fig.34) “Caixa de Guardar Solidão I no Rio Vermelho” (jul-2004)

foto: Alfaya

4.2 Caixas de Guardar Solidão II



(fig.35) “Caixas de Guardar Solidão II na abertura da Bienal do Recôncavo” (2004 foto: M. Benjamin

Obra selecionada para a VII Bienal do Recôncavo, cuja abertura ocorreu no dia seis de novembro deste ano, na cidade de São Félix; foi concebida dentro dos conceitos sugeridos pelo trabalho de pesquisa, e sua construção seguiu à risca os passos dados na formatação da obra anterior (cf. Figuras 36,37,38 e 39), sendo que, neste segundo trabalho, entrou a idéia da repetição do objeto - são cinco esculturas semelhantes - e a adição de sonoridade à obra.



(fig. 36 e 37) Detalhes da construção da obra, C.G.S. II

fotos: Alfaya



(fig. 38 e 39) Detalhes da construção da obra, C.G.S. II

foto: Alfaya

O trabalho instalado consiste de cinco caixas idênticas que emanam som de seu interior. Os cinco cubos medem 30 cm X 80 cm X 30 cm cada, e foram projetados para serem instalados, suspensos do solo por cabos de aço, a uma altura de um metro, dispostos em linha, e a uma distância de cinquenta centímetros entre eles, pelo espaço a ser montado (cf. figura 35).



(fig.40) “Detalhe: saída de som”

foto: Alfaya

Neste momento da pesquisa é que se introduzem, pela primeira vez, nesse trabalho, os sons. No interior de cada cubo, na face inferior (cf. figura 40), foi instalado um alto-falante de cinco *ampère*, que está conectado, através de fiação própria, a um aparelho de reprodução sonora, que toca um CD previamente editado com trechos, pequenos recortes, de músicas de domínio e conhecimento popular, “pertencentes” a

folguedos de todo o estado da Bahia. Todos os sons foram captados junto às comunidades, através de gravações feitas diretamente nos locais onde acontecem as manifestações populares. Estes sons foram pesquisados em produções de vídeo, cuja existência já foi mencionada, que tratam de folguedos e dramatizações inerentes à cultura popular da Bahia. Em “C.G.S. II”, usou-se as seguintes fontes para a seleção das músicas: “Bahia, Singular e Plural”, série de programas produzidos pela TVE, que tem como referência as pesquisas desenvolvidas pelo professor Nelson de Araújo; “Sons da Bahia”, vídeo produzido pela produtora Conspiração, e “Toque de Enxada” de Henrique Dantas. Então, as músicas foram submetidas a técnicas de reprodutibilidade, onde houve a transposição de sistemas de gravação, uma vez que todos os registros com os quais trabalhamos eram em VHS (leitura magnética) e precisavam ser copiados e recodificados para a linguagem digital.

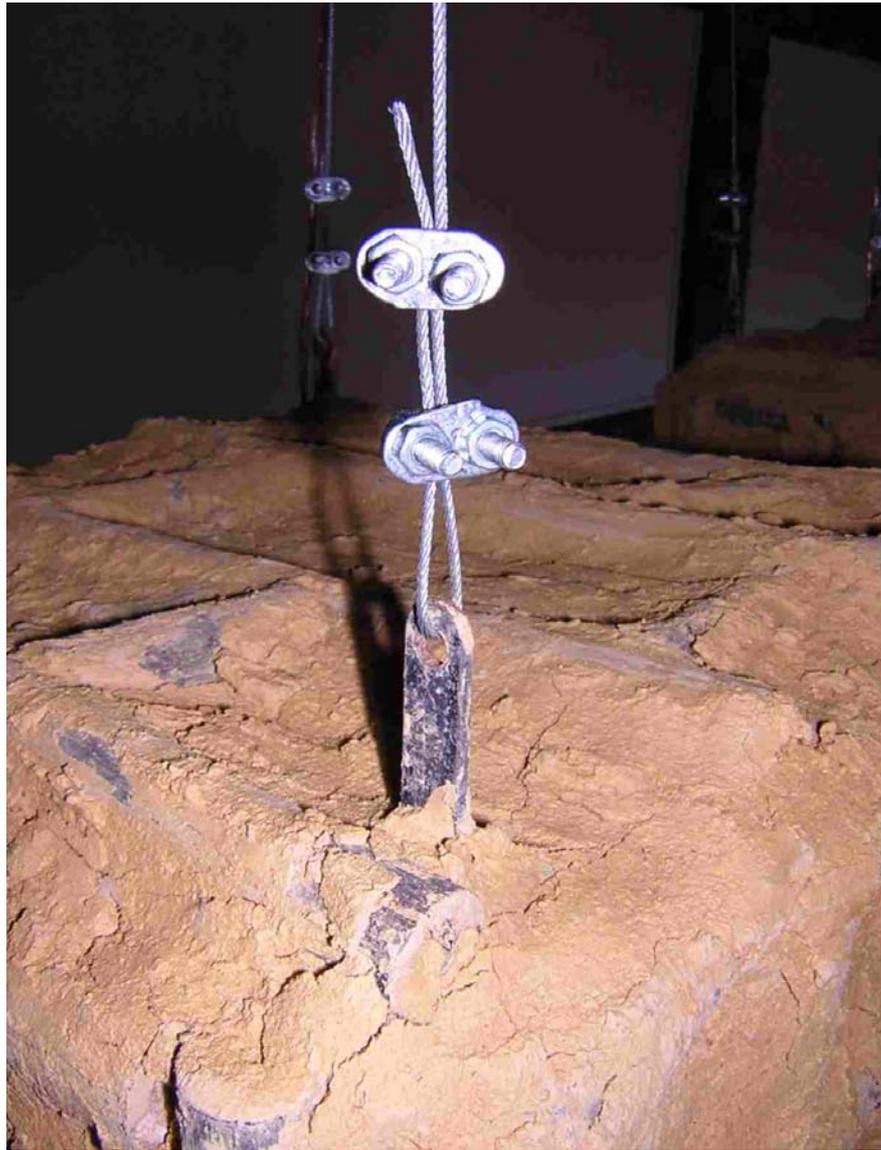
Assim foi feito: com o uso de recursos tecnológicos atuais, transportou-se todo o material para um computador e, com o apoio de um software, ocorreu a apropriação e reprodução de pequenas células musicais, que foram então reeditadas em um CD, com duração de vinte e três minutos. O aparelho de som, conectado à obra é então programado para tocar no modo “repeat” e o faz ininterruptamente.

Além da sonoridade e da utilização de recursos tecnológicos digitais na gravação e reprodução dos sons, esta segunda obra propõe para a pesquisa o conceito de “instalação”: “operação artística em que o espaço (entorno) torna-se parte constituinte da obra” (FREIRE. 1999, p.91). Trabalhou-se, agora, com um conjunto de cinco esculturas “instaladas” num ambiente. Todas as caixas permanecem dispostas em linha e penduradas no teto do espaço da montagem por cabos de aço, extensores e grampos (cf. figura 41 e 42).



(fig.41) Detalhe do sistema de sustentação da obra.

foto: Alfaya



(fig 42) Detalhe do sistema de sustentação da obra

foto: Alfaya

Para resolver com segurança esta questão, foi necessário desenvolver uma peça de ferro, de um centímetro de largura por sessenta centímetros de comprimento, com um furo maior numa das extremidades para a fixação do cabo à caixa e outros três furos ao longo da peça de ferro para passar o parafuso e fixá-la na parte interna, ficando de fora apenas a ponta com o furo onde é preso o cabo. Este material foi feito numa serralheria e a sua instalação se deu de maneira satisfatória (cf. Figuras 43 e 44).



(fig.43) Detalhe do sistema de sustentação da obra foto: Alfaya



(fig.44) Detalhe do sistema de sustentação da obra foto: Alfaya



(fig.45) “Caixas de Guardar Solidão II, instalada em São Felix-Bahia” (2004) foto: Henrique Dantas

A obra foi transportada até a cidade de São Félix (cf. Figura 46) e montada no prédio da Fundação Danneman (cf. figuras 47,48 e 49), no dia quinze de julho, para ser avaliada pela comissão de premiação. A Bienal do Recôncavo foi aberta ao público no dia 06 de novembro de 2004, ficando em exposição até janeiro de 2005.

“Caixas de Guardar Solidão II” foi uma das cinco obras premiadas durante a cerimônia de abertura da VII Bienal do Recôncavo. A partir de então, tornou-se parte do acervo do Centro Cultural Danneman, sociedade mantenedora da Bienal.



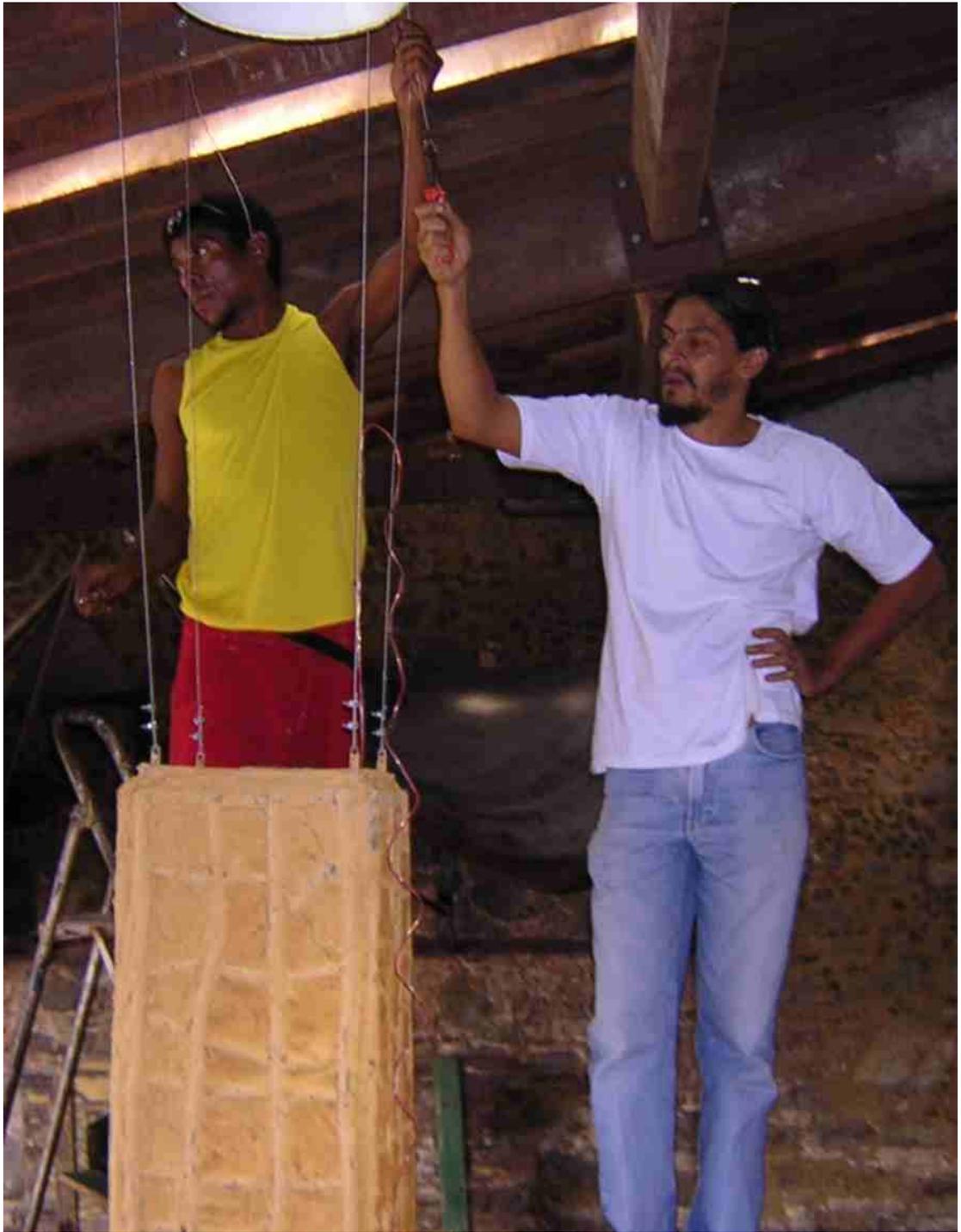
(fig. 46) O transporte p/ São Felix (jul. 2004)

foto: Henrique Dantas



(fig.47) “montagem da obra C. G. S. II” (jul. 2004)

foto: Henrique Dantas



(fig. 48) “montagem da obra C. G. S. II” (jul. 2004)

foto: Henrique Dantas



(fig.49) “montagem da obra C. G. S. II” (jul. 2004)

foto: Henrique Dantas

4.3 Caixas de Guardar Solidão III

Caixas de Guardar Solidão III é a síntese de todos os experimentos ocorridos até o momento. Nelas foram trabalhadas as soluções encontradas para as questões que surgiram durante o processo de criação, e contempladas as conclusões e decisões tomadas ao longo desta investigação. As texturas alcançadas, a edição das músicas, o uso da argamassa nas medidas e proporções corretas e a estrutura física das caixas, são exemplos a serem importados das obras anteriores para a formatação desta que conclui, momentaneamente, as atividades propostas. (cf. Figura 50).



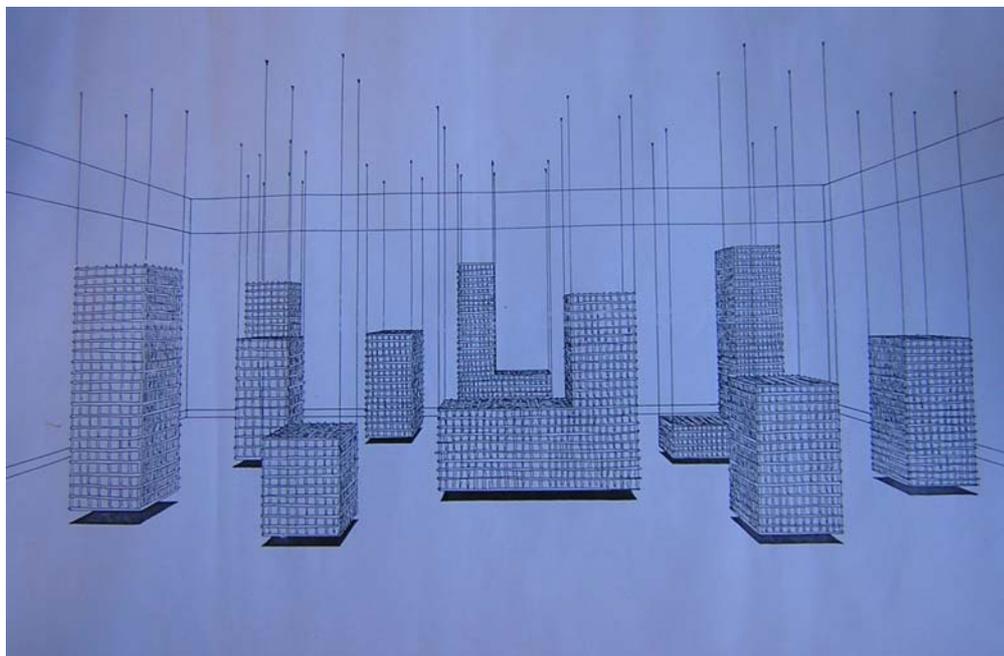
(Fig. 50) C.G.S.III (Galeria Canizares, março de 2005)

foto: Alfaya

Projetadas para um ambiente fechado, uma galeria ou um salão, este trabalho prevê uma instalação. Uma reunião de objetos, constituídos de valores simbólicos, que sinteticamente fazem referência à ambiência de uma comunidade típica

do interior do Estado da Bahia. Com o foco voltado para as dificuldades e carências materiais às quais está submetida uma parte significativa destas populações, redimensionou-se este contexto social, dentro de uma proposta estético-visual, correlacionando-o com a cultura popular e trabalhando com a percepção de que ambos os focos – ambiência e cultura – são indissociáveis.

Caixas de Guardar Solidão III é uma instalação na medida em que propõe a inserção do espaço (entorno) na obra como elemento constituinte da mesma, e se completa com a construção de doze esculturas com formas e tamanhos variados, agrupadas de maneira a permitir a circulação do público por entre elas, numa alusão à dinâmica social encontrada nas comunidades para as quais se pretende que o espectador se reporte. E, por fim, a presença do elemento sonoro, músicas de folgedos que ressoam dentro das esculturas através de procedimentos técnicos já descritos anteriormente.



(Fig. 51) Primeiro projeto para C.G.S.III

foto: Alfaya

O primeiro passo foi a construção das doze caixas, com formas variadas, em compensado OSB, tendo como referência o primeiro projeto desenvolvido para este momento da pesquisa (cf. figura 51). As esculturas deviam variar em altura, espessura e forma, tal qual o geometrismo irregular e assimétrico das ruas e casas das pequenas cidades do interior do nosso Estado.

Em seguida, foi feita uma mudança no projeto original, retirando o recurso de pendurar as esculturas como havia sido feito em Caixas de Guardar Solidão II, e instalando-as no chão (cf. figura 53), conforme a primeira caixa. Isto aconteceu porque se julgou mais propício para a representação simbólica de um espaço urbano, que as esculturas brotassem do chão, como que fixadas por raízes no solo, como se parecem as casas que serviram de referência para este trabalho.

Dando seguimento à construção da obra, foi instalado um auto-falante no interior de cada uma das esculturas, sendo que, desta vez, fixados em pontos diferentes a cada duas caixas, ficando distribuídos da seguinte forma: dois na tampa superior voltados para fora, dois na tampa superior voltados para dentro, quatro nas laterais posicionados para fora e com variação de altura, dois no alto das caixas e dois mais baixos, e os dois últimos instalados no fundo da escultura voltados para o seu interior. Cada auto-falante é conectado a um cabo que sai da peça pela base para conectar-se, em grupo de quatro, ao sistema de reprodução de som. Esta obra, utiliza três CD's *players* que tocam diferentes edições de músicas selecionadas em vídeos, reeditadas em pequenos trechos e transpostas para a linguagem digital.



(fig. 53) Detalhe C.G.S. III

foto:Alfaya

A partir daí, inicia-se a instalação dos caibros em torno das caixas, alternando peças na vertical, horizontal e diagonal, formatando a superfície externa das caixas para o recebimento da massa de barro. Observou-se que, neste estágio da pesquisa, a construção das esculturas se deu de forma mais desenvolvida, conduzindo a uma evolução estética fruto de uma maior desenvoltura no trato com os materiais. A rigidez geométrica observada na instalação dos caibros na primeira obra dá lugar a uma composição mais livre, com a irregularidade dos caibros e o posicionamento destes no sentido diagonal prevalecendo diante do primeiro impulso de colocá-las de forma linear e em paralelo. Desse modo, o gestual torna-se mais visível e acrescenta identidade a cada uma das peças e, conseqüentemente, a todo o conjunto (cf. figura 54).



(Fig.54) a construção de C.G.S.III foto: H. Dantas

Mais uma vez, após a construção das caixas e colocação dos caibros, estava tudo pronto para cobri-las com o elemento mais carregado de simbolismo desse trabalho, o

barro. Assim, é percebida a presença desta primitiva argamassa em Caixas de Guardar Solidão. Simbólico porque participa intensamente da vida do homem desde os primórdios, erguendo casas, modelando utensílios e, principalmente, proporcionando a produção de alimentos, pois, antes de ser massa que constrói, é terra que faz brotar a agricultura. O barro para modelar as caixas foi extraído de um torrão barrento que fica próximo ao atelier (cf. figura 55). Calculou-se que, para cobrir satisfatoriamente todas as doze caixas, precisaríamos aproximadamente, de dois metros cúbicos de terra bastante argilosa. Feito isto, foi adicionada uma sexta parte de cimento, um pouco de água e misturou-se um pouco com uma ferramenta antes de começar a socá-la com os pés até homogeneizar toda a mistura (cf. figura 56).



(Fig.55) Coleta do barro.

foto: Alfaya



(Fig.56) Preparando a massa com os pés.

foto: Alfaya

Em seguida, as caixas foram cobertas com o barro, usando as mãos como ferramentas. Excluiu-se o uso de luvas para que ficassem bem marcadas as impressões digitais do artista no momento da realização da obra. Uma a uma, todas as caixas foram modeladas e texturizadas. Os espaços entre os caibros foram preenchidos aos sopapos. Aos poucos se formavam os objetos - que sintetizam a forma e o conteúdo de uma casa popular de taipa - constituídos da apropriação da textura de pedaços de paredes desgastados pelo tempo e pelas mazelas da vida, “arrancadas” do seu meio, para compor um novo objeto e ter um novo fim (cf. figuras 57,58,59 e 60).



(fig. 57 e 58) Detalhe da construção de C.G.S.III

fotos: Henrique Dantas



(fig. 59 e 60) Detalhe da construção de C.G.S. III

fotos: Henrique Dantas

Para compor o corpo sonoro do trabalho, reutilizou-se o material editado para as Caixas de Guardar Solidão II, que já contava com um grande número de músicas de diversas manifestações populares do Estado, e foram incluídas muitas outras encontradas no acervo do Instituto de Radiodifusão do Estado da Bahia (IRDEB), material este fruto de um excelente trabalho de pesquisa realizado pela TV Educativa, cujo título é “Bahia, Singular e Plural”, uma produção memorável e de grande valor cultural para o Estado. Utilizou-se, também, o material sonoro que havia sido colhido em vídeo no município de Camaçari, na festa do Boi-bumbá do distrito de Parafuso. Feito isto, foram editados dois novos CD’s, cada um com doze minutos de gravação em média. Como foi dito anteriormente, para esta obra projetou-se a utilização de três aparelhos de som conectados às esculturas por cabos e distribuídos de forma a que cada aparelho distribua os sons para quatro peças cada um. Todos os CD’*players* tocam, ininterruptamente, uma das três edições produzidas e todos tocam, ao mesmo tempo, sons diferenciados. À medida que o fruidor se aproxima de uma das caixas, passa a ouvir com mais clareza as músicas desta caixa em detrimento ao som da outra, dando a impressão que de cada escultura ressoa uma fonte exclusiva de sons. Outro aspecto que colabora para esta impressão é a edição dos CD’s com pequenos recortes com durações em torno de quinze a vinte segundos. Quando o observador se desloca de uma peça para a outra, mesmo que as duas estejam ligadas à mesma fonte, ocorre a mudança da música e a não percepção de que ambas derivam da mesma gravação.

Caixas de Guardar Solidão III foi montada na Galeria Canizares entre os dias 28 de fevereiro e 01 de março de 2005, com a abertura ao público no dia 01 de março, às 18 horas. A galeria, que pertence à Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, é composta de quatro salas interligadas por amplas aberturas, onde, para a

exposição, utilizou-se três delas para a montagem da instalação, ficando a última sala reservada para a projeção de slides que demonstram todo o processo criativo da obra (cf. figuras 61 a 67).



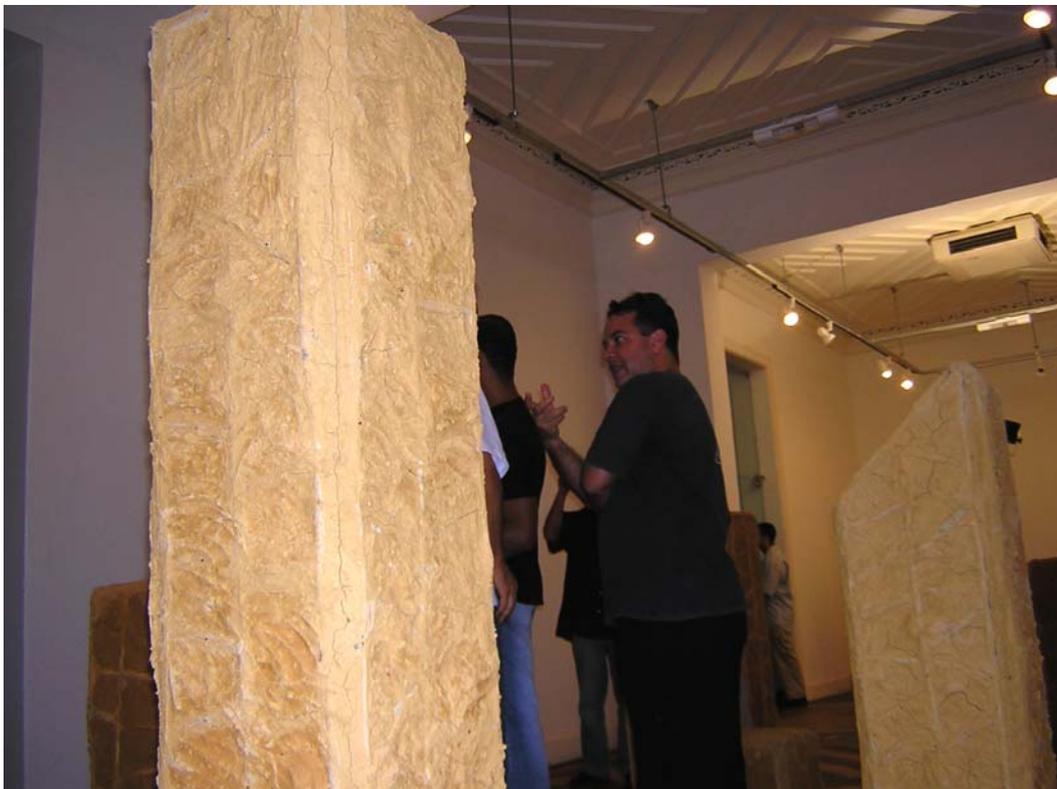
(fig.61) C.G.S.III (Galeria Canizares)

foto: Alfaya



(fig.62) C.G.S.III (Galeria Canizares)

foto: Alfaya



(fig.63) C.G.S.III (Galeria Canizares)

foto: Henrique Dantas



(fig.64) C.G.S.III (Galeria Canizares)

foto: Alfaya



(fig.65) C.G.S.III (Galeria Canizares)

foto: Henrique Dantas



(fig.66) C.G.S.III (Galeria Canizares)

foto: Alfaya



(fig.67) C.G.S.III (Galeria Canizares)

foto: Alfaya

Conclusão

Não é objetivo deste trabalho concluir apresentando respostas ou soluções, para os problemas relacionados à possível perda de legitimidade das culturas populares baianas, contextualizadas no movimento de mundialização pelo qual atravessa o planeta. Buscou-se produzir, na prática, com uma linguagem plástica que mescla poética visual e sonora, objetos que, do ponto de vista do autor, traduzem os anseios a respeito do objeto de pesquisa. E ficaram demonstrados, aqui, os resultados conseguidos a propósito do contexto e do tempo em que se desenvolveu este projeto. É possível afirmar que tanto o resultado prático quanto o conteúdo desta dissertação constituem-se em conclusões restritas e temporais dos objetivos pensados para esta investigação.

São muitas as dificuldades que surgem no percurso de uma pesquisa que lida com algo que é vivo e faz parte de uma realidade cotidiana. É difícil envolver este cotidiano. Compreendê-lo por completo nos parece impossível. Ainda assim, firmou-se posição quanto à necessidade de estar atento aos processos “modernizadores” e suas relações com o conjunto de bens e práticas tradicionais que participam da identidade da população. Não é a proposta desta pesquisa idealizar ou dogmatizar a cultura popular e colocá-la à parte da modernidade, busca-se, apenas, contribuir com a atividade plástica, para o registro e discussão sobre este tema.

Foi abordada a questão da globalização e sua influência na cultura local, onde se procurou um posicionamento ao lado daqueles que enxergam, neste fenômeno, poder suficiente para promover alterações e rupturas no contexto das tradições. Os esforços foram direcionados para a demanda específica que se julga conflituosa, ou seja, dentre

as novas formas de viver e de se relacionar, a que subjuga as tradições locais em detrimento de uma cultura internacional popular, um modo de viver global.

O mundo é um conjunto de possibilidades dependentes das oportunidades oferecidas pelos lugares que, por sua vez, oferecem à dinâmica mundial a possibilidade de uma realização plena. E é por isso que a cultura popular e suas tradições se mostram fundamentais para a manutenção e continuidade da diversidade entre os povos. As obras apresentadas como resultados desta pesquisa buscam, cognitivamente, ser representativas das tradições populares baianas e participantes de uma via alternativa que realimenta o planeta com as multiplicidades culturais.

Os rumos da pesquisa foram firmados em um olhar sobre o universo da cultura popular baiana. Desta maneira, os estudos se traduziram em concepções plásticas, onde o signo maior de contemporaneidade está na presença das tradições culturais como referencial para o público no contato com a obra, e para o autor, no ato de concebê-la.

E, principalmente, desenvolveu-se uma pesquisa prática, que possibilitou um exercício de criatividade muito intenso, uma constante procura pela forma, por materiais e técnicas, pela concretização de um conceito e pela tradução, em palavras, da forma mais clara que foi possível, das idéias e pensamentos que guiaram essa produção.

O produto final que se apresenta é fruto de tentativas que resultaram algumas vezes em erros e outras em acertos, e que compõem toda a estrutura da nossa investigação. Sendo assim, ficou a evidência de que, para o artista plástico pesquisador, o fundamental é “formar”, trabalhar intensamente qualquer que seja a matéria e o fim. Segundo Fayga Ostrower: “Formando a matéria, ordenando-a, configurando-a, dominando-a, também o homem vem a se ordenar interiormente e a dominar-se. Vem a se conhecer um pouco melhor e a ampliar sua consciência...” (1987 p53). E é desta

suposta simbiose, entre homem e matéria, no momento em que ambos existem para um mesmo propósito, que se formatizam as obras de arte.

“Diante da forma se esquece toda a história das tentativas de que ela é o feliz resultado, pois quem se detém diante dela contempla a coerência atingida e não pensa tanto nos esforços de que surgiu.” (L. Pareyson, 1993, p.62).

O devir se concentrou em formatizar um conceito, perceber a alma do pensamento e gerar um corpo que a materializasse. Face a este desafio, o artista apresenta-se como construtor de imagens, como organizador de um evento cujo resultado é a fiel balança das tentativas realizadoras de todo o processo criativo, dos materiais predispostos à construção, do tempo empregado entre possibilidades e equívocos, dos critérios operacionais que legalizam a obra e dos procedimentos que são sempre uma tentativa de tornar-se resultado.

“...em nada se obtém um bom resultado se o fazer não se faz inventivo além de produtivo, tentativo e figurativo, além de executivo e realizador.” (L. Pareyson, 1993, p.63).

Na arte, o processo criativo, apesar da exigência da disciplina, é livre de normas e a única lei é a que respeita o exercício da individualidade em função do formar. Não há subordinação de nenhuma espécie. As tentativas processuais constroem a forma, e esta se guia unicamente por si. O artista necessita de qualidades perceptivas que clareiem as idéias e as selecionem. Necessita, também, ser produtivo, tocar as teclas do certo e do errado inúmeras vezes, sem jamais perder de vista o “insight” e sem desrespeitar a sua independência.

“O processo artístico há de precisamente consistir em definir e determinar o insight nessa sua independência até fazer dele uma obra viva com vida própria.” (L. Pareyson, 1993, p.79)

Após os esforços despendidos, entre desenvolvimento prático e a fundamentação teórica, a obra vive e agradece a capacidade realizadora do artista, que, num exercício constante, transforma seus devaneios, insight e impulsos interiores, em “energia formativa”. A dedicação à inventividade artística é cara. A produtividade é essencial para os resultados e a aventura de formar uma obra é a maior de todas as experiências.

Referências

ARAÚJO, Nelson de. *Pequenos Mundos – um panorama da cultura popular da Bahia (tomo I)*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1986.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea – uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001,

ARGAN, Giulio. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

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

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio – lições americanas*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.

CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. Porto, Portugal: Rés Editora, s/d. *A Cidade e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 1996.

CHIARELLI, Tadeu. O tridimensional na arte brasileira dos anos 80 e 90: genealogias, superações. In: *Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural, 1997.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CIRLOT, lourdes. *Historia del arte. últimas tendencias*. Barcelona: Planeta, 1994; (Col. Las claves del artes. 18)

DAGOGNET, François. *Bachelard*. Lisboa: Edições 70, 1965.

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

DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997.

DORFLES, Gillo. *O Devir das Artes*. São Paulo: Martins fontes. 1992.

-----*Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Labor, 1966.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo – arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.

IANNI, Octavio. *A sociedade Global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MEIRA, Marly Ribeiro. *Filosofia da criação – reflexões sobre o sentido do sensível*. Porto Alegre: Mediação, 2003.

NÓBREGA, Antônio. Entrevista risonha e franca. *Revista Caros Amigos*, São Paulo: Casa Amarela, ano VII, n 82, p.32-38, 2004.

NOTH, Winfried. *Panorama da semiótica – de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995. (Col. Ediouro)

NOVAES, Maria Helena. *Psicologia da criatividade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

-----*Um outro território – ensaios sobre a mundialização*. São Paulo: Olho D'água, s/d.

-----*Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1977.

PAIVA, Paulo & LE ROY, Luana. *A casa de taipa em São Miguel do Tapuio*. Brasília: UNB/IAU/ARQ, 1978.

PAREYSON, Luigi. *Estética – teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

PENROSE, Roland. *Tápies*. Barcelona: Polígrafa. 1986.

POLANCO, Aurora F. *Arte hoy – arte povera*. Madri: Nerea.1998.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica. Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica* (Col. Primeiros Passos). São Paulo: Brasilienses, 1983.

-----*Semiótica Aplicada*. São Paulo, Pioneira, 2002.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço – técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Husitec, 1999.

SUASSUNA, Ariano. *Aula magna na Universidade Federal da Paraíba*. João Pessoa: Universitária, 1994.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1991.

THOMAS, Karin. *Hasta hoy – estilos de las artes plásticas en el Siglo XX*. Barcelona: Del Serbal, 1988.

VIANNA, Hildegardes. *Folclore Brasileiro: Bahia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1981.